



Poètiques del disig

Alteritat i escriptura a l'obra de Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses

Marta Font Espriu

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

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

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Fotografia: Albert Masias

Tesi Doctoral:
Marta Font Espriu

Poètiques del disig. Alteritat i escriptura a l'obra de Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses

Poètiques del disig

Alteritat i escriptura a l'obra de
Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i
Enric Casasses

Marta Font Espriu

TESI DOCTORAL
UNIVERSITAT DE BARCELONA
2012-2013

Directora: Dra. Marta Segarra Montaner

Departament de Filologia Romànica
Programa de Doctorat EEES:
Construcció i Representació d'Identitats Culturals
Facultat de Filologia

Poètiques del disig

Alteritat i escriptura a l'obra de
Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i
Enric Casasses

Marta Font Espriu

TESI DOCTORAL
UNIVERSITAT DE BARCELONA
2012-2013

Directora: Dra. Marta Segarra Montaner

Departament de Filologia Romànica
Programa de Doctorat EEES:
Construcció i Representació d'Identitats Culturals
Facultat de Filologia

La poésie fait vie de tout. Elle est cette forme de vie qui fait langage de tout. Elle ne nous arrive que si le langage même est devenu une forme de vie. C'est pourquoi elle est si peu paisible. Car elle ne cesse de nous travailler. D'être le rêve dont nous sommes le sommeil. Une écoute, un éveil qui nous traverse, le rythme qui nous connaît et que nous ne connaissons pas. Elle est l'organisation dans le langage : la vie, le mouvement de ce qu'aucun mot n'est censé pouvoir dire. Et en effet les mots ne le disent pas. C'est pourquoi la poésie est un sens du temps plus que le sens dans les mots. Même quand son cours est ample, elle est dans ce qui passe de nous à travers les mots. Elle n'a pas le temps des glaciers et des fougères. Elle dit un temps de vie. À travers tout ce qu'elle nomme. Même sa hâte transforme. Puisqu'elle est une écoute qui contraint à l'écoute.

La rime et la vie
Henri Meschonnic

Agraïments

Això només serà un intent d'escriure tot el que m'agradaria transmetre a totes les persones que han compartit amb mi, de maneres i estats molt diferents, al llarg d'aquests quatre anys, la realització de la Tesi Doctoral. Els resultats i el camí per arribar-hi no haurien estat possibles sense les observacions, les lectures crítiques, les aportacions i la confiança de la directora d'aquesta investigació. Així mateix, el fet de formar part de l'equip del Centre Dona i Literatura, ha estat, indubtablement, el motor que ha mantingut l'energia i la dinàmica de la recerca, ja sigui per l'aprenentatge continu, gràcies als seminaris, congressos, conferències i projectes que hem compartit, com pel diàleg, crític i apassionat, que tantes bones discussions ens ha brindat. El fruit més important d'aquests anys és tota l'experiència, professional i vital, que m'ha donat la veu i la mirada.

Encara tinc gravat a la memòria un dels primers cursos de doctorat sobre desig i psicoanàlisi. La professora, Marie France Borot, ens va preguntar quin era el nostre tema de recerca. Ho tenia ben clar, i així li ho vaig comunicar: la representació del desig. Se'm va quedar mirant, va riure i es va fer un silenci, terrible, a classe. Borot va respondre: "el desig no té representació: és el buit". Així va començar una recerca que va trobar el seu lloc en les línies d'investigació del Centre Dona i Literatura.

Des de la fase més embrionària d'aquest treball, he rebut el recolzament i la confiança, excepcionals, de la meva directora. Marta Segarra ha estat des del primer moment no tan sols un referent, sinó també la força, el rigor i el seguiment dia a dia de tots els passos, tant dels que han conduït la meva formació en el camp de la investigació, com dels que m'han dut a culminar aquesta tesi doctoral. Li agraeixo el temps, l'espera i la dedicació plena, que han permès el desenvolupament del treball en les millors condicions possibles. M'ha aconsellat en tot moment per sortir dels atzucacs en què tot projecte topa, m'ha guiat pel laberint que suposa, a vegades, l'escriptura, i, sobretot, ha estat indispensable per a la confiança del mateix projecte. Per tot plegat, i per la quantitat de brots que creixen d'aquestes paraules, estic infinitament agraïda a Marta Segarra, sense la qual no hauria arribat fins aquí.

Aquests quatre anys han estat una vida dins la vida. M'han format com a persona, com a investigadora i m'han ensenyat a treballar en equip. A l'Helena González li agraeixo el càlid acolliment des del primer dia que em vaig incorporar al Centre i la confiança que ha dipositat en mi al llarg d'aquests anys. Li dec la formació en la crítica de poesia contemporània escrita per dones i, sobretot, l'amistat i el *feedback* constant, que no m'han abandonat mai. Les meves companyes, amb les quals tantes hores de feina hem viscut i en tantes converses de bar, entre noves lectures i discussions teòriques, ens hem perdut, han estat unes interlocutores incansables i l'estímul quotidià: Anne Marie Poelen, Carlota Oliveras, María Teresa Vera, Paula Juanpere, Laura López, Víctor Escudero, Katarzyna Paszkiewicz, Julia Lewandowska.

En aquest entorn de feina del Centre Dona i Literatura han estat indispensables Isabel Clúa i María Teresa, amb les quals he compartit els moments més difícils, tant de la recerca com de la feina del dia a dia. M'han ensenyat el compromís amb el text, la responsabilitat de la nostra feina de lectores, la passió per la docència, l'exigència amb una mateixa i la superació constant.

Paral·lelament, al llarg de la meva formació, he conegut altres grups de recerca que m'han ofert la possibilitat de treballar en un entorn crític continu. Al grup de Filosofia i Gènere (UB), Fina Birulés, Rosa Rius, Georgina Rabassó i Àngela Lorena Fuster, els vull agrair, principalment, la seva predisposició en tot moment al diàleg entorn de la meva recerca, que es va materialitzar en la realització del Laboratori de tesi. Aquest em va oferir l'oportunitat d'exposar la investigació a persones que la van saber criticar i em van ajudar a veure els punts més dèbils i millorar-los. La xarxa que hem construït amb Meri Torras, Alba del Pozo, Noemí Acedo, Diego Falconí, Aina Pérez (investigadors/es del grup Cos i Textualitat [UAB]), ens ha conduït a compartir les nostres investigacions i endegar nous projectes.

Les dues estades de recerca a la Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis (Centre d'études féminines et d'études de genre), no haurien estat fructíferes sense la càlida acollida de la directora del Centre, Anne-Emmanuelle Berger.

Agraeixo a tots els membres del tribunal, així com als avaluadors externs que hagin acceptat de llegir i avaluar aquest treball.

Més enllà de la família acadèmica, he comptat no només amb el suport, sinó, a més, amb l'amor i l'energia de totes les persones que són la meva vida. L'escriptura demana aïllament, soledat i hi ha moments en què el cansament pot fer perdre la perspectiva. La Cristina m'ha mantingut viva en els moments més difícils. La paciència infinita de la Georgina, que tants "avui no puc" ha rebut, m'ha fet sentir que els "meus" comprenien i valoraven, com si dels seu projecte es tractés, el motiu pel qual em vaig embarcar en aquest viatge. Gràcies a tots (i a aquells que no cito, però que també hi són), Albert, Ariadna, Diego, Pau, Llorenç, Laida, Elena, Carlota, Benjamín, per recordar-me constantment qui sóc i per què escric.

Finalment, vull transmetre a la família, especialment, a la mare i al pare, el meu reconeixement per la comprensió i els ànims, que m'han encoratjat, més encara, els darrers mesos, en els quals han redoblat la seva infinita entrega.

Aquesta tesi ha estat escrita a molts llocs: Cardedeu, Poblenou, París, Casablanca... Els mesos més intensos, però, els he viscut al barri de Sants. Gràcies, Carlota, per aconseguir-me una cambra pròpia.

Índex

Résumé	12
0. Introducció i justificació	18
1. La postmodernitat com a trencaclosques a la poesia catalana contemporània	19
2. Què significa declinar la poesia catalana des de la llengua del desig?	27
PRIMERA PART: Coordenades teòriques i metodològiques	
I. Posicionament metodològic: poètiques d'alteritat	33
1. L'obertura cap a l'Altre	34
1.1 Del <i>jo</i> monolític a la disgregació del subjecte	39
1.2 "On me pense"	43
1.3 Alteritat i subjecte	48
1.4 L'enunciació del <i>jo</i> : del subjecte al subjecte poètic	55
2. La paraula poètica	67
2.1 La <i>matèria-emoció</i>	68
2.2 Els plecs de la <i>matèria-emoció</i>	70
2.2.1 El ritme: l'empremta del subjecte	76
2.2.2 Veu i subjectivitat	79
II. El desig com a marc teòric	84
1. Una estructura d'horitzons	85
1.1 Desig i alteritat	87
1.2 Cap a una definició	93
1.2.1 Desitjar és construir	94
1.2.2 Desitjar és destruir	96
1.3 El desig del desig de l'altre	98
2. El desig i el ser	101
2.1 Eros: la separació definitiva	103
2.2 La carícia: sagrades escriptures dels cossos	105
2.3 <i>Discontinuitat</i> : vertigen de l'existència	109

3. Lectures psicoanalítiques	111
3.1 Primer <i>écart</i> : constitució del subjecte del desig	113
3.2 Segon <i>écart</i> : el desig, obertura de la paraula	117
3.3 Tecer <i>écart</i> : representacions (im)possibles	118
4. <i>L'écriture féminine</i> : cos i desig d'escriptura	120

SEGONA PART: Poètiques del desig

III. Poètiques del desig	129
1. Gabriel Ferrater	130
2. Maria-Mercè Marçal	134
3. Enric Casasses	136
IV. Tres obertures cap a l'Altre: construcció de subjectivitats poètiques	141
1. Les dones	141
2. Homoerotisme femení	147
3. La parla de l'amor	153
3.1 El Tu transcendent	153
3.2 La conversa: escenari de la paraula viva / poètica	156
V. Teixir identitats	162
1. El subjecte líric desitjant a <i>Les dones i els dies</i>	162
2. De la il·lusió d'una <i>continuïtat</i> a la desfeta	176
2.1 <i>Terra de Mai</i> i "Sang presa"	178
2.1.1 El mirall i el seu re-vers: <i>Terra de Mai</i>	180
2.1.2 El mirall i el seu re-vers: "Sang presa"	182
3. Esbós d'una autopoètica: el subjecte del desig	184
3.1 El cant de l'alteritat amorosa	191
VI. Representació de l'altre/a amorós	195
1. Les dones: espai de l'alteritat	195
1.1 El cos del desig	199
1.2 La cambra del desig	213
2. L'altra especular. De la fusió a la dissimilació	219

2.1	Transposició dels marges del cos social al cos textual	221
2.1.1	Cossos d'aigua	222
2.1.2	Cossos de sang i la sang dels cossos	226
2.2	La progressiva dissimilació del <i>jo versus tu</i>	230
2.2.1	Del cos a la solitud	235
3.	Les coordenades del <i>tu</i>	237
3.1	El jo líric serpentejant entre <i>jo-tu</i>	239
3.2	La irrupció de l'amada: estructura poemàtica	247
VII.	Esriptures del desig	273
1.	La captura de l'indicible en la paraula poètica	273
2.	La sensualitat del vers	290
3.	La <i>mise en scène</i> de l'alteritat amorosa	306
3.1	Els plans de <i>Do'm</i>	310
3.1.1	La realitat quotidiana: la demana primera	310
3.1.2	La realitat "tapadora"	315
3.1.3	Allò màgic: l'espai amorós	323
3.2	L'amor <i>entredoux</i>	329
3.2.1	El moviment del cos textual: dissonància	330
3.2.2	Reconeixement del ser desitjant: reciprocitat	333
VIII.	Morals i poètiques del desig	342
1.	Erotisme moral	342
2.	Praxi politicopoètica: subversió i subjectivitat	346
2.1	La triple ferida: la triple militància	347
2.2	Sexualització de la nació en femení	352
2.3	Una proposta de subversió i reescriptura de la comunitat imaginada	355
3.	L'amoral: amor, moral i paraula oral	356
3.1	El <i>parlar</i> : fonaments estètics de la <i>matèria-emoció</i>	358
IX.	Conclusions	365
X.	Bibliografia	373
XI.	Annex (conclusions en francès)	389

Résumé

Poétiques du désir. Altérité et écriture dans l'œuvre de Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal et Enric Casasses

Cette recherche naît du besoin urgent de réviser la poésie catalane contemporaine à partir des paramètres de la théorie littéraire qui embrassent la représentation du désir. À partir du lien étroit entre ce cadre théorique et les nouvelles formulations du sujet lyrique postmoderne, nous avons proposé l'étude de trois grandes poétiques qui ont marqué, chacune dans leur contexte socio-littéraire, un point d'inflexion dans la poésie catalane contemporaine à partir de ce cadre théorique : Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal et Enric Casasses. L'objectif central de la thèse est donc de démontrer, à travers la *catégorie* du désir, comment l'altérité érotique-amoureuse est un des centres de représentation et d'expérimentation des limites du sujet poétique et quels effets elle a dans la construction de l'identité textuelle et dans ce que nous avons nommé, à partir de M. Collot, la *matière-émotion*. La thèse ne prétend pas être une étude comparative des trois auteurs, mais, en captant leurs trois trajectoires en parallèle, elle situe chaque poétique dans un point de non-retour par rapport au désir et à sa représentation. C'est donc, métaphoriquement, le signe désir, dans ses trois plans, celui qui unifie les trois paradigmes qui ont été soumis à cette analyse : Gabriel Ferrater comme *réfèrent*, Maria-Mercè Marçal en qualité de *signifié* et Enric Casasses comme porteur du *signifiant*.

Le premier chapitre essaie de dépasser la rupture moderne entre l'écriture et l'exaltation d'une subjectivité unique et monolithique, pour comprendre en quoi consiste la dissolution du je lyrique en tant que fondement de l'énonciation du sujet dans le vers. C'est une proposition méthodologique qui, prenant comme centre la tentative de construction d'une théorie du poème basée sur l'expansion du *je* vers l'Autre, analyse quelques variables rhétoriques et ontologiques qui participent de la formulation théorique du sujet lyrique incomplet ou fragmenté au moment de l'énonciation. En voulant ainsi tisser des éléments théoriques par où circulera le je lyrique vers l'autre (« poésie de l'altérité », « loi de l'assentiment », « appropriation » de l'énoncé ou, surtout, *matière-émotion*), l'écriture poétique est conçue comme un jeu de forces entre la performativité du sujet lyrique et la recherche de sa propre subjectivité.

Cette crise du sujet, ainsi que l'impossibilité de restituer une relation unilatérale avec l'Autre, prennent un relief spécial quand le moteur ou la *force* qui active la relation d'altérité est le mouvement qui stimule le *je* en dehors de ses propres structures pour atteindre l'autre (sujet désiré) ou pour l'absorber : le désir. La deuxième partie du premier chapitre est destinée à définir les approches théoriques de la représentation du désir — situées dans un positionnement post-structuraliste conjugué avec la critique littéraire féministe — qui nous permettent d'asseoir des coordonnées interprétatives pour développer l'étude de la formalisation des trois sujets lyriques qui cherchent dans l'écriture leur propre devenir comme sujets désirants.

Ainsi, au long du deuxième chapitre nous avons interrogé les trois poétiques en suivant les espaces communs établis dans notre proposition de cadre interprétatif. Pour cela nous nous sommes centré dans *Les dones i els dies* de Gabriel Ferrater, avec une emphase sur la « Teoria dels cossos ». Dans le cas de Maria-Mercè Marçal, nous avons étudié exhaustivement le premier recueil de poèmes qui inaugure l'écriture du désir lesbien, *Terra de mai*, tout en établissant une continuité thématique avec « Sang presa » (dans *La germana, l'estrangera*). Et, finalement, nous avons parcouru la poésie d'Enric Casasses d'une façon transversale, à partir des œuvres les plus significatives par rapport au sujet de notre recherche, comme *La cosa aquella*, « Alquímia d'amor » (dans *Començament dels començaments i ocasió de les ocasions*), *D'equivocar-se així*, *Calç* et, surtout, *Do'm. Drama en tres actes*.

En premier lieu, nous avons défini les coordonnées du sujet désirant en relation avec le sujet du désir, ce qui nous a conduit à l'analyse de l'énonciation du je lyrique. La quête des directrices fondationnelles des subjectivités lyriques — actives du moment où la demande du désir surgit (implicite ou explicite) — a rendu progressivement évidente la suffisance ontologique problématique du sujet qui dérive, à son tour, de la *rencontre* avec l'autre. Ainsi, nous sommes arrivés à mesurer la distance inexorable qui sépare le *je* du *tu*, avec des résultats bien différents. Ferrater, qui annihile le sujet lyrique, a été le premier port d'un parcours qui, en arrivant à Marçal, nous a permis de connaître la continuité de l'être : l'éveil du désir est à l'origine de l'individuation des sujets agents du plaisir au détriment de la complétion identitaire. Et finalement, nous avons navigué jusqu'à Casasses, qui défend tout au long de son œuvre une individuation comme centre éthique de l'acte amoureux.

Dans une deuxième partie, nous avons étudié la représentation de l'autre dans chaque corpus poétique. Chez Ferrater, les femmes activent non seulement l'altérité érotico-amoureuse concrète dans chaque poème, mais, d'un point de vue méta-poétique, elles deviennent constitutives de la subjectivité lyrique dans la quête de l'identité qui a lieu tout au long de *Les dones i els dies*. A partir de la figure de « Teseu », poème qui reflète et signifie le processus d'écriture poétique, nous avons exploré la formalisation du désir en fonction des différentes représentations de la femme en parallèle avec les positions énonciatives du je lyrique. Dans ce parcours, la *représentation du corps du désir* (la fragmentation, la caresse, le regard, etc.) et l'espace où ce corps apparaît (la chambre), ont été les deux épïcètres sur lesquels nous avons conclu que la femme se présente comme un corps résistant qui guide le je lyrique vers la négation, paradoxalement, du désir lui-même. L'impossibilité de satisfaire le désir se manifeste, ainsi, par la perte des limites du sujet désirant.

Dans les vers de Marçal le désir émerge comme un raz de marée qui entraîne le je lyrique à se mesurer dans la distance qui le sépare de l'autre. À partir de cet autre spéculaire, les premières sextines de *Terra de Mai* ouvrent un nouvel ordre du *je* et du *tu* dans le discours amoureux : l'équivalence physique des corps amants/aimés porte à l'extrême la fusion autant physique qu'amoureuse, qui deviendra action transformatrice et affirmative de l'identité. En effet, Marçal désarticule la gestion phallogocentrique du désir et le situe comme une catégorie à partir de laquelle elle entreprend la construction d'une subjectivité lyrique féminine et lesbienne. Dans ce sens, moyennant la présence nette d'une exploration et d'une reconstruction du corps de femme perçu à partir du désir homoérotique, la poète déploie la rénovation d'une symbologie érotique qui configure un cosmos corporel tout à fait nouveau : corps d'eau et de sang. Marçal cherche dans les fluides corporels féminins (l'eau, le sang menstruel, le sang d'une blessure ou, même, le vomissement), la transposition des marges corporelles aux marges textuelles, en transformant le poème non pas en un parallèle verbal de l'expérience du désir mais en son parallèle corporel.

Dans un premier moment, la représentation de l'autre est indissociable des images spéculaires (eau ou miroir). C'est la phase de *continuité*, de la complétude identitaire à travers l'expérience de la jouissance, qui est formée par trois axes : la confusion des

limites entre le *je* et son autre, la fusion des deux subjectivités et l'affirmation de l'unicité par la forme verbale « som ». Par la suite, nous avons parcouru comment cet « être un » se brise à mesure que le je poétique se singularise. Dans ce deuxième moment le désir fait irruption dans le langage du plaisir et devient une passion destructive. La dissimilation avec le *tu* et la nostalgie de la « fal·laç utopia d'una fusió absoluta » renversent le poème vers un je poétique mutilé, qui cherche un corps absent et l'espace de plénitude d'un sujet lyrique qui se trouve irréparablement blessé (« Sang presa »).

La poésie de Casasses situe la représentation de l'autre amoureux dans la modalité dialogique des vers (le *parler*). Le phénomène de l'énonciation poétique casassienne s'encadre dans des structures poématiques qui invoquent, dès l'origine, le Tu, en faisant appel, ainsi, au problème strictement postmoderne de l'unicité du je lyrique et de l'identité dans le processus d'écriture. Compte tenu de cela, le poème devient un *dire* offert à l'Autre comme une demande du langage ; c'est pourquoi le désir émerge comme moteur de l'écriture poétique. Avant de nous immerger spécifiquement dans l'éclosion du Tu en tant qu'autre amoureux, il a fallu éclaircir les coordonnées générales du Tu en majuscules pour ébaucher les traits fondamentaux de la signification poétique. Ainsi, nous avons analysé comment se déploie les différents *tu* dans l'énonciation, soit quand celui-ci se réfère au lecteur où à la poésie (recours méta-poétiques), soit quand il correspond à l'amour/désir (gouverneur du sujet de l'écriture) et, finalement, quand le *tu* condense l'autre amoureux (amour particulier). Dans ce dernier cas, nous avons proposé une échelle possible de transcendance du *tu* face au *je* lyrique : d'un *tu* amoureux totalisateur (*la lune*) jusqu'au sujet du désir, *la femme*. Parallèlement, la représentation de l'aimée est indissociable du concept d'émotion lyrique créée à travers la modélisation du *dire* du je poétique. Nous avons ainsi classé l'irruption du sujet désiré dans différents degrés de référencialité : le « tu » présent, le « tu » absent et le « tu » de destination.

Dans une troisième partie, nous avons essayé de répondre à une des grandes questions qui tournent autour des écritures du désir : est-il possible de le représenter ? Ferrater nous confronte à l'indicible. Sa poétique se situe dans un distancement délibéré des émotions, ce qui circonscrit l'expression du désir au cadre de ce qui reste incommunicable de l'expérience. Par conséquent, nous avons abordé la formalisation du

désir à travers le concept d'*imagination* tout en analysant comment le poète réussit à élever l'*énergie émotive* du langage à partir des relations entre la parole et ses absences, et comment cela nous permet de parler du poème en tant que *matière-émotion*. Ainsi, nous avons conclu que Ferrater capte l'indicible dans le texte en jouant avec les limites représentatives du langage.

Pour aborder les écritures du désir de Marçal et de Casasses, nous avons parcouru les plis de la *matière-émotion* face à l'*écart* : la fracture de l'épiderme du poème causée par l'éruption de la vie corporelle, pulsionnelle et affective du sujet de l'écriture. Le rythme pulsionnel du désir (scène d'écriture et scène amoureuse) et la voix (*poiesis*) deviennent les fondements de la construction des subjectivités lyriques qui s'inscrivent dans une *position féminine*, là où le corps en état d'envie quête la continuité dans l'écriture. Concrètement, nous avons parcouru la formalisation de l'absence de l'autre dans les vers de Marçal, qui recourt à des figures comme l'attente, le vide, l'effondrement du miroir, l'assassinat des corps en plénitude, entre autres images qui activent le saut de l'*éros* au *thanatos*, ainsi que les structures interrogatives qui signifient l'impossibilité d'expérimenter le désir du désir de l'autre.

Par rapport à l'œuvre de Casasses, le poète trouve dans la forme dramatique le moyen idéal d'expérimenter les possibilités de la représentation du désir : *Do'm*. Moyennant une exégèse détaillée du drame, nous avons pu conclure que, comme Barthes le postule, la seule construction textuelle possible de l'amour se trouve dans la formulation de ce qu'il a d'intraitable, et cela ne peut être représenté qu'à partir de l'action même. Ainsi, Casasses porte à l'extrême la modalité dialogique propre de sa poésie pour mettre en scène la rencontre amoureuse et la construction *in progress* du sujet désirant à travers le « se dire l'amour ».

Finalement, notre recherche essaie d'offrir une réponse à la conjonction du désir, de la subjectivité lyrique et de l'identité. Ces trois paramètres nous permettent d'élever les différentes représentations du désir à la hauteur des meilleures poétiques contemporaines. L'éthique et l'esthétique de Ferrater se réunissent dans l'espace de l'érotisme moral. Ferrater conçoit le vers comme une méthode phénoménologique à travers laquelle s'inscrit une attitude poétique qui ne peut être pensée sans la formalisation du sujet désirant. Ceci dit, avec *Les dones i els dies* s'inaugure la

catégorie du désir en relation avec les limites d'expression du sujet lyrique. Marçal ouvre les portes à l'espace littéraire féminin et lesbien avec une écriture poétique créatrice de nouveaux domaines pour l'expression du désir. La quête d'un nouvel ordre symbolique dans le langage poétique est étroitement liée à la construction d'une subjectivité politique autant que poétique, dont un des traits est la revendication et l'affirmation du plaisir sexuel féminin. De cette façon, le désir dans l'œuvre de cette poète est porteur d'une attitude et d'une praxis politique qui trouve son sommet expressif dans la conquête d'une « langue abolie ». Pour finir, Casasses invoque l'espace de la parole vivante pour articuler l'accomplissement de la fonction poétique. À travers la poésie récitée, soit d'un point de vue théorique soit dans sa performance scénique, il construit une expérience poétique nouvelle et fondationnelle qui trouve son parallèle avec l'expérience amoureuse. Dans ce nouvel espace de circulation de la parole poétique, il situe une subjectivité lyrique fondée dans le mouvement éthique vers l'autre incarné dans le corps, la voix et le rythme.

0. Introducció i justificació¹

La primera vegada que llegim un poema és difícil que ens deixi una marca personal. Tot i això, hi ha versos, imatges, sons o textures que ens graven la petjada del sentit. És aleshores quan el desig, febrilment, governa la nostra lectura i cerquem aquell cos que encaixi en aquesta petjada primera. Busquem el “plaer del text” propiciat per aquesta altra veu que, per fi, encaixa en la seva meitat desitjada.

Tres veus ens convoquen, aquí i ara, davant del desig. Tres poetes, Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses, a qui el segle XX ha prestat ambició i orfenesa, política i amor, ferida i temps; i el segle XXI els demana la continuïtat en la lectura, l'escriptura i en l'exploració de noves formes textuais (en el cas de Casasses). La tria respon a la urgència d'estudiar, des de fonaments poètics diferents, tres subjectivitats textuais que trenen la seva identitat no tan sols en l'amor o la sexualitat, sinó en la formalització de l'expressió i expansió del *jo versus* l'Altre. La seducció d'aquest moviment ens converteix en lectors fascinats per unes veus que transformen l'accepció més material del llenguatge, la paraula, en un significat perdut o resistent a la significació completa. L'escriptura es presenta, així, com una temptativa perpetua d'atènyer l'objecte del desig en tots els seus plans: des de la paraula poètica als cossos del desig.

L'elecció de la representació del desig com a perspectiva d'estudi va més enllà de la construcció d'un motlle metodològic i interpretatiu del corpus seleccionat. A través de la superació dels límits temàtics de l'espai comú de l'eros, allà on conviuen de forma indiscriminada tots els conceptes que es mouen en la constel·lació del sentiment

¹ Aquesta recerca, inscrita al Grup de Recerca Consolidat Creació i Pensament de les Dones-Centre Dona i Literatura de la Universitat de Barcelona (dirigit per la Dra. Marta Segarra), ha gaudit d'una beca per a la formació de Personal Investigador (FI), concedit per la Generalitat de Catalunya (AGAUR): 01/2009 - 01/2012. D'entre les línies de recerca que es porten a terme des del Centre Dona i Literatura, la present tesi doctoral deriva de “La inscripció del subjecte en el text”: “el desig en / de l'escriptura”. Així mateix, aquesta línia d'investigació es va consolidar amb el projecte de recerca finançat: *Les representacions del desig en les escriptores i cineastes de la postmodernitat (França i països francòfons)* (Investigadora Principal: Marta Segarra), dins del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, D.G.I. (Ministerio de Ciencia e Innovación): HUM2004-01118/FILO (2004-2007). Paral·lelament, la investigació ha estat complementada amb dues estades de recerca al Centre d'Études Féminines et d'Études de Genre(s) de l'Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis (dirigit per la Dra. Anne Emmanuelle Berger): la primera, dins del programa Erasmus de Tercer Cicle (any: 2008 / setmanes: 16); i la segona, amb la concessió de la Beca per a estades de recerca a l'estranger (BE), Generalitat de Catalunya (AGAUR), (any: 2010 / setmanes: 8).

amorós, l'objectiu és demostrar que el desig, en tant que categoria, és un dispositiu conceptual des del qual es negocia la configuració del subjecte postmodern.

Ens valdran com a *exempla* els resultats de tres poètiques relativament distants, relativament juxtaposables, com són Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses. Tanmateix, la investigació no es concep com un estudi comparatiu de tres poètiques del desig, sinó que pretén posar en evidència com la crisi de l'expressió del jo líric manté una estreta vinculació amb la concepció de les dinàmiques dels subjectes desitjants. Per aquest motiu, un dels criteris de la selecció del corpus ha estat el d'incorporar aquelles poètiques que, a partir de la poesia amorosa o eròticoamorosa, han marcat un punt d'inflexió en la poesia catalana respecte a les possibilitats enunciatives del *jo* en el poema. Atès això, construirem un mapa operatiu, prenent el desig com a signe, en els seus tres plans, per tal d'unificar els tres paradigmes que sotmetrem a anàlisi: Gabriel Ferrater com a *referent*, Maria-Mercè Marçal en qualitat de *significat* i Enric Casasses, portador del *significant*.

Davant de l'elecció de *Les dones i els dies* (1968) com a punt de sortida de la construcció del subjecte líric postmodern, és necessari que explorem breument el concepte per evidenciar els marges de la nostra perspectiva metodològica.

1. La postmodernitat com a trencaclosques a la poesia catalana contemporània

Quan ens endinsem en la crítica literària catalana més contemporània, ens trobem davant lectures, propòsits o intuïcions que tenen com a objectiu assentar o encaixar les formulacions “postmodernes” amb una voluntat definitòria dels períodes literaris al llarg del segle XX i XXI. Sintagmes nominals com “el pantà de la postmodernitat” (Ardolino, 2004: 195) o “El laberint postmodern” (Martínez-Gil, 2006: 301) dibuixen *per se* aproximacions molt diverses que la crítica ha traçat entorn del terme. Moltes d'aquestes definicions no van més enllà d'uns posicionaments individuals que ens arriben de la mà de poetes i crítics militants que, amb una voluntat d'escissió o adhesió, configuren un trencaclosques poc operatiu a l'hora d'esclarir-ne l'entrellat². I, per

² No obstant això, cal veure també una certa recança a l'ús terminològic dins el territori català: “Des que Alexandre Cirici usà el terme *postmodern* en un article aparegut a *Serra d'Or*, l'any 1969, fins que Francesco Ardolino va afirmar que l'antologia *Imparables* (2004) era un dels primers intents

complicar-ho una mica més, ja ens avisava Dolors Oller, gairebé al començament d'aquesta història, que “de fet, el terme *postmodern*, utilitzat originàriament per l'arquitectura, no acaba de ser traslladable a la nova poesia” (1982: 54). Tot i amb això no podem negar l'interès amb el qual autors com Jordi Marrugat han intentat establir un diàleg entre autopoètiques i escriptura per filar les tendències més actuals³ al voltant de la postmodernitat, i que ens recorda com Comadira actualitza la premissa ferrateriana de “tot és forma” en la poesia i la situa com a teló de fons per definir-se com a poeta formal i no pas formalista (Marrugat, 2009a: 475). És clar, que Comadira pren Gabriel Ferrater com a capdavanter en la concepció de l'escriptura com un procés de formalització de l'experiència a través del llenguatge. És a dir, lluny de caure en el debat caduc de fons i forma, encaixa el procés de significació en la materialitat poètica, en el moviment intern del poema.

A grans trets, doncs, el llenguatge poètic té la vocació de codificar una realitat que és produïda i experimentada amb la paraula. Aquest valor d'autoreferencialitat serà un dels trets que Vicente Vives situarà com a marcadors de les escriptures poètiques postmodernes⁴. No debades, la poètica ferrateriana emergeix com un punt i a part a la tradició poètica catalana. Són molts els casos en què el nom del poeta de Reus s'empra —conformant el triangle amb J. V. Foix o Josep Carner—, ja sigui per tancar el període de l'anomenat realisme històric (i tots els seus companys terminològics, “poesia social”, “poesia de la resistència”, etc.) i delimitar la transició cap a la ruptura poètica dels anys setanta, ja sigui per ubicar-lo com un poeta als marges de qualsevol classificació i, per això mateix, rupturista, tal com evidencia un dels atributs que han fet més fortuna a l'hora de representar la seva actitud tant poètica com professional: *outsider*.

programàtics per a sortir del pantà de la postmodernitat, aquest concepte no ha gaudit de gaire fortuna o interès. En canvi, mentre que altres veus voguen per un deuentisme enyorívol, es podria concloure que per a Josep-Anton Fernández la cultura catalana serà postmoderna o no serà —o hipermoderna, si seguim la terminologia més puixant.” (Florit 2007: 58). En aquest segon cas, Florit es refereix al llibre *El malestar en la cultura catalana* (2008).

³ Veure Marrugat (2009): Tendències de la literatura catalana actual. Cicle de conferències. Universitat Autònoma de Barcelona (2007-2008), *Llengua & literatura*, 20, 469-497; o, també del 2009, “La Literatura catalana entre la cruïlla i la postmodernitat. Notes al marge de *La literatura en la cruïlla (1974-2008)*”, *Revista de Catalunya*, 252, p. 119-133. A més a més, l'autor ha abordat el tema des de la figura de l'intel·lectual a la postmodernitat —el valor social del crític literari com a creador de pensament.

⁴ Veure el capítol “Consideraciones crítico-teóricas sobre la poética posmoderna”, a Vives, Vicente (2008): *Aníbal Núñez, La voz inexpugnable*, Alicante: Universidad de Alicante, p. 23-37.

El que sí és clar és que la crítica coincideix en situar una ruptura poètica durant els anys setanta i vuitanta (Calafat, 1997: 27-47), el tret distintiu de la qual serà l'esfondrament del realisme històric, en què va ser molt significatiu el conegut pròleg de Ferrater al poemari de Marta Pessarrodona *Setembre 30* (1969). Ara bé, un exemple paradoxal que evidencia la dissolució d'aquesta tendència és que un dels seus fundadors, Josep Maria Castellet, inaugura un primer gir cap a un incipient discurs postmodern en el panorama poètic espanyol amb l'antologia *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Així ho afirma Vicente Vives:

Castellet argumenta en su prólogo la aparición de una “nueva sensibilidad” en la joven generación de poetas [...]. A su juicio, esas diferencias culturales de los poetas *novísimos* en relación con generaciones precedentes conlleva una “ruptura sin discusión” con lo anterior, que es asumida en el tratamiento formal del lenguaje y en la novedad de sus temas poéticos” (2008: 26).

Aquesta ruptura representa, doncs, la caiguda d'un sistema representatiu tradicional (llenguatge-realitat) enfront d'una escriptura que treballarà tant el pla fenomenològic de l'experiència poètica com el de la seva materialitat i límits expressius: “Tant per ser la paraula la veu única de l'escriptor per a la seva indagació, especulació o afirmació poètica com per la materialitat complexa que posseeix com a signe lingüístic” (Broch, 2007: 21). La voluntat d'ordenar el conjunt d'estètiques és una temptativa sempre present, ja sigui amb la construcció de generacions o a partir d'antologies, com ara *La Nueva Poesía Catalana* (1984) de Joaquim Marco i Jaume Pont. En aquest darrer exemple, d'una forma sintètica però no per això poc clarivalent, s'hi defineixen els principals eixos de renovació que marcaran els anys setanta⁵ (1984: 15-17). Fixem-nos, però, que en el pròleg s'hi recull el nom de Gabriel Ferrater, acompanyat de nou per J. V. Foix i Josep Carner, com a passat poètic recent que constitueix la tradició de la modernitat (*ibíd.*: 12 i Broch, 2007: 23).

⁵ Són moltes les propostes de síntesi d'aquest període, entre les quals podem destacar, sobretot, *Sobre poesia catalana* (2007) d'Àlex Broch. Ara però ens servirem d'un article de Xavier Farré on resumeix les particularitats estètiques d'aquest període: “Es donen totes les condicions favorables perquè es pugui assistir a un autèntic esclat, apareix un nombre força elevat de nous autors, i per primera vegada, encara que sigui molt temporalment, poden coexistir diferents tendències alhora. Hi ha la segona generació dels poetes de l'experiència, hi ha la recuperació de veus que havien estat marginades, hi ha un corrent neopopularista que podria enllaçar amb alguns postulats de la Generación del 27 castellana, hi ha propostes agosarades que deriven de les segones avantguardes i del surrealisme. Tot en un moment únic, en una situació irrepètible, en un esclat sense precedents.” (Farré, 1995: 95)

Retornant, així, a les representacions de la poètica de Ferrater en aquest gir rupturista, es pot afirmar que la seva ubicació en l'entramat modern / postmodern queda travada per l'evident pauta generacional. És contundent la proposició que emprava Vicenç Altaió en un article titulat "Del textualisme a la postmodernitat: l'eixamplament dels límits": "Ferrater plega" (2008: 25). L'autor el reconeix com el primer poeta "viu", sintetitzant així una actitud subversiva i agent en la producció de pensament contemporani. El que ens interessa subratllar, però, són dos matisos que van més enllà dels espais comuns des d'on pensar la figura i obra del poeta. Per una banda, destaca que "Ferrater llegia com els clàssics i parlava com a subjecte del desig (de les noies dels divuit i dinou anys que teníem tots nosaltres). Construïa una experiència moral. Després va plegar, va plegar de viure i de pensar" (*ibíd.*: 27). Si observem el primer atribut, aquest ens guia cap al retrat d'una personalitat, al marge de qualsevol tecnicisme, que es caracteritzava pel domini brillant d'una tradició poètica en tots els sentits, i, és clar, això té una correspondència en la seva intertextualitat tant formal com temàtica. Potser per això Núria Perpinyà, a l'article "La inestable modernitat de Gabriel Ferrater" (2012), qüestiona la modernitat de *Les dones i els dies*. Tanmateix, si realment observem elements a l'obra del poeta que no responen a les coordenades amb les quals tractem d'aprehendre la modernitat i la postmodernitat, el problema resideix en la manera com hem segregat una teranyina conceptual pobre i trencadissa.

Tal com veurem, Ferrater dissol el *jo*. Crea un espai borrós, permeable, on un dels leitmotiv centrals, la representació de la dona en la seva corporalitat, no rebaixa l'essència de l'altre femení ni difumina la seva densitat en una espècie de recreació poc actualitzada de rols estereotipats: "passem de l'atemporalitat al tradicionalisme quan ens fixem en els personatges femenins que no aconsegueixen superar els *rôles* conservadors (Perpinyà, 2012: 223). Ans al contrari, és precisament el *jo* líric el que resulta constantment desplaçat de poema en poema, problematitzat com a entitat fixa o com a referent constant. En aquest sentit, el caràcter aparentment pla dels personatges femenins respon a una incapacitat del *jo* per traçar un referent vàlid i erigir-se com una construcció harmònica i precisa, com un espai dotat de sentit, com a suport d'un relat de la realitat. La dona, en canvi, és l'alteritat radical, no en el sentit de subjecte fixat, indubtable i tradicional, sinó en el de la impenetrabilitat emocional, de la seva textura d'incognoscibilitat i desafiament perpetu. L'Altre emergeix en tant que límit identitari que complementa la grolleria del temps com a limitadora i definidora de l'escorredís *jo*.

Amb això, observarem que la poesia serà una via independent de coneixement del subjecte.

Per altra banda, Altaió afirma que va comprendre anys després que Ferrater “pertanyia també a les pràctiques textuais”⁶ (2008: 27), cosa que el porta a confessar que no sap si qui llegia bé el poeta era la generació que el precedia directament: “Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Francesc Parcerisas” o “nosaltres”. Conseqüentment, “Ferrater ha quedat al mig, esmicolat” (*ibíd.*). Amb un discurs de caràcter anecdòtic, Altaió està proposant una nova lectura ferrateriana que no s’ha de valorar en qualitat de “veritat” sinó que evidencia la necessitat d’activar nous espais crítico-teòrics que apostin per una revisió i actualització de *Les dones i els dies*.

Seguim endavant i continuem amb la inflexió poètica dels vuitanta, destacada en l’article de Calafat, el qual considera que en aquests anys va començar a créixer una nova percepció de l’acte creatiu, fet que es va poder observar en el paper que concedien els poetes a la mateixa poesia. Segons Calafat, estem davant d’un moment d’inflexió significatiu, en el qual la lírica de lamentació queda en un segon pla i recupera força un model hedonista. Aquest canvi de perspectiva determinarà les tendències que seguiran. Així, entrem en una poesia intimista que buscarà sobretot l’exaltació de les ganes de viure, el plaer de la bellesa, la natura o el viatge, amb autors com ara Maria-Mercè Marçal, Jaume Pont, Àlex Susanna, que destacaran en la temàtica amorosa. Així mateix, Calafat coincideix amb Martínez-Gil que afirmarà que “el terme *postmodern*, doncs, fa referència a una època que no es pot explicar sense l’actitud hedonista, centrada en els principis de llibertat, de refús de dogmatisme i d’acceptació del plaer” (2006: 304).

Des del nostre punt de vista, el projecte políticopoètic de Maria-Mercè Marçal es desmarca radicalment de l’encotillament temàtic. Tal com recull Xavier Farré, “d’entre totes les propostes que aparegueren sobresurt, per la seva solidesa i per la innovació i renovació que representa per a la poesia catalana, l’obra de Maria-Mercè Marçal”

⁶ El volum que recull aquest article, *Poètiques de ruptura* (2008), és el compendi de les aportacions que es van fer al seminari “Poètiques de ruptura. Teoria i pràctica del textualisme”, organitzat pel grup de recerca *Literatura contemporània: estudis teòrics i comparatius sobre la textualitat* (LiCETCT) dirigit per la Dra. Margalida Pons, a la Universitat de les Illes Balears al 2007. En destaquem l’origen per valorar la importància que ha suposat en la renovació de les línies de recerca en el panorama crític català pel que fa a l’estudi dels textos des d’una perspectiva teòrica i comparatista, així com l’interès en la producció experimental i la interdisciplinarietat en la literatura contemporània.

(1995: 94). La poesia marçaliana esdevé puntera a partir dels anys vuitanta, en la renovació d'un nou espai de la *jouissance* com a centre agent de nous subjectes del desig. La poeta pensarà i representarà l'escriptura com un mitjà de subversió de les construccions discursives, és a dir, retòriques, que han obstaculitzat la possibilitat d'expressió de la dona en l'escriptura poètica. Gràcies a Marçal podem parlar d'una agitació radical de l'entramat poètic català, desestabilitzadora dels tòtems homogeneïtzadors en la representació de la dona en la poesia i marcada per la recerca d'una sensualitat textual (cos i llenguatge). Amb això, la poeta convocarà paraula, cos i ritme en el procés d'escriptura per cercar un espai diferenciat d'expressió. *Grosso modo* els tres aspectes claus del projecte literari marçalà es podrien sintetitzar amb els punts assenyalats per Josep-Anton Fernández: “la redefinició de la subjectivitat femenina, l'assumpció de la maternitat i l'expressió de l'amor lèsbic, fins aleshores inaudit en la literatura catalana” (2004: 203).

Amb tot plegat, l'obra marçaliana activa un nou posicionament de la veu lírica, el qual ha donat la mà a la crítica literària catalana per eixamplar els horitzons de lectura i incorporar els discursos de la subjectivitat, la sexualitat i la identitat als estudis del subjecte poètic postmodern. Així ho afirma Lluís Calvo: “el desig i l'escriptura van del braçat. Marçal vol que es llegeixi la literatura catalana del dret i del revés, no solament en una direcció. El celler clos ha d'esdevenir també un solc que inverteixi el sentit i, com un palíndrom crític, el resituï en un àmbit ric i plural” (2008: 98).

No serà, però, fins ben entrat el segle XXI que el debat sobre la postmodernitat esclatarà amb una forta presència mediàtica a través de l'antologia dels autodenominats *Imparables*. El volum recull nou poetes (Susanna Rafat, Lluís Calvo, Isidre Martínez Marzo, Joan-Elies Adell, Maria Josep Escrivà, Manuel Forcano, Sebastià Alzamora, Txema Martínez Inglés i Hèctor Bofill) de tendències ben diferents, però sota un mateix lema o “projecte literari”: sortir de la postmodernitat. És a dir, és un intent programàtic, en què la poesia passa a ser una actitud i un mitjà per recuperar el valor de la cultura i despertar la creativitat d'una societat adormida i dominada per “la perversió de la indústria i l'excrecència del consum”, fet que la porta a una “infantilització col·lectiva i a l'autodestrucció” (*Contra la insignificança*, 2004: 10).

El programa dels *Imparables* es defineix per recuperar la creença, perduda als anys vuitanta, en la intervenció de la cultura a la societat. Plantegen la poesia com un instrument per incidir directament a la cultura i en “la mandra mental” (*ibíd.*). Així torna a aparèixer una poesia activa, amb una intenció renovada. Hèctor Bofill a l’article *Tempestes a l’oasi* considera precisament que la poesia dels anys vuitanta i noranta “patia d’un avorriment i d’una insignificància descomunals” (2005: 8). I assenyala dues estètiques com les causants d’aquest “estovament”: el neonoucentisme, una poesia en la qual preval la forma per sobre del contingut (aquest es caracteritza per la poètica de l’experiència); i l’avantguarda, “que coincidien amb la quota bufonesca que una societat benestant es podia permetre” (*ibíd.*). Aquest to provocador ens permet veure com en aquesta “tendència” —més que no pas “grup” (Ardolino 2004: 201)—, s’exalten determinats continguts per arribar a tocar el pla existencial davant dels “jocs” formals d’altres autors.

El poeta mallorquí Bartomeu Fiol considerava, l’any 2002, que amb noms com Sebastià Alzamora i Hèctor Bofill “finalment estam sortint del deixant massa allargassat del neonoucentisme que no ha gosat pregonar el seu nom i entram en un nou temps en el qual la fam de coneixement o d’un major coneixement —ara en el sentit més estrictament filosòfic— (o d’una menor ignorància) es va imposant part damunt la predilecció per produir bellesa”⁷.

Tant Fiol com Bofill coincideixen en suggerir una necessitat intel·lectual i vital de sortir de la tendència hedonista per proclamar una poesia com a praxi cognoscitiva. *FAHRENHEIT 212. Aproximació a la mentalitat col·lectiva* (1989) també es va fer ressò del desencís dels anys vuitanta que és expressat com la “irònica desesperació”, conseqüència de l’actitud “d’ingènua esperança” dels setanta d’escriptors disposats a fer una revolució social, cultural, personal i sexual a través de la literatura (Orja, 1989: 14). Si això és així, el discurs dels *Imparables* sí que es podria titllar d’ingenu, ja que es mouria en uns objectius utòpics dels quals el poeta actual ja n’hauria assumit la impossibilitat. Altrament, el retorn a una afirmació del subjecte, per sortir del pantà de

⁷ Fiol, Bartomeu (2002): “La forma al servei del contingut”, *Diari de Balears*, 22 de novembre. Hem fet ús de la versió digital proporcionada per la “pàgina independent de poesia” de Lluís Calvo, *Dalatabaix poètic*: <http://www.santcugat.net/dalatabaix/fiol1.htm>.

la postmodernitat, l'encapçalaria un nihilisme individualista per impedir que el "jo no sigui reduït al no-res" (Ardolino, 2004: 197).

No creiem que sigui un despropòsit afirmar que sota l'expressió "quota bufonesca" s'estigués pensant en poètiques com la d'Enric Casasses, la qual ha rebut en més d'una ocasió el mateix descrèdit: "Sota l'excusa d'una aparent posada en escena underground i contracultural, aquests poetes-pallasso es dediquen a fer recitals" (Adell, 2005: 23). Lluny de caure en valoracions personals, tant la poesia d'Enric Casasses com la seva *performance* han marcat un canvi de paradigma en la poesia catalana, que ja Guillamon anunciava arrel de la publicació de *La cosa aquella* a Empúries al 1991, tot denunciant la precarietat crítica dels especialistes a l'hora de detectar una obra tan singular i que ofereix un nou relleu a l'escriptura (1991: 7). La causa, potser, rau en el fet que "el risc i l'aventura espiritual que reclamava la veritable poesia no és el que han estat disposats a compartir els sectors culturals dominants de la societat catalana dels anys vuitanta i noranta" (Guerrero, 2001: 23).

Enric Casasses aposta per una praxi poètica oral que sobrevé després de l'esgotament de la concepció de la significació poètica com un procés immòbil, fossilitzat per la grafia. Aquest és el fons subversiu del poeta, que cerca en la "paraula viva" el canvi d'un codi estètic i moral, i inicia l'exploració del subjecte líric a través de l'enunciació d'un *jo* obert a l'Altre. Així mateix, refracta o trunca la tradició, amb la qual, tanmateix, dialoga d'una forma fragmentada i polifònica, a la vegada que construeix un nou paradigma que convoca la revolució amb l'origen ancestral de la poesia: el ritme. No es tracta d'una fase ingènuament oral, sinó d'una poesia que es declara intertextual i mestissa, entre l'encreuament del llibre i la llibertat interpretativa d'un corpus recitat. En efecte, l'esfera oral, comunicativa, es converteix en un espai litúrgic de la paraula respirada i encarnada i, mitjançant el ritme, cerca la sensualitat de vers.

Un dels trets estrictament postmoderns de l'obra del poeta és el desplaçament del subjecte líric en la matèria textual articulat des de l'alteritat. Guerrero no ha estat l'únic en proclamar el poeta com a gran actualitzador de la poesia amorosa (*ibíd.*: 46). Tot i amb això, la poètica de Casasses porta a l'extrem el paral·lel del subjecte poètic amb el subjecte del desig, a través de traçar una ètica fonamentada en les dinàmiques del desig.

Amb tot plegat, hem volgut donar compte ja no tan sols de la problemàtica entorn al concepte sinó de l'anodina tasca d'emprar-lo com a categoria estrictament estàtica. Per això mateix, a la present investigació utilitzarem el terme postmodernitat com a criteri metodològic per teoritzar sobre els límits de l'expressió del subjecte líric. És clar que el terme ha assolit la categoria de lloc comú des del qual s'han polemitzat els canvis produïts en l'art i el pensament amb relació al paradigma de la Modernitat. Així s'hi refereix Alzamora en motiu de la traducció catalana del text "base" *La condició postmoderna* de Lyotard per Joan Pipó i Francesc Pons al 2004:

Al fonament del debat sobre el que és modern i el que és postmodern hi havia la qüestió del saber i del coneixement, i de la seva consideració social i política com a finalitat en si, o bé, com a mer expedient instrumental. Com bé sabem, s'ha imposat la segona opció, i n'estem pagant dramàticament les conseqüències" (2004: 21).

Tot i això, el nostre propòsit és rescatar aquest principi fundacional i proposar un nou espai crític i teòric per articular les poètiques catalanes contemporànies. Així és que més enllà de la reconstrucció d'un sistema poètic català, aquest treball pretén congregat en l'espai contextual del desig aquelles poètiques que han estat punteres en la reflexió de la matèria poètica, així com en la crisi enunciativa del subjecte líric, tot sabent que "la estética posmoderna propondría una reformulación lacerante de lo moderno, puesto que contraviene radicalmente el ideal racionalista del lenguaje y desenmascara su posición de dominio ideológico, en tanto que vehículo de una ontología objetiva y universalmente transmisibile de la realidad" (Vives, 2008: 31).

2. Què significa declinar la poesia catalana des de la llengua del desig?

La littérature contemporaine —c'est une évidence souvent constatée par la critique— fait du moi et de ses rapports à autrui un de ses enjeux principaux. La question de l'Autre et, surtout, celle de la force qui pousse le moi vers l'autre, qui pourrait être dénommée la "loi du désir", est d'ailleurs un thème de prédilection dans d'autres discours, le philosophique et le psychanalytique, qui souvent se distinguent mal aujourd'hui du littéraire. (Segarra, 2008: 5)

Partint de la premissa que el desig és el motor, la força o pulsio que impulsa el subjecte fora de les seves pròpies estructures per cercar la fusio o possessio del subjecte desitjat, aquesta investigacio es proposa analitzar com es materialitza aquesta crisi del subjecte

tant en l'operació d'escriptura com en la seva formalització. Així és que amb el concepte *alteritat* ens obrirem camí per estudiar uns subjectes lírics en la temptativa d'aconseguir una compleció que el desig, per definició, nega. Per tal d'establir les coordenades del desig com a categoria i crear un horitzó interpretatiu ens centrarem en aquells discursos teòrics que conjuminin en el seu si alteritat, llenguatge i desig a l'hora de reflexionar sobre la suficiència o insuficiència ontològica del subjecte del desig (compleció o continuïtat vs. individuació, discontinuïtat o anihilació). Ens acompanyarem, per una banda, de textos d'Emmanuel Levinas, Jean-Paul Sartre i Georges Bataille, per erigir tres marcs des d'on pensar la formalització del subjecte desitjat: des del vessant de l'enunciació prendrem de la mà de Levinas la demanda ètica del *dir*; des del llenguatge corporal destriarem, de la teoria sartirana, la carícia com a fundadora de la intersubjectivitat; i, rescatarem la disjuntiva continuïtat / discontinuïtat com a tecnicisme per representar la tensió del vertigen de la pèrdua dels límits identitaris. Paral·lelament, ens servirem de les aproximacions lacanianes per traçar unes lleis comunes en les dinàmiques del desig, des de les quals interrogarem la possibilitat de representació i interpretació de la manca, la falta primordial de l'objecte / subjecte desitjat en l'escriptura. En aquest sentit, seran significatives lleis com, per exemple, l'ajornament perpetu o el no acompliment d'allò desitjat, el subjecte enclavat en la demanda de l'altre, el desig del desig de l'altre, l'*écart* del llenguatge simbòlic per on emergeix l'indicible o l'escriptura com a espai de *jouissance*.

Per altra banda, incorporarem un nou paradigma teòric en l'estudi del subjecte líric: l'*écriture féminine*. Aquest ens oferirà l'espai per teoritzar sobre la conjunció cos, ritme, veu i llenguatge en la significació poètica. D'entrada, cercarem en la "revolució del llenguatge poètic" de Julia Kristeva les bases per instal·lar la desestabilització de l'enunciació poètica a causa de l'emergència de la vida corporal, pulsional i afectiva en el significat de la paraula poètica. A partir d'això, endegarem l'escriptura del cos del desig i el seu revers, el cos de l'escriptura del desig, mitjançant els postulats d'Hélène Cixous. Així mateix, estudiarem el ritme com a pulsio del desig, establint un paral·lel entre l'escena d'escriptura i l'escena amorosa, i ubicarem en un primer pla la veu (*poiesis*) com a agent de la praxi poètica (*posició femenina*).

Quan proposem el terme *poètiques del desig* no ens referim tan sols a l'obra de creació sinó que també volem convocar els textos metapoètics que codifiquen els principis

estètics i morals de l'escriptura de cada poeta. En el cas de Ferrater ens ajudaran a traçar un itinerari per conceptualitzar i comprendre, primerament, què significa aquesta crisi del jo líric —que assentarà les bases del subjecte postmodern— i com opera l'emoció com a text cultural, des del qual tota poètica contemporània, inevitablement, hi negocia les seves formes. En aquest sentit acudirem a poemes autoreferencials com “Si puc” o “A l'inrevés” per traçar els ítems que seguirem al llarg del nostre recorregut i que ens permetran inaugurar la investigació amb una proposta metodològica entorn de la lectura del poema com a artefacte que assumeix en la seva estructura l'alteritat, tant enunciativa com temàtica. Des d'aquest marc, situarem la poètica ferrateriana com a constructora genuïna d'un nou marc per pensar el subjecte líric en el discurs poètic català des dels paràmetres del desig; per això, ocuparà una posició referencial en la nostra perspectiva. El nostre objectiu és analitzar els poemes de *Les dones i els dies* que recullen l'*encontre* eroticoamorós i observar com el *jo* representa l'altre i es desplega en una escena articulada des de la retòrica de l'alteritat amorosa: el doble textual i les dones seran els eixos de la constitució de la identitat poètica i, sobretot, de l'experimentació dels límits textuais del *jo* i la seva subjectivitat. Així mateix, indagarem en la relació entre matèria poètica i *matèria-emoció* entorn de la formalització de l'indicible, és a dir, de la (im)possibilitat de capturar el desig en la paraula poètica.

L'escriptura de Maria-Mercè Marçal ens endinsarà en una cosmologia que inaugura, de forma inexorable, un nou ordre del *jo* i del *tu* en la simbologia eròticoamorosa. El poemari que millor representa aquest canvi de paradigma és *Terra de Mai* (1982) —que, paradoxalment, és un dels menys abordats per la crítica—; per aquest motiu serà el punt de partida per estudiar la formalització del subjecte desitjant marçalí. Amb *Terra de Mai* Marçal obre les portes de la poesia a la *jouissance* femenina i al desig lèsbic. No obstant això, és clar que aquesta frase tan sols capitaneja una aventura poètica que va molt més enllà respecte a l'experimentació dels límits del *jo* i les seves possibilitats d'expressió quan es troba a la deriva identitària. Davant del corpus marçalí —no tant per la seva dimensió, sinó més aviat per la resignificació o resemantització continua del llenguatge poètic— hem preferit centrar-nos en la història del desig que es desenvolupa al llarg de *Terra de Mai* i “Sang presa”, dins *La germana l'estrangera* (1985), per tal de mesurar el *crescendo* simbòlic i evitar el “desbordament” —prenent el terme a Joana Sabadell-Nieto (2012)— en què una lectura ambiciosa es podria trobar.

A través d'una exegesi rigorosa del corpus seleccionat explorarem la construcció d'una subjectivitat lírica sexuada en femení, tot analitzant el salt des de la compleció identitària —fusió dels cossos amants i amats— a la desfeta amorosa. Així mateix, treballarem com la representació de l'altra, la dona (amant-amada), envairà el text amb la presència nítida d'una exploració i reconstrucció del cos femení albirat en el desig. Aquest es desplegarà des de la renovació poètica més rupturista i personal passant per la recuperació de passatges de Safo, fins a tocar formes tant medievals com de caire més popular. En efecte, la poeta crea nous àmbits per a l'expressió del desig, sobretot si atenem a l'ús recurrent d'imatges com l'aigua, la sang menstrual o de la ferida, les quals han tingut, tradicionalment, un caràcter abjecte; Marçal les situa en un primer pla, mostrant la seva expressivitat germinal i pregona. I, finalment, intentarem esclarir les possibilitats representatives del desig en el moment en què el subjecte líric s'instal·la en l'absència radical de l'altra, just allà on els confins corporals evidencien els marges del ser però el dolor n'embriaga la percepció.

Per concloure aquest inici del recorregut, presentem l'estudi de la paraula poètica d'Enric Casasses emparat per un doble objectiu. Per una banda, situant el desig com la pulsio d'escriptura —metaforitzada per “la gana” insaciable—, proposarem uns paràmetres d'interpretació sòlids, des dels quals ordenarem les representacions del subjecte de l'escriptura en tant que subjecte del desig. Són pocs els casos en què s'hagi llegit el corpus i la praxi del poeta entorn d'un projecte literari. Tal com veurem, Jesús Aumatell, per exemple, proposa l'ús de les estructures poemàtiques com a fil conductor o horitzó per teixir una llarga trajectòria literària —que té els seus inicis als anys setanta, però que no serà reconeguda fins als noranta. Atès això, per altra banda, filarem el projecte casassià al voltant de l'alteritat amorosa com a fundadora de la subjectivitat lírica. Així, doncs, haurem de cercar en la modalitat dialògica, constitutiva de l'enunciació del *jo*, les respostes entorn del procés de significació poètica, la qual veurà el seu extrem amb la paraula oral.

Un dels textos fundadors, en el corpus de Casasses, amb relació a la representació de la crisi del subjecte en el terreny amorós serà *Alquímia d'amor* (1980). Amb aquest recull, on el poeta transforma el procés alquímic en una al·legoria de l'acte eroticoamorós, establirem les bases per endinsar-nos a la *mise en scène* de l'alteritat amorosa, que culminarà la seva representació formal en el drama poètic *Do'm. Drama en tres actes*

(2003). Abans, però, analitzarem “l’amor” com a formalització del desig i establirem les concordances amb el desig d’escriptura. Mitjançant l’exegesi de poemaris com *La cosa aquella* (1991), *Calç* (1995), *D’equivocar-se així* (1997), estudiarem les relacions entre les instàncies enunciatives (*jo-tu*) que activaran el moviment de la paraula poètica i evidenciaran els límits del jo líric.

Amb tot plegat, el poeta troba en la forma dramàtica el mitjà idoni per experimentar les possibilitats de la representació del desig: *Do ’m*. L’escriptura del desig assolirà, doncs, la màxima significació a partir d’escenificar l’encontre amb l’altre, articulat pel dir-se l’amor. Partint de la idea de Roland Barthes, l’única construcció textual possible d’allò amorós es troba en formular el que té d’intractable, i això només es pot representar a partir de l’acció mateixa. Casasses trasllada la modalitat dialògica al pla de l’acció, per tal d’ordenar tots els nivells de la llengua (semàntic, sintàctic i morfològic) sota la llum del llenguatge del desig. Mitjançant una exegesi detallada del drama observarem com el poeta desplega el ritme dramàtic en el trencament d’una linealitat discursiva construït pels “jocs” d’expectativa que deriven de la demanda del desig per part dels personatges.

Finalment, interrogarem la significació poètica a través de la poètica oral. El parlar serà l’escenari on cos, veu i ritme gravitaran entorn la paraula poètica. Així, doncs, reflexionarem sobre la paraula oral (pràctica habitual del poeta que amara tant l’artefacte poètic com el mateix procés de creació) il·luminada des dels atributs de la *matèria-emoció*. Observarem, així, com s’incardinen i entrecreuen el desig (pulsió d’escriptura) i el significant, aconseguint que el moviment intern del poema sigui origen i patró del moviment intern de l’emoció.

PRIMERA PART
Coordenades teòriques i metodològiques

I. Posicionament metodològic: poètiques d'alteritat

La teoria literària centrada en l'estudi de les poètiques i de la pràctica, gairebé inefable, del fer poètic sempre presenta com a condició de possibilitat el fet de moure's en una tradició, *continuum* literari o subtextos culturals que acomoden unes veus textuales en discursos crítics que dictaminen, en moltes ocasions, la lectura, adequada i conseqüent, de l'expressió poètica d'un determinat autor o autora. Aquests espais imaginats estan constituïts, com tots sabem, per uns esquemes que prefiguren els temes, els tòpics, els gèneres, els trops. Aquests són els que signifiquen els elements que cal tenir en compte per portar a terme la sistematització d'una poètica i aconseguir una interpretació exhaustiva i valorativa. En cert sentit, la crítica literària a la manera de les poètiques clàssiques, passant pels tractats normatius propis del Renaixement i arribant a l'actual teoria literària, basteix les directrius de caràcter normatiu que forneixen l'educació lectora i determinen la qualitat estètica d'una obra en funció dels paràmetres considerats "científics" (Salvador, 1984: 21). Per afinar aquesta generalització caldria elaborar un estudi de metacrítica literària per veure quin és l'estat de la qüestió sobre el debat estrictament "científic" de la nostra disciplina i, amb això, no ens referim a les diferents metodologies, sinó als discursos que problematitzen el seu estatus dins l'escala jeràrquica de les ciències.

Aquest preàmbul ens serveix per situar, en primera instància, una investigació que concep l'anàlisi de textos poètics com un xoc de forces entre el model literari ideal, "unívoc i excloent" (Alzamora, 2002: 75) que configura el paradigma formal des d'on es certifica la validesa d'una obra, és a dir, que legitima una tradició poètica, i els nous posicionaments de lectura respecte a les pràctiques poètiques contemporànies. D'aquesta manera, ens col·loquem just al problema que anunciava Pere Ballart respecte de la poesia catalana moderna i *mutatis mutandis* de la poesia occidental, sobre la crisi profunda de l'expressió del *jo* i les seves possibilitats (Ballart, 2007: 67-68). Així és que la matèria poètica ja no és un mer instrument que permet la projecció mimètica de la interioritat del subjecte, com van armar els romàntics, sinó que, després d'una desentronització del *jo* monolític cartesià, la inscripció del *jo* poètic en la matèria textual resta suspesa en les vicissituds de les formulacions identitàries dites postmodernes. De tal manera que, quan ens situem en la premissa que el *jo* és una construcció textual en moviment i en reformulació permanent, el poema o artefacte poètic exigeix pensar-lo com un producte que es regeix per les lleis de l'alteritat.

L'objectiu del present capítol és descriure la mirada metodològica a través de la qual s'abordaran els diferents textos. Per fer-ho, caldrà elaborar el que anomenarem reflexions cap a una teoria del poema. Malgrat l'ambició que comporta la mateixa formulació, no es vol posar en joc les grans preguntes essencialistes de què és la poesia, sinó que, vorejant precisament els marges de la qüestió, assentarem, de forma preliminar, les diferents variables que determinaran la nostra anàlisi tant textual com contextual de l'objecte d'estudi.

1. L'obertura cap a l'Altre

La formulació del fenomen poètic dins de les estructures constitutives de l'alteritat està intrínscament lligada a la reflexió entorn del gènere poètic sota el principi d'identitat del jo textual. Encara avui, la poesia no pot evitar la lectura ingènua que superposa el text a la vivència o la correspondència de les imatges a la biografia. De forma involuntària, seguim essent deutors de l'imaginari romàntic que concep la poesia com aquella que enllaça escriptura i exaltació d'una subjectivitat lliure, única i monolítica en essència. Tanmateix, en el moment en què la consciència o la percepció del subjecte unitari entra en crisi, representat per Palau i Fabre de la següent manera:

Un dels elements que han entrat en crisi o han estat més radicalment trasbalsats i, per tant, sotmesos a una profunda revisió en el món modern és el de la concepció del jo. Enfront de l'antiga idea monolítica de la identitat, el jo ha anat rebent batzegades cada vegada més fortes d'una banda i de l'altra, fins arribar a l'esmicolament. Els poetes semblen haver estat els primers a pressentir aquest canvi, a anunciar-lo. (Palau, 1964: 173),

estem obligats a qüestionar quines noves variables participen en l'enunciació del subjecte poètic, les quals alteraran de forma substancial la concepció i la necessitat d'expressió del *jo*.

En la societat àgrafa de l'antiga Grècia, el poeta tradicional, oral i anònim, es va veure desplaçat progressivament del seu paper central a causa de l'aparició d'altres mitjans d'emmagatzematge i transmissió de la informació, i codificació d'una identitat, ja fragmentada i individualitzada, d'autoria: l'escriptura. I amb ella anava adquirint independència objectivable un element consubstancial al ser humà: el llenguatge. Quan el pensament i el llenguatge se separen de la persona que parla, es produeix un nou

enfocament de la percepció de la subjectivitat. El suport escrit va facilitar el pensament més abstracte, capaç de conceptualitzar el *jo* respecte al món. La cultura oral, que es movia amb el verb *fer*, va començar a girar entorn al verb *ser*. A partir d'aquest canvi, el subjecte ja no viu submergit irreflexivament a la seva cultura, sinó que es qüestiona a si mateix des de la pròpia construcció conscient de *la* cultura i la pot modificar *ad libitum*, motiu pel qual pensem l'escriptura, des dels seus orígens a Occident, com a fenomen de representació i reflexió de la subjectivitat⁸. La veu agent de l'escriptura ha estat i és mudable en la seva representació tot i dependre d'una performativitat assentada per l'imaginari poètic d'un context històric i sociocultural determinat. Això justifica que no puguem parlar d'un *jo* romàntic, modern i/o postmodern, en els mateixos paràmetres quant als posicionaments del subjecte líric. Un exemple és el d'Octavio Paz qui afirma que la nova poesia no repetirà les experiències de la primera meitat del segle XX, perquè els nous poetes s'han d'enfrontar a dues noves crisis: la pèrdua de la imatge del món (“Para la técnica el mundo se presenta como resistencia, no como arquetipo: tiene realidad, no figura. Esa realidad no se puede reducir a ninguna imagen y es, al pie de la letra, inimaginable [2011: 29]) i a la crisi de significats (“la técnica no es propiamente un lenguaje, un sistema de significados permanentes fundado en una visión del mundo. Es un repertorio de signos dueños de significados temporales y variables”; “[el poema] es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda [ibíd.: 29]). Hem subratllat aquests dos punts d'inflexió en relació amb la representació de la realitat, perquè d'aquí endavant, la reflexió sobre el poema que vol ser *Los signos en rotación* (1965) situa com a centre gravitatori la disgregació del *jo* líric com a totalitat o consciència pensable i habitable des de l'escriptura poètica contemporània.

Així, doncs, ens servirem de *Los signos en rotación* per assentar la noció principal del present capítol: “la poesía de la otredad”. Si observem per uns moments la disposició conceptual de l'assaig, veurem que la conjunció entre poesia i alteritat és el resultat del que l'autor anomena la disgregació del *jo*. Paz proposa una desunió que, al seu torn, afecta a les tres grans coordenades, que, fins ara, havien sustentat els punts cardinals del

⁸ Cal precisar que el concepte de subjectivitat és indissociable del concepte de subjecte. Aquest binomi s'instal·la en una casuística teòrica que travessa el pensament contemporani, les grans disciplines del qual (lingüística, filosofia, literatura, sociologia, etc.) l'han abordat en funció de l'especificitat de cada camp. Des del nostre punt de vista, prendrem el *subjecte* com una construcció discursiva i, consegüentment, la subjectivitat s'evidenciarà com la capacitat de l'agent, en l'acte comunicatiu, de plantejar-se subjecte.

subjecte: el temps, l'espai i el món⁹. L'atomització de les parts integrants d'aquest tot passa a ser constitutiva i essencial d'un *jo* múltiple que, justament, malgrat la pèrdua d'un centre, troba en els seus altres la fortalesa. Això genera una cadena reiterativa d'incomunicació, ja que l'aniquilació del *tu* com a altre en benefici del *jo* com a altre és una retroalimentació circular de l'ego. Conseqüentment, aquesta nova posició del subjecte posa en perill la comunicació. Paz ho il·lumina amb la contradicció que resideix entre la relació que es pressuposa al “diàleg” i al “monòleg” en tant que funcions del llenguatge. El diàleg (pluralitat) es basteix sobre una estructura unidireccional, a causa que “cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros” i el monòleg (identitat) per la seva banda, implica l'altre com a receptor del missatge “nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo” (2011: 27). Atès això, la doble funció del llenguatge ens brinda dues escenes ideals d'incomunicació: no es pot parlar amb l'altre ni tampoc amb un mateix.

En aquest marc, la poesia emergeix —potser amb un punt d'essencialització per part del poeta— com l'única via de comunicació possible perquè, justament, el que la defineix és l'obertura cap a l'altre: “La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú” (*ibíd.*). Analitzant detingudament aquestes dues frases veiem que Paz atorga a la poesia la capacitat de construir el *jo* des del *tu*, gràcies a la persona gramatical del verb copulatiu: “eres”. En el primer cas, no hi ha convergència dels dos subjectes sinó una assimilació radical i *egocèntrica* que bloqueja l'espai perquè el *tu* s'esdevingui. Contràriament, en el segon cas, el possessiu “mi” determina el *jo* i li concedeix un caràcter objectivable, és a dir, al·ludeix al *jo* com a construcció paral·lela del *jo* preponderant de la primera oració. Així es proposa una conversió del *jo* en el *tu*, el “mi yo”, en tant que construcció, té lloc en el *tu*, n'és el seu atribut. D'aquesta manera, es podria entendre la poesia com la tercera funció del llenguatge que venç l'aporia de les dues primeres, aconseguint la possible comunicació del *jo* modern, ja que inclou en el seu si l'expressió d'un *jo* constituït des de l'espai altre, des de la presència altra i des del subjecte altre. A més, la poesia retorna al llenguatge la seva funció dialògica.

⁹ “El espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega”. (2011: 26-27)

Emprarem, doncs, la imatge poètica de l'alteritat com a preàmbul per encarar i emmarcar l'eix central de la teorització sobre el poema: la construcció del subjecte líric. D'aquesta manera, ens allunyem parcialment del concepte clàssic de Poètica, que seguint les paraules de Roland Barthes, tindria tres patrons:

Aristote (qui donna dans sa *Poétique* la première analyse structurale des niveaux et des parties de l'œuvre tragique), Valéry (qui demanda que l'on établît la littérature comme un objet de langage), Jakobson (qui appelle *poétique* tout message qui met l'accent sur son propre signifiant verbal). La Poétique est donc à la fois très ancienne (liée à toute la culture rhétorique de notre civilisation) et très neuve, dans la mesure où elle peut aujourd'hui profiter du renouvellement important des sciences du langage. (1984: 201)

Dit això, és evident que la intenció no és la de maniobrar amb diversos sistemes conceptuals per trobar les constants que ens permetin arribar a unes conclusions preconcebudes o volgudes sobre una teoria estètica contemporània o una teoria del poema líric *stricto sensu*. Per aquest motiu, entre altres coses, hauríem de respondre a premisses com la que emet Pere Ballart quan considera que l'analogia hauria d'ocupar un paper central en qualsevol teoria del poema (2007: 61); o, tal com fa Vicent Salvador al seu llibre *El gest poètic. Cap a una teoria del poema* (1984), en què analitza i disposa sistemes estructurals per abordar el poema com a unitat de sentit des d'un punt de vista semiòtic¹⁰. Exemples com aquests mostren clarament l'abast de la proposta, i per això és necessari que precisem encara més el nostre objectiu.

A poc a poc, hem anat encerclant el poema en una formalització de l'experiència de l'alteritat. Així, doncs, proposem la lectura del jo líric o veu poètica des d'una subjectivitat en construcció, és a dir, el poema com a una *mise en scène* de la recerca identitària, la qual disposa tots els elements que participen de la creació poètica sota el principi d'alteritat. Per assolir aquest objectiu, intentarem cercar els punts de confluència entre algunes teories tant filosòfiques com pròpiament literàries per consolidar, a l'estudi del subjecte líric, el fenomen poètic com a acció o resultat de la reflexió ontològica del ser en alteritat.

¹⁰ “Microestructures poemàtiques”, on inclou l'ús retòric del llenguatge —“Trops i figures”, “Marques semiòtiques”— o en el capítol “El poema com a text”, on treballa els fenòmens més macroestructurals interns i externs al propi text com ara la cohesió i coherència textual, el tema o el paper del lector, la intertextualitat, etc.

Abans d'entrar en matèria, cal que ens situem en l'espai conceptual que hem obert mitjançant la fórmula "poesía de la otredad", ja que, com reclama Pere Ballart en el seu assaig recent *Sobre la condició actual de la poesia*:

el veritable *quid* del gènere líric no hem de buscar-lo, com tanta gent s'ha obstinat a afirmar, en un mode peculiar de representació de la realitat, sinó precisament en les seves especials (i precàries) condicions d'expressió, un supòsit que per si sol resulta nou en el marc del tradicional debat sobre la poesia. (2011: 54)

Paz atorga a la naturalesa poètica la dimensió plural des de la seva enunciació, és a dir, no concep el poema com un nínxol conceptual i immutable en espera de ser escollit per la mà de l'eternitat; tot el contrari, la vocació del gènere respecte a l'exaltació del *jo* queda emmarcada en la noció d'una identitat en alteritat. Per tant, interroga la formulació del subjecte líric des de les seves possibilitats lingüístiques en el marc comunicatiu. Paral·lelament, Ballart pren la qüestió de la mà de Machado, a través del qual permuta "expressió" per "comunicació" i inscriu l'enunciat líric en la mateixa problemàtica. Machado situa en un primer pla el qüestionament del *jo* líric a partir dels dos factors que activen l'estructura d'alteritat en el quefer poètic, el sentiment (emoció) i el llenguatge:

El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. [...] Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. (Machado, 1989b: 1309-1310)

Aquest punt de partida és coextensible a un dels punts de la teoria de l'expressió poètica de Bousoño: la poesia es comunicació i no només expressió¹¹ (1970: 64). En últim terme, la comunicació és la idea sobre la que treballa el poeta i el que nosaltres hem designat la tercera funció del llenguatge. Tal com afirma Bousoño, per justificar que la poesia és essencialment comunicació s'ha de demostrar una estructura que tingui suport en els altres o en un mateix en tant que autor o agent de l'enunciació. Així és que ho justifica a través del que categoritza com la "lleï de l'assentiment" (*ibíd.*: 17). Pressuposant que la poesia és comunicació, treballa amb la figura d'un lector ideal, la funció del qual és la d'apropriar-se, fer-se seu per mitjà de la lectura allò que el poeta ha

¹¹ Per tal d'evitar contradiccions terminològiques, cal advertir que, a diferència del comentari de Ballart, en aquest cas *expressió* correspondria a l'enunciat i no pas a l'acció.

enunciat. I és en aquest punt on la poesia demana l'altre, ja que, perquè hi hagi assentiment, el lector s'ha de solidaritzar amb un estat d'ànim que identifiqui com a propi o que pugui experimentar i entendre. Ara bé, aquesta apropiació no la deixem a la deriva del sentiment universal, sinó que, es pot activar o desactivar mitjançant les lleis dialògiques de l'enunciació poètica. Atès això, l'assentiment és una llei poètica que opera en la mateixa pràctica escriptural si acceptem que el subjecte líric s'esdevé en l'acte d'enunciació. A partir d'aquesta hipòtesi es pot afirmar que el vers convoca l'altre ja en la seva formulació i, indissociablement, en la seva materialitat. Fixem-nos en l'aporia de Machado:

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.
(1989a: 633)

La identitat del *jo* resta inscrita en les estructures de l'Altre en majúscules. Altrament, el *tu* com a instància lingüística és reversible al *jo*:

Con el tú de mi canción
no te aludo compañero;
ese tú soy yo.
(*ibíd.*: 636)

Tanmateix, l'equivalència entre el *jo* i el *tu* reposarà en la tensió fundadora de l'expressió del *jo*, el qual se sap altre respecte de si mateix:

Dijo otra verdad:
busca al tú que nunca es tuyo
ni puede serlo jamás.
(*ibíd.*: 634)

1.1 Del *jo* monolític a la disgregació del subjecte

Seguint la distinció sobre la noció d'alteritat que fa Salvi Turró en el capítol "L'alteritat en filosofia" (2005: 15-30) —d'un caire simplificador, però no per això poc significatiu—, cal disposar els dos sentits que activa el concepte, els quals tenen sempre en comú una sintaxi relacional que es basteix des de l'oposició. Això és, per una banda, el significat genèric que al·ludeix a tota realitat que no és constitutiva de la consciència, del *jo*; per tant, la seva manifestació comporta l'oposició subjecte / objecte ("*ob-jectum*,

no-jo, món”). I, per altra banda, el significat més específic que refereix a la relació del *jo* respecte a allò que se li oposa en qualitat d’un “altre *jo*”, que es materialitza en una consciència altra.

No cal dir, doncs, que l’objecte d’estudi proposat s’ubica en el segon sentit d’alteritat, ja que l’activitat relacional del *jo* textual té lloc en el seu món interior i amb el *seu* món exterior. Afegim el possessiu voluntàriament per remarcar que en poesia el món exterior no es pot presentar com un objecte separat de la consciència, és a dir, que el subjecte no es pot separar de l’objecte; per tant, afegim de la mà d’Emil Staiger —dins de *Conceptes fonamentals de la poètica* (1946) —, que “objectiu” no significa independent del subjecte de l’escriptura (1966: 76). Per aquest motiu, els binomis “interior” / “exterior” i “subjectiu” / “objectiu” resten fusionats substancialment a tota enunciació poètica. Aquesta apreciació ens serveix per situar el discurs a la segona definició d’alteritat; per tant, la metodologia de lectura del poema que proposem se sustenta en el fet de concebre la construcció del *jo*, el món o cosmos representat i la paraula poètica com una consciència altra.

El que marca el salt de la poesia romàntica a la poesia moderna és la relació preconcebuda de la correspondència entre el *jo* empíric i el *jo* líric. El text es concep com una còpia de la subjectivitat, és a dir, la veu agent s’acompanya de la funció poètica del llenguatge per bastir una poètica de la sinceritat, de l’exaltació dels sentiments, que en últim terme acaba essent la representació d’una veritat del *jo*. En aquest sentit, sí que opera la funció del llenguatge en tant que monòleg, ja que el solipsisme que acompanya la concepció del fer poètic correspon a una identitat. La poesia romàntica o ruptura romàntica, entre moltes altres coses, va prendre en el seu centre la dicotomia *logos vs. pathos*. Recordem que la Il·lustració havia proclamat l’emancipació de l’home gràcies a la raó que li concedia l’autosuficiència per poder situar-se i manipular la realitat en funció del progrés dictat per principis catalogats com a científics. Talment, la raó es va posicionar com a metodologia de pensament i, també, com a ideologia. La mirada del subjecte i cap al subjecte estava determinada pel triomfant antropocentrisme, que va cuidar de definir els seus límits ontològics, epistemològics i, també, axiològics, prenent un únic centre: l’home. Per aquest motiu, la formulació de qualsevol proposta de pensament consistia a reduir el món a principis mecànics amb una conseqüència simplificadora i abolicionista de tot allò que s’acostés

a altres plans com ara l'emocional. Així és que l'individualisme va passar a ser un atribut consubstancial a l'acció del subjecte. Davant d'aquesta nova perspectiva imposada pel Segle de les Llums, i simultàniament a ella, va sorgir un nou *pathos* a les escriptures del *jo*: l'aïllament en la particularitat irreductible de la seva individualitat. El subjecte es va veure enfrontat a la recent conquesta d'autonomia intel·lectual, fet que el va arrossegar a un vertigen de saber-se i reconèixer-se en una extrema llibertat fonamentada en el seu *jo*. D'aquí que un dels gèneres propis dels romàntics sigui, a més de la poesia, la fórmula testimonial o de diari íntim, tal com ratifica l'obra de Goethe. És clara, doncs, l'autarquia del *jo* en aquest moviment estètic, la qual respon, per part del crític de la poesia moderna Michel Collot, al que anomena la "poesia subjectiva" enfront de la "poesia objectiva". Si es planteja la veritat del *jo* com a leitmotiv romàntic, és coherent l'atribució de l'etiqueta de poesia subjectiva, que, enfront de l'objectiva, presenta l'enunciació d'un *jo* empresonat en els límits d'una identitat estable i definida prèviament (Collot, 1990: 31). Per això mateix, el concepte de "poesia objectiva" s'aixeca contra aquest imperi del *jo*, per referir-se particularment a l'objectualització del *jo*: el *jo*-altre com a principi constitutiu de la subjectivitat poètica. En efecte, ens trobem davant d'una transformació de les possibles representacions del *jo* líric, la més destacable de les quals seria la seva despersonalització i la conversió del vers en un espai "exterior" en què el *jo* es posa en circulació amb el que hem anomenat les consciències altres. Així ho dibuixa Jordi Julià:

El creador més propi i característic del segle XX serà aquell que aconsegueixi perdre les pròpies qualitats, els seus atributs més distintius, i tot despullant-se de la seva pròpia personalitat —sense oblidar-la, això sí— pugui anar a l'encalç de les diferents formes d'existència que bateguen al seu voltant, i gràcies a les quals identificarà continguts privats desconeguts, i això li servirà per reconèixer-s'hi, conèixer-se i explicar-se, davant d'ell mateix i davant dels seus lectors. (2008: 184)

Per això mateix, la poesia moderna es construeix des del pensament altre. El *jo* serà el centre però no només com a agent sinó, també, com a objecte de l'auscultació atenta de totes les interjeccions que condicionen la seva possible formulació. Ja n'hem vist un exemple: "La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú" (Paz, 2011: 27), el qual no fa més que amplificar la cèlebre frase de Rimbaud extreta d'una de les cartes del *Voyant* que inaugura tots els estudis d'alteritat poètica: "—JE est un autre. Tant pis pour

le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!" (1972: 249).

Aquesta frase dóna peu a plantejar molts camins, tanmateix ara per ara en ressaltarem dos. El més important i el que il·lumina el nostre plantejament és la ruptura entre el subjecte enunciator i el subjecte de l'enunciat. Això comporta que el pronom personal mantingui la seva funció de designació, però la ruptura gramatical causada pel verb en tercera persona que l'acompanya aconseguix el procés d'objectivar el *jo* com una consciència altra. No obstant això, és important remarcar que Rimbaud posà l'accent a la construcció del *jo* textual fora de si mateix, i el mitjà per materialitzar i formalitzar aquest procés constitutiu del subjecte líric és a través de la impersonalització del "je". Amb tot plegat, es desplega el segon punt: atorgar autonomia al llenguatge, a la paraula poètica —el procés de significació proclamarà com a centre la subversió de l'expressió tradicional del *jo*.

Sense voluntat d'entrar en un tema propi de la filosofia del llenguatge, simplement volem precisar que, tal com hem avançat amb Octavio Paz, la poesia moderna se singularitza per qüestionar els límits de l'expressió del subjecte poètic a partir del trencament de la correspondència entre l'*auctor* i el *jo* textual. Així mateix, aquest desplaçament del subjecte líric implica l'ingrés a una realitat altra, a una consciència altra, gràcies a la manipulació del llenguatge, i permet, justament, aquesta obertura a l'exterior, a l'alteritat.

Tot i amb tot, abans de traçar els trets que singularitzen la construcció del subjecte líric, és necessari establir les coordenades teòriques significatives a l'hora d'esbossar el que hem insinuat, però no explorat ni definit, com a crisi de la unitat i unicitat del subjecte, formulació que ens condueix cap al problema dels límits ontològics del ser. Dit amb altres paraules, l'autarquia del subjecte queda desplaçada pel fet d'interpretar-se com a ésser relacional i social, és a dir, que no es basteix a si mateix per a si mateix, sinó que les seves estructures depenen substancialment de l'Altre.

1.2 “On me pense”

Seguim amb una altra lliçó rimbaldiana: “c’est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense.” (1972: 249), que evidencia la ruptura entre consciència i subjecte, desmuntant així l’edifici lògic que va construir la teoria cartesiana del subjecte: la facultat de coincidir amb un mateix en l’acte de pensar i de pensar-se (Collot, 1990: 31). Seria del tot imprudent donar per sobreentès que el pensament filosòfic de Descartes va suposar una ruptura radical pel que fa al viratge cap al subjecte, cap a l’autonomia de la raó, ja que ens movem en un *continuum* de tradició filosòfica que arrenca de la tradició clàssica. Tanmateix, el pensament cartesià forma part del que M. Wittig en diria ciències revolucionàries, aquelles que transformen les categories del saber i modifiquen els camps simbòlics de representació (Wittig, 2006: 34). En aquest sentit, doncs, des d’una voluntat de cartografiar els salts conceptuals de la ciència filosòfica, la teoria del subjecte cartesià ens serveix per situar l’essencialització moderna del *jo*. El centre de la veritat contorneja el subjecte; per tant, a partir d’aquest moment el model de subjectivitat passa a ser fonament de qualsevol pensament abstracte. El punt clau, però, és que en l’entramat teòric cartesià no es contempla cap referència a l’alteritat, a l’altre *jo*. Tot recau en un monòleg substancialment individual, una *meditatio* en la qual el mitjà i el fi resten trenats a una mateixa unitat: el *Jo*. Així mateix, s’estableix el subjecte com a base del coneixement i constructor, des d’aquest centre, del món “dissenyat d’acord amb les regles i les lleis físico-matemàtiques” (Alegret, 2005: 63), amb la conseqüent anihilació de l’altre en tant que possible constitutiu de la consciència. Atès això, tota presència altra queda supeditada a la comprensió racional de l’esmentat subjecte, el qual es defineix des de la seva unitat i unitat.

Sota aquesta perspectiva, la frase de Rimbaud és més que significativa si la llegim al costat de la locució llatina *cogito ergo sum*, la qual recordem que ja va veure el seu revers amb les tesis de Rousseau, que opta per “un cogito du sentiment intérieur contre l’intellectualisme, pour un ‘Je sens donc je suis’ — qui le ferait rejoindre, aux yeux de Descartes, ceux qui sont incapables ‘d’élever leur esprit au-delà des choses sensibles’.” (Knee, 1987: 241). El poeta aconsegueix materialitzar el trencament o divisió de la correspondència entre llenguatge i pensament, causant l’esfondrament de l’imperialisme del subjecte racionalista, dominador i anihilador de l’alteritat; i, sobretot, de la veritat de la seva enunciació lingüística.

Vist això, és clar que l'horitzó de la significació del jo líric s'obre i depèn principalment d'allò altre.

C'est en "bondissant par les choses inouïes et innommables", qu'il découvre l'inconnu qu'il porte en lui: "La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, la prend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver." Le sujet devient ainsi à lui-même son propre objet. (Collot, 1997: 42)

L'Altre que erigeix la poesia moderna és l'objecte-sujet del subjecte líric. És a dir, aquest darrer es desplaça de la identitat cartesiana a l'alteritat en què subjecte i objecte es fonen. La veu agent de tot poema es converteix en objecte de la seva pròpia expressió tan bon punt s'enuncia. Es podria dir que s'elimina la performativitat del jo líric, entesa com una veu conscient i durable en un poema o poemari, per passar a la contingència d'un subjecte textual no controlable, lliurat a les noves lleis de l'enunciació poètica i de la matèria poètica.

Així mateix, caldria apuntar quins són els trets que suposen aquest canvi de paradigma en l'escriptura poètica. Per una banda, pel que fa a l'àrea de l'enunciació, la separació del subjecte enunciadador i el subjecte de l'enunciat que inaugura Rimbaud elimina el comú denominador preconcebut —la consciència—, motiu pel qual la poesia es transforma en un espai on pot emergir tot allò que sigui de naturalesa irracional, és a dir, secreta a l'enteniment a primera instància. En efecte, estem al·ludint a la irrupció de l'inconscient, que no per casualitat troba la seva formalització científica a finals del segle XIX en els treballs de S. Freud i posteriorment en els de J. Lacan. No es pot obviar que la psicoanàlisi es presenta com un saber sobre el llenguatge, el seu funcionament i els efectes que té en el subjecte, cosa fonamental a l'hora de reflexionar sobre la constitució del subjecte poètic modern i la pròpia praxi poètica:

La época del psicoanálisis, tiempo de reivindicar al inconsciente como lenguaje y al psiquismo como inscripción textual; tiempo de poner en juego una operatividad del imaginario sobre la palabra que por su carácter atópico e inconcluso deshace no sólo la idea de sujeto sino también el "sentido común", los hábitos de nuestro modo de pensar. (Caro, 1999: 248)

Per altra banda, si ens referim al pla de la materialitat poètica, és clar que la poesia simbolista és la culminació de la revolució poètica del segle XIX: la substitució de

l'expressió per la creació. Tal com recupera Jacques Derrida seguint les paraules de Gaëtan Picon, la significació poètica deixa de ser la traducció d'una experiència anterior per passar a ser per ella mateixa una experiència nova. És per això que es pot parlar d'una ruptura radical entre món i llenguatge:

Il faut se séparer pour rejoindre en sa nuit l'origine aveugle de l'œuvre. Cette expérience de conversion qui instaure l'acte littéraire (écriture ou lecture) est d'une telle sorte que les mots mêmes de séparation et l'exil, désignant toujours une rupture et un cheminement à *l'intérieur* du monde, ne peuvent la manifester directement mais seulement l'indiquer par une métaphore dont la généalogie mériterait à elle seule le tout de la réflexion. Car il s'agit ici d'une sortie hors du monde, vers un lieu qui n'est ni un *non-lieu* ni un *autre* monde, ni une utopie ni un alibi. Création d'"un univers qui s'ajoute à l'univers", suivant un mot de Focillon que cite Rousset. (Derrida, 1967: 17)

Sense anar més lluny, els trets distintius que va subratllar Jean Moréas en el que es considera el primer manifest simbolista —publicat a *Le Figaro* (1886), sota el títol "Manifeste littéraire"—, apel·len, sobretot, al que Paul Verlaine condensa a la seva "Art Poétique" (1962: 326-327), amb el vers: "Prends l'éloquence et tords-lui son cou!" (v. 21). En efecte, el viratge cap a la revolució poètica ve marcat per l'autonomia del llenguatge i per les fissures entre significat i significant:

Et que peut-on reprocher, que reproche-t-on à la nouvelle école? L'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore, un vocabulaire neuf ou les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes: caractéristiques de toute renaissance. Nous avons déjà proposé la dénomination de symbolisme comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. (Moréas, 1886: *Manifeste du Symbolisme*)

Ara bé, cal fer especial referència al fet que la matèria poètica es transformi en un mitjà no d'expressió del *jo* en tant que resultat, sinó d'exploració de les revelacions de la imaginació, del pensament irracional, d'allò desconegut per arribar a un coneixement ple del subjecte. Això respon a la crisi finisecular de la concepció positivista del món. La realitat és inaprehensible; per tant, hi ha una caiguda dels sistemes de representació objectiva (Realisme, Naturalisme) i, per contra, un aixecament de la visió subjectiva del món de l'artista. Fet i fet, es pot sintetitzar que si el Romanticisme ja havia substituït la noció d'imitació per la de creació, i definia el treball artístic no com a mirall sinó com a reflex de la realitat —com un prisma o un focus que l'exalta, la dinamitza i la condensa—, amb el Simbolisme, la concepció del text i de l'obra d'art culmina com a pura creació de l'espirit, exempta de tota relació amb la realitat material. Dit amb altres

paraules, es postula una correspondència entre l'esperit i la matèria, entre cada ànima particular i l'ordre universal de la naturalesa. En aquest context, és on apareix la funció profètica de la poesia, les capacitats visionàries del verb.

Segons la línia rimbaldiana, la voluntat de ser poeta resta intrínsecament lligada no pas a la necessitat d'expressar l'emoció o la percepció d'una realitat passada pel filtre del subjecte líric, sinó que es planteja com un coneixement de les profunditats de l'ànima. "Elle est le lieu où se rencontrent 'des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses'" (Friedrich, 1999: 85-86). Així mateix, Palau i Fabre ho descriu clarament quan afirma que "Rimbaud havia cregut adquirir, a través de la poesia, a través del verb, que creu atènyer, poders excepcionals, una veritable demiúrgia. O tot o res." (2005: 805). El fer poètic adquireix un ascens en el seu paper cognitiu i el poeta per extensió es presenta com a vident, aquell que veu més enllà: la poesia deixa de ser un mirall de la subjectivitat per passar a ser la mà que corre el vel de Maia de la unitat del *jo*.

En el cas de la poesia simbolista, aquesta correspondència entre materialitat (significant) i coneixement d'allò ocult del subjecte s'accentua i es disposa entorn al concepte de la Idea:

La poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. (Moréas, 1886: *Manifeste du Symbolisme*)

Ens interessa, doncs, destacar com es trasllueix al fragment una cosmovisió xopada de subjectivitat. De primer, caldria aclarir el concepte de símbol i, tot seguit, com aquest es trasllada al poema. L'element escollit de la realitat, l'objecte de capacitat simbòlica esdevé en una espècie de projecció de l'ego exaltat, posseït per l'emoció: el paral·lel verbal d'una pauta de l'experiència. Aleshores allò material es manifesta com un correlat de la subjectivitat del *jo*, però en cap cas és una associació arbitrària ni al·lucinada, sinó que la funció del poeta és saber escollir l'objecte per revelar el parentiu entre l'objecte-símbol i el *jo* interior. Per tant, es pot dilucidar un procés de revelació i,

per això, la tendència esotèrica del poeta simbolista: el poeta conjura l'objecte, el carnalitzat. Una vegada, doncs, la realitat s'estableix com a símbol es converteix en la via de penetració per descobrir les correspondències entre el pla de l'emoció i el pla de la realitat (objecte-símbol) per tal d'ascendir al pla metafísic i transcendir, així, la realitat objectiva. Llavors, el concepte símbol s'aproximaria més al seu valor etimològic (*symbolon*), atès que designa el tros trencat o després d'un cos, el punt de fractura del qual encaixa perfectament amb el cos d'origen. És per això que el cos-fragment assegura el reconeixement de l'altre. Per analogia, doncs, és el poeta que revela aquest encaix inherent a la realitat.

Saltant al pla del poema, cal precisar que no només es crea una nova relació entre significant / significat sinó que, en i des del mateix pla del significant, és necessari descobrir la seva materialitat simbòlica. D'aquí l'experimentació amb el so, les rimes, els patrons mètrics i melòdics, etc. És a dir, la forma poètica és, al seu torn, un símbol que ha d'harmonitzar-se amb el pla del significant. I es forja la paradoxa simbolista: l'escriptura poètica esdevé realment subjectiva, perquè aposta per un procés de significació sense correlat en la realitat efectiva proposant un procés cognitiu alternatiu a través de situar en un primer pla la suggestió de la materialitat poètica, l'experimentació del poema. Per contra, aquesta personalització de l'escriptura desencadena un hermetisme interpretatiu, un mecanisme deliberat per ocultar o, fins i tot, bloquejar el sentit. Sigui com sigui, el que ens interessa és com la matèria poètica es planteja desplaçada radicalment del subjecte enunciador: "L'œuvre pure implique la disparition elocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots" (Mallarmé, 1945: 366). La paraula poètica s'allibera d'aquesta subjecció i el poema ascendeix a una entitat sensible plenament independent.

Per sintetitzar, podríem representar la poesia moderna com el desglaç del *jo* que genera dos grans torrents que s'aniran creuant constantment. Per una banda, la transformació del subjecte líric: la poesia com un laboratori de qüestionament del *jo*, el qual se sustenta sobre el naufragi del subjecte cartesià. Per altra, l'escissió entre consciència i paraula poètica: l'exploració del llenguatge poètic es converteix en una revolució conceptual del mateix gènere. Ambdós torrents marcaran el camí cap a la postmodernitat i alimentaran els itineraris de les poètiques del desig.

El primer torrent ens guia cap a la idea que el subjecte ha deixat de pertànyer-se a si mateix, de manera que el jo líric demana unes noves formes no tan sols de representació sinó també de lectura. I els discursos com ara la psicoanàlisi, la lingüística o la fenomenologia, converteixen —amb aproximacions de naturalesa diferent— la qüestió del *jo* i de les relacions amb l'Altre/altre en un dels eixos nuclears:

La psychanalyse a révéle que le sujet avait affaire, au plus secret de lui-même, à une intime étrangeté, qui est aussi la marque de sa dépendance vis-à-vis du désir de l'autre. La linguistique a montré que loin d'être le sujet souverain de la parole, il est aussi pour une part assujetti à elle. La phénoménologie a mis l'accent sur son ek-sistence et son incarnation, son être au monde et pour autrui. (Collot, 1997: 32)

I el segon desemboca en la importància de la materialitat textual de l'artefacte poètic, és a dir, en el seu caràcter autoreferencial i en l'ús artístic del llenguatge. Així ho afirma Vicente Vives en una sintètica i, a la vegada, exhaustiva reflexió sobre els paràmetres crític-teòrics de la poètica postmoderna. Entre els elements que defineixen artísticament el canvi postmodern, en destaca “el énfasis en los valores creativos del lenguaje, la parodia intertextual y una intensa reflexión metapoética” (2008: 29).

1.3 Alteritat i subjecte

Aquests discursos seran en moltes ocasions horitzons de pensament teòric o, fins i tot, marcs contextuals tematològics que ens oferiran aproximacions valoratives per poder abordar conceptes que no pertanyen només a la crítica literària. A l'hora d'endegar la temptativa d'inscriure el subjecte líric sota la tensió de les lleis de l'alteritat, no creiem que sigui desafortunat realitzar una aproximació a textos filosòfics que han actualitzat el concepte “jo” en tant que relació *versus* consciència i autoconsciència; i, sobretot, que han traslladat la problemàtica de l'alteritat al llenguatge, com són els d'Emmanuel Levinas i Jean-Paul Sartre.

En un nivell contextual, ens situarem en la tercera accepció del *jo* —el *jo* en relació—, així categoritzada per Diego Sánchez, apareguda en el pensament contemporani a causa de la tendència cap a una nova sensibilitat davant d'allò concret i existencial: “À l'identité et autonomie de la tradition métaphysico-philosophique, est alors opposée une altérité et hétéronomie radicale” (Juranville, 2000: 1). L'al·lusió a Kierkegaard, per al

qual el *jo* és la relació amb un mateix i amb els altres (“l’existence n’est pas simplement et décisivement synthèse du sujet et de l’objet, mais bien plutôt l’‘intervalle’ qui les sépare” [ibíd.: 14]), o a Heidegger, que il·lumina la noció del *jo* des de l’espai conceptual que obre la formulació ser-en-el-món (“l’être au-delà de l’étant” [ibíd.: 2]) seria més que pertinent. Tanmateix, prendrem com a comú denominador els textos que conjuguen alteritat i subjecte a través del llenguatge (comunicació) com a nexa: “Al hablar, no transmitimos lo que es objetivo para nosotros, sino que lo objetivo llega a serlo sólo en la comunicación. Conocimiento objetivo e intersubjetividad coinciden” (Sánchez, 1997: 412).

Una de les grans problemàtiques respecte a la concepció del *jo* com autoconsciència, transmesa per l’idealisme en els textos contemporanis, és la justificació filosòfica de la realitat dels altres subjectes com a altres o distints al propi *jo*. Talment, per a Sánchez la filosofia dialògica —en la qual inscriu les teories de Martin Buber¹² i, també, d’Emmanuel Levinas— ha plantejat aquest problema i ha engendrat el discurs modern sobre el *pensar l’impensable*, la introducció de l’altre en tant que indeclinable, no tematitzable, indicible. Des d’aquest punt de vista, és clar que estem fent referència al principi de la diferència entre el *jo* i l’altre; i, així, s’hi refereix Derrida:

Autrui ne serait pas constitué comme un alter ego, phénomène de l’ego, par et pour un sujet monadique procédant par analogie appréhensive. Toutes les difficultés rencontrées par Husserl seraient “surmontées” si la relation éthique reconnue comme face-à-face originaire, comme surgissement de l’altérité absolue, d’une extériorité qui ne se laisse ni dériver, ni engendrer, ni constituer à partir d’une autre instance qu’elle-même. Dehors absolu, extériorité qui déborde infiniment la monade de l’*ego cogito*. (Derrida, 1967: 156)

Ara bé, aquesta “alteritat absoluta” no apareix de la mateixa manera en els autors que hem considerat dins de la filosofia dialògica. La descripció de la relació dialògica que ofereix Martin Buber a *Jo i Tu* (1923) se sustenta en el següent principi ontològic: “un membre no pot viure sense l’altre. Jo no fundo la relació des de mi mateix, sinó que sóc *jo* en la mesura en què abans estic en una relació, així l’ordre s’ha invertit” (Seguró, 2005: 198). Amb altres paraules, el punt de partida no és el subjecte conscient sinó que

¹² El mateix Emmanuel Levinas a *Altérité et transcendance* considera Martin Buber el primer que formula la reciprocitat entre *Jo-tu* en oposició a *Jo-allò*. Per tant, és el primer en col·locar, de forma estructural, els pols des d’on pensar l’alteritat: “Bien que Buber soit l’un des premiers penseurs à mettre l’accent sur une relation du Je-tu par rapport au Je-Cela” (Levinas, 1995: 111).

l'existir té lloc en la mesura que *a priori* forma part de la relació Jo-Tu. Atès això, Buber instal·la un nou espai on el subjecte s'esdevindrà dins aquesta relació: el llenguatge. L'entitat del *jo* restarà inscrita a la realitat del discurs, la qual està, al seu torn, supeditada a l'acte d'enunciació. De manera que, en la cosmovisió de Buber, l'ésser té una doble *actitud* possible, la qual ve determinada per les “paraules primordials que pronuncia”. L'autor al·ludeix així a la polaritat bàsica dels pronoms personals que són, a la vegada, complementaris i reversibles. No pot emergir el *jo* en el discurs sense fer visible el *tu* i a la inversa. Per tant, es defineixen per mútua relació indissociable. Des d'aquest principi lingüístic, Buber destaca dues relacions dins de les quals el *jo* és substancialment diferent: el Jo-Tu (parlar a algú, l'acció de dirigir la paraula) i el Jo-Allò (parlar sobre). A través d'aquestes dues estructures dialògiques emergeix la diferència entre l'altre (determinat) i allò altre, que remetria al que Derrida anomena “alteritat” *en general*. Tanmateix, aquestes dues *actituds* estan determinades pel tractament neutral que rep l'alteritat formulada. Aquest serà el centre de controvèrsia entre el plantejament de Buber i de Levinas.

La relació buberiana del Jo-Tu se sustenta sobre un principi radical d'igualtat dins de la diferència. Per tant, l'altre es defineix com allò diferent a un mateix *per se*. Conseqüentment, l'*esfera de reciprocitat* estableix un escenari neutral, d'igualtat entre tots dos pols, en el qual, podríem dir, que el *jo* no activa el *tu* sinó que el troba. En cert sentit, correspondria a una escena ideal de l'encontre amb l'altre. Per això, segons Derrida, Levinas retreu a la relació dialògica Jo-Tu de Buber tres principis fonamentats segons el seu concepte d'alteritat:

Levinas reproche, en substance, à la relation Je-Tu: 1. d'être réciproque et symétrique, faisant ainsi violence à la hauteur et surtout à la séparation et au secret ; 2. d'être formelle, pouvant “unir l'homme aux choses autant que l'Homme à l'homme” (TI); 3. de préférer la préférence, la “relation privée”, la “clandestinité” du couple “se suffisant et oublieux de l'univers” (TI). (1967: 156)

Ens interessa, sobretot, el primer punt amb el qual Levinas obre una escletxa a aquesta estructura simètrica¹³ —que correspondria a l'espai on coneixement objectiu i

¹³ Levinas qüestiona a la teoria de Buber aquesta reciprocitat inicial, en la qual s'estableix la mateixa relació entre el *jo* i el *tu*, radicalment simètrica, i de la qual es deriva la següent premissa: “Par conséquent dans cette relation, Je-tu, nous sommes d'emblée en société, mais dans une société où nous sommes égaux l'un par rapport à l'autre, je suis à l'autre ce que l'autre est à moi” (Levinas, 1995: 111). Per a Levinas aquesta esfera de reciprocitat s'allunya, ja d'entrada, de les relacions socials més fàctiques

intersubjectivitat coincideixen— desplaçant la irrupció de l'altre com a principi per convertir-lo en el camí d'accés a l'alteritat absoluta i irreductible d'allò altre. Així l'altura de la que parla Derrida és l'*Ell* de Levinas, però no entès com a objecte impersonal que s'oposa al *tu*, sinó a la transcendència invisible de l'altre.

Levinas el primer que escomet és l'adaptació de la diferència ontològica del ser i l'ens, definida per Heidegger, en els termes existència i existent: “C'est l'existant qui existe” (Levinas, 1983: 25). I suggereix que imaginem el retorn al no-res, sense coses, ni éssers, ni ens personals. Ens precipita, així, a una absència plena, en la qual a penes subsisteix una certa presència indeterminada, “comme le lieu où tout a sombré, comme une densité d'atmosphère, comme une plénitude du vide ou comme le murmure du silence” (*ibid.* 26). És aquest existir impersonal, aquesta presència difusa, precisament, la que la llengua comuna revesteix de fórmules gramaticals d'impersonalitat (“il y a”), i és també el lloc on emergeixen els éssers existents, els éssers personals. No d'altra manera, allò autènticament pensable no són els ens aïllats. Ben al contrari, és la consciència individual la que vertebrava la realitat, la que li dóna identitat unitiva al pensar unificadament un caos de realitats asistemàtiques i disperses. I una proposta tan singular deu la seva fecunditat a què la identitat ja no reposa en una relació inofensiva i escèptica amb un mateix, sinó que exigeix certa reducció, certa esclavitud, un despullament, en definitiva, en la mesura en què l'existent queda encadenat a la radical soledat del seu existir. Allò altre, l'alteritat, en suma, esdevé pur no-res en un mateix, queda relegada a la condició de pensament del *jo* conscient. Un solipsisme tan exigent que només el llenguatge, el pur dir, és l'única i inexorable condició de possibilitat que sustenta la fragilitat de l'experiència de l'altre. Més concretament, l'altre es representa —metafòricament si es vol—, com un rostre pels atributs que essencialitzen allò radicalment altre: la nuesa, la gestualitat, el que tenen d'ànima la mirada i la boca, aquella que ofereix la possibilitat del “dir”. Cal, però, que ens detinguem breument en la relació entre rostre i llenguatge il·luminada per la lectura que en fa Judith Butler a *Prekarious Life* (2004). D'entrada, l'ex-posició del rostre, segons Levinas, resta associada a dues possibilitats: l'amor i la mort. Llavors, tal com mostra el següent fragment, la prohibició de la mort de l'altre ens emmarca a una mirada ètica de l'altre:

com poden ser les comercials. Tanmateix, el principi fundador d'aquesta asimetria és que tota relació amb altri és una relació amb un ser respecte el qual el *jo* té obligacions i responsabilitat. (*ibid.*)

Ce visage de l'autre, sans recours, sans sécurité, exposé à mon regard dans sa faiblesse et sa mortalité est aussi celui qui m'ordonne: "Tu ne tueras point". Il y a dans le visage la suprême autorité qui commande, et je dis toujours, c'est la parole de Dieu. Le visage est le lieu de la parole de Dieu. (Levinas, 1995: 114).

Per a Butler aquest *no mataràs* afegeix, en la relació Jo-Tu, la mort com a teló de fons. Això implica que en l'ex-posició del rostre de l'Altre —moment en el qual s'experimenta la *vulnerabilitat* o *precarietat* respecte a l'altre— la lluita entre la temptació de l'amor i de la mort (assassinat) s'instal·la en el *jo*. Conseqüentment, l'origen de la subjectivitat se situa en el pla de l'ètica. Així mateix, el rostre i el discurs són indissociables perquè és en el rostre on es constitueix la demanda ètica:

El Otro nos habla, nos demanda, antes de que asumamos el lenguaje por nuestra cuenta. Podemos concluir entonces que somos capaces de hacer uso del lenguaje con la condición de la apelación. Es en ese sentido que el Otro es la condición del discurso. Si el Otro es obliterado, el lenguaje también, desde que el lenguaje no puede sobrevivir fuera de las condiciones de la demanda. (Butler, 2006: 175)

És moment d'aturar-nos en la distinció que proposa Levinas entre la supremacia del "dir" vs. "allò dit". Per al filòsof, el dir manifesta la direcció dativa del llenguatge que no permet reduir-ho al pla acusatiu. Atès això, és com si sostingués el dir en relació amb l'existir (presència) i no pas en l'existent concret (sistema de signes); i, seguint les paraules de Butler, és al rostre a qui concedeix la virtut d'activar el discurs. En aquest sentit atorga al llenguatge una qualitat transcendent, la qual és irreductible a la relació subjecte / objecte. Anant una mica més enllà, el rostre de l'altre és el que propicia l'experiència de l'infinit, ja que en ell reposa la paraula de Déu. Per tant, el llenguatge és vehicle últim per atènyer l'obertura cap a l'altre, la qual suposarà l'experiència d'una continuïtat, d'una possible completesa, pel fet que l'allibera de l'encadenament: en el reconeixement de l'altre reposa el dir.

Per sintetitzar, el llenguatge permet convertir les coses en ofrenes, desprendre-les d'un ús propi, retornar-les conseqüentment a l'exterior. És així com Levinas —a diferència de la neutralitat de Buber—, configura una nova subjectivitat basada en la capacitat de rebre l'Altre, entesa com una hospitalitat, sense reduir-ne la diferència. No obstant això, la imatge del rostre és el més singular del pensament de Levinas, justament perquè implica pensar l'altre des de la vulnerabilitat, des de la nuesa tant de l'altre com del *jo*. Aquesta idea de pensar la subjectivitat no des del poder, la *maîtrise*, la sobirania com

diu Derrida, sinó des de “l’impoder” en paraules seves¹⁴; o la precarietat o vulnerabilitat segons l’ontologia corporal de Judith Butler¹⁵ i la mort (tant del *jo* com de l’altre) suposa un canvi de paradigma en la lectura de les relacions *jo-tu* com a fundadores de la subjectivitat.

En canvi, si Collot considera Levinas més religiós que poètic, malgrat que el llenguatge sigui el vehicle per sortir fora de si i experimentar una totalitat, la coneguda teoria que fonamenta el subjecte en Jean-Paul Sartre dista d’una forma radical de la demanda ètica de Levinas, i, precisament, aquesta tensió és el que ens interessa problematitzar.

Abans, però, recordem la teoria del subjecte sartrià: la mirada de l’altre és la que constitueix el *jo* en relació amb si mateix i amb el món. El *jo* s’adona de les seves possibilitats des de fora, gràcies a l’altre, al mateix temps que les experimenta com a pròpies. És en aquest sistema bidireccional on emergeixen les dues categories d’èsser expressades a l’*Être et le néant* (1943): el “per a si” i l’“en si”. Més concretament, el “per a si” designa la consciència buida, un no-res que, per arribar a ser, s’ha de formular des del principi fenomenològic de la intencionalitat de la consciència; és a dir, ha de ser “consciència de”, dirigida a les coses, a l’exterior, allò que constitueix l’“en si”. El comú denominador que comparteix amb Levinas és que utilitza el rostre per desenvolupar la casuística entorn del ser; tanmateix, focalitza l’atenció als ulls, a la mirada objectivadora que determina la relació entre el “per a si” i el “per a l’altre”, que sense precisar gaire, és una relació d’amor o d’odi. Ja veurem en el capítol següent que el desig, en tant que manca propiciadora de la incompleció, és el que promet la relació amb el “per a l’altre” que reifica el “per a si”. Valorant de forma general l’epistemologia

¹⁴ “[L’*impouvoir*] il est l’inspiration elle-même : force d’un vide, tourbillon du souffle d’un souffleur qui aspire vers lui et me dérobe cela même qu’il laisse venir à moi et que j’ai cru pouvoir *en mon nom*. La générosité de l’inspiration, l’irruption positive d’une parole dont je ne sais pas d’où elle vient” (Derrida, 1967: 263). I en cert sentit, tampoc se sap cap a on va, ja que la irresponsabilitat és l’origen de la paraula.

¹⁵ Per a Judith Butler, la recuperació del pensament de Levinas troba justificació com a via per pensar la relació actual entre representació i humanització (Butler, 2004: 176). Així mateix, dins del discurs butlerià sobre la reconfiguració ètica de les relacions polítiques, és a dir, normativitzades, que constitueixen performativament les subjectivitats, destaca la vulnerabilitat física en què es veu subjecte tot ésser humà. Aquesta vulnerabilitat, condició *a priori* de la formació del *jo*, és assimilable a l’alteritat que activa el concepte de rostre de Levinas. Això és: “Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos —como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición—. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición.” (Butler, 2006: 46)

sartriana, ens adonem que no concedeix al llenguatge gran interès i menys encara al llenguatge creatiu.

Retornant per un instant a una de les premisses bàsiques realitzada a l'apartat "L'obertura cap a l'Altre" (la poesia és comunicació), és necessari considerar que la poesia forma part d'aquella comunicació que té quelcom d'enigmàtic, de màgic ("la màgia del joc de mans" com dirà Casasses) o de transcendent —recordem que un dels atributs de la relació d'alteritat per a Levinas és concretament la separació i el secret. No és casual, doncs, l'ocultisme i el misteri que envolta l'atmosfera creativa de la poesia simbolista, on el subjecte de l'enunciació no cerca intencionalment convocar l'altre, ja que com hem vist amb Mallarmé, el repte és anul·lar la inscripció del subjecte en el vers. No obstant això, si proposem la projecció dels discursos filosòfics citats respecte a la concepció del subjecte líric, per analogia, el poema sempre serà un espai de configuració del *jo* en alteritat, ja sigui per mecanismes de presència o absència, perquè l'Altre és indissociable del *jo*, es troba en el seu dir-se.

Des d'aquest punt de vista i seguint les categories sartrianes, podem reformular la concepció del poema com un monòleg plural —com ens ha ensenyat Paz— i en veu alta que desfà i refà el llenguatge. El fer poètic és un acte d'intensitat del *jo*, del "per a si", ja sigui des de la seva composició o descomposició, que en cert sentit prescindeix del ser que ens ve determinat pel llenguatge en tant que instància de poder. Així obrim l'acció poètica a una radical llibertat. Més endavant veurem que la teoria lacaniana ens ha demostrat que el subjecte està travessat pel llenguatge de dalt a baix, des del conscient fins a l'inconscient i, per tant, el llenguatge ja és una condició preexistent al *jo*, ens ve donada. Atès això, tampoc no sorprèn que en el text citat per Ballart, Machado defineixi el llenguatge com a realitat aliena, estrangera a la seva identitat personal, creant així la ruptura entre el *jo* i la seva enunciació. Ara bé, aquest posicionament davant l'escriptura s'aproximaria a l'aporia que Derrida atorga a l'idioma: "L'idiome, l'idiomaticité —s'il y en a— est ce qui n'est pas réappropriable; idiome veut dire en grec ce qui est propre: *idiotès*. Je poserais comme aporie et nécessité logique que ce qui est propre n'est pas appropriable, ce qui m'est propre c'est ce qui je ne peux pas me réapproprier" (2004 : 78). Llavors, a partir de renunciar a l'autoritat performativa que comportaria una apropiació del llenguatge, podem situar un marc inaugural de la paraula poètica. La

poesia albirada des de l'alteritat té la vocació de dinamitar el llenguatge des del seu interior.

Conseqüentment, és un radical “per a si” que, tanmateix, és ofert als altres, no a un *tu* immediat ni recíproc, sinó a una extensió del *tu* en aquest temps anul·lat de l'escriptura poètica, com si busqués una connexió fora del temps, un *tu* fabricat no com una projecció narcisista, sinó com a quelcom que emergeix de les pròpies lleis del llenguatge que es reformula: un *tu* afegit al ser del llenguatge. Paral·lelament, amb la “lei de l'assentiment” de Bousño hem valorat que la mateixa acció poètica l'inclou; de fet, l'esdevenir del *jo* està indissociablement vinculat al sorgiment del *tu*, a l'experiència radical d'una exterioritat. Talment, en el pla d'escriptor-lector, quan el subjecte de l'escriptura rellegeix els versos, espera que dins de les seves lleis fòniques, conceptuals, figuratives, etc., el lector no tingui més remei que emergir constret per l'acte de llegir des d'un nou posicionament, des d'una nova realitat subjectiva: una subjectivitat nova i diferent que s'associa al grau de percepció que brota del llenguatge reconstruït.

Amb tot això, volem demostrar la necessitat de qüestionar l'escriptura poètica des de la dimensió ontològica del llenguatge. La filosofia sempre ha sospitat de la poesia. Ambdues són actes de totalitat i de rebel·lió contra el sentit comú. Es transcendeixen mútuament, comparteixen un respecte recíproc, enveja, i, també, admiració: “ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea toda poesía” (Zambrano, 1993: 25). Així mateix, el debat postmodern sobre els discursos literaris ha validat espais de confluència entre filosofia i poesia per interrogar el quefer poètic: ordre simbòlic i representació, interpretació i construcció textual; i, sobretot, subjectivitat i configuració dels subjectes lírics.

1.4 Enunciació del *jo*: del subjecte al subjecte poètic

Anteriorment, hem considerat que un dels trets que determina les noves fórmules del subjecte líric és l'exploració del llenguatge poètic, que assolirà una autèntica revolució conceptual i obrirà les portes al regne del significant. Tal com destaca Raül-David Martínez —quan desplega el ventall teòric per justificar una lectura de la literatura experimental—, si ens preguntem sobre la possible sistematicitat dels mecanismes o

lleis literàries com a productores d'un significat particular, estem jugant amb el reflex de la pregunta sobre la sistematicitat de la producció del significat que inunda la lingüística europea contemporània (Martínez, 2007: 384). La teoria saussuriana per a la qual significat i significant tenen una relació arbitrària també qüestiona el llenguatge des d'un punt ontològic, i, endemés, desencadena la reflexió entorn de l'enunciat poètic. Amb això, volem ampliar la cobertura de l'estudi de la categoria del subjecte en poesia, mitjançant l'aparat teòric que determina l'entitat o categoria del *jo* com a constructe lingüístic que ingressa a les lleis de la realitat gràcies al que entenem com a pràctiques discursives: “C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'ego'. La 'subjectivité' dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme 'sujet'” (Benveniste, 1966a: 259).

És evident que la mateixa manera de plantejar-ho ens obliga a reprendre un dels fonaments bàsics de les tesis de Benveniste, la teoria de l'enunciació, la qual ens serveix per presentar la doble dimensió de la subjectivitat en el discurs: el subjecte de l'enunciació i el subjecte de l'enunciat. Ens resulta difícil parlar de l'escissió, en el marc de la parla, entre el locutor (subjecte de l'enunciació) i el *jo* dit (subjecte de l'enunciat), sense abans definir què entén Benveniste per *enunciació*. Amb paraules del mateix lingüista, l'enunciació se'ns presenta com l'acció mateixa de produir un enunciat, un missatge, i no tant el producte resultant, que seria més aviat contingent al context de l'emissió. Així és que —reporduint la diferència saussuriana entre *langue* i *parole*— l'atenció se centra en la posada en funcionament de la llengua en un acte individual d'utilització d'aquesta, el qual acabarà formulant-se com una apropiació de la llengua per part de cada parlant: “le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de s'approprier la langue entière en se désignant comme *je*” (Benveniste, 1966a: 262). Conseqüentment, l'enunciació del subjecte es manifesta discursivament quan té lloc l'apropriació de la llengua o, altrament dit, quan hom s'instal·la com a locutor, com a centre, fet que implicarà la instauració de l'altre davant d'ell, sigui quin sigui el grau de presència que se li atribueixi (1966b: 82).

Aquesta apropiació no debades origina el marc formal de la realització de l'enunciació. L'estructura ve determinada per l'emergència substancial de la figura de l'altre, del receptor: “le langage propose en quelque sorte des formes 'vides' que chaque locuteur

en exercice de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa 'personne', définissant en même temps lui-même comme *je* et un partenaire comme *tu*" (1966a: 263).

A partir d'això, ens interessa esbossar com el locutor es converteix en subjecte de la seva enunciació. Tal com exposa Benveniste, aquesta presència tindrà lloc gràcies al joc de formes específiques, la funció de les quals serà subjectiva i referencial: en primer lloc, hi ha l'emergència dels indicis de persona, els pronoms personals, els quals determinen l'oposició entre el *jo* i el *tu*; i l'oposició del sistema *jo-tu* i *ell*, vinculades al desplegament de la subjectivitat. En segon i tercer lloc, tindrem l'organització espacial i temporal respectivament, entorn al subjecte que s'ha instal·lat com a centre gràcies a la condició d'instància enunciativa.

Je se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours [...]. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. [...] Les pronoms personnels sont le premier point d'appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage. De ces pronoms dépendent à leur tour d'autres classes de pronoms, qui partagent le même statut. Ce sont les indicateurs de la deixis, démonstratifs, adverbes, adjectifs, qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du "sujet". (ibid.: 262)

Atès això, els pronoms personals són "individus lingüístics", producte de l'enunciació, i només tenen sentit en ella. El *jo* denota l'individu que profereix l'enunciació i el *tu*, a qui va dirigida. És una seqüència exclusivament "interhumana" (subjectiva), no com l'oposició del sistema *jo-tu* i *ell*, que, pel fet d'oposar la persona a la no persona, situa el discurs en relació al món, és a dir, fora de la llei dialògica anterior.

Sota aquesta premissa, podem entendre l'afirmació de Collot quan explicita que "en disant Je, le locuteur sort de soi pour s'énoncer" (1997: 36), ja que la constitució del subjecte té lloc en el llenguatge, i fora de si mateix. Conseqüentment, tot acte d'enunciació evidencia la possibilitat de canvi o intercanvi de rols discursius; per exemple, tot interlocutor al seu torn és susceptible de dir "jo". Per això mateix, el subjecte de l'enunciació mai no restarà vinculat ni lligat a una interioritat ni intimitat estable sinó que sempre dependrà de l'obertura cap a l'altre, ja sigui en el diàleg com en el monòleg (transposició del *jo* com a *tu*).

Hem vist com la categoria de subjecte es produeix en el discurs per acció i efecte del mateix llenguatge. Ara bé, cal tenir en compte que fins ara ens hem situat en el marc de la parla i a nosaltres ens interessa l'enunciació escrita. Per aquest motiu, recuperem un fragment de *Problèmes de linguistique générale*, amb el qual Benveniste deixa la qüestió oberta. Per una banda, segons l'autor, en l'enunciació escrita es mouen dos plans: "l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer" (1966b: 88). És a dir, el pla de l'escriptor-escriptura i el del text.

En el primer cas, l'enunciació té lloc en l'acte d'escriptura, que substituiria l'acte de parla respecte a l'esquema anterior; però, a la vegada, dins del text també s'activen individualitats que profereixen una enunciació, que al seu torn estableixen noves oposicions. Aparentment, aquesta darrera definició ens aproximaria més al gènere narratiu; tanmateix, el gènere poètic és el que més s'assimila a l'acte d'enunciació proposat per Benveniste, sobretot per la individualització que pressuposa a tot establiment del subjecte. En efecte, la poesia ens trasllada a un espai molt significatiu des d'on qüestionar la construcció del subjecte textual (poètic, valgui la redundància).

Tenint en compte els dos plans, de primer, ens situarem en el de l'escriptor-escriptura. Gràcies a la llei poètica de l'assentiment —presentada anteriorment de la mà de Bousoño—, podem erigir una primera alteritat en la pràctica escriptural, aquella que assegura la comunicació amb el lector (o agent de l'enunciació) a partir del principi d'apropiació d'allò enunciat. És a dir, si hem vist que, perquè tingui lloc l'acte de parla, l'enunciació, és necessària l'apropiació de la llengua, acció inevitable per tal que es manifesti el subjecte de l'enunciació i es disposin els elements específics (*jo-tu*, ara i aquí), en l'escriptura poètica, es tradueix en l'apropiació de l'enunciat que tindrà lloc en l'acte de lectura (l'última seqüència de la comunicació escrita si parlem de públic lector), que en primera instància realitza el mateix agent de l'enunciació (el poeta). És obvi que l'apropiació de l'enunciat tindria molts nivells d'anàlisi, però, ara per ara, ens centrarem en la identificació amb el *jo* que implicarà de retruc el seu altre, *tu*. Si el *jo* lingüístic canvia el seu significat denotatiu a cada enunciació, el *jo* poètic, encara que mantingui il·lusòriament una correspondència amb el *jo* poeta, sempre presentarà la possibilitat que el lector (sigui qui sigui) redirigeixi el seu significat denotatiu. Des d'aquest punt de vista, a la identitat del *jo* poètic sempre se li pressuposarà una permeabilitat. Davant d'aquesta condició, el poeta pot bloquejar o no aquesta apropiació

creant un efecte estètic determinat. Per il·luminar aquest plantejament, prendrem el poema “Si puc” de Gabriel Ferrater:

Alguna cosa ha entrat
dins d’algun vers que sé
que podré escriure, i no
sé quan, ni com, ni què
s’avindrà a dir. Si puc
te’l duré cap a tu.
Que digui els teus cabells
o l’escata de sol
que et vibra en aquesta unglà.
Però potser no sempre
tindrè del tot present
el que ara veig en tu.
He sentit el so fosc
d’una cosa que em cau
dins algun pou. Quan suri
he de saber conèixer
que ve d’aquest moment?
(Ferrater, 2002: 59)

D’entrada, hem escollit aquest poema ja que l’acció que descriu és la representació d’una possible escriptura; per tant, Ferrater versifica la relació entre poeta i escriptura, que és, justament, el pla des d’on estem analitzant el subjecte poètic. Tot i això, el poeta ens situa davant del no-poema, és a dir, de l’anunci d’un altre poema que no és el que estem llegint¹⁶. Només coneixem la certesa del seu esdevenir, amb l’afirmació: “que sé que podré escriure”. Això crea una primera escissió de la possible apropiació de l’enunciació per part del lector, pel fet que bloqueja qualsevol identificació a través de l’anul·lació de la instància del temps i la indeterminació de què serà el poema i de la manera com es produirà. Aquest punt fa emergir una subjectivitat poètica agent i preexistent al mateix poema, que determina el significat denotatiu del *jo*. Tot seguit, instal·la el *tu*, l’amada, la qual es presenta com a possible matèria del no-poema: “si puc te’l duré cap a tu” (no apel·la tant a la destinatària sinó que expressa el desig que el vers la pugui cantar), alhora que ho està essent en el poema present. En efecte, a través de

¹⁶ En aquest poema hi ressonen uns versos de Cavafis, però no en la seva literalitat sinó per la inversió de l’esquema que Ferrater realitza. L’originalitat de Ferrater rau en el fet que no hi ha una comprensió, un reconeixement tardà de com es van originar els versos en un passat; el que fa el poeta és una profecia. Es col·loca a l’altra banda de la línia temporal: “L’acompliment del seu plaer anòmal / s’ha fet. Del llit s’han aixecat, / i es vesteixen corrents sense dir res. / Surten a part, d’amagat, de la casa; i mentre van mig inquietos pel carrer, sembla / com si els fes por que en ells alguna cosa indica / quin és el llit on jeien no fa gaire. // Com, però, hi ha guanyat la vida de l’artista. / Demà, passat demà, o dintre d’uns anys, s’escriuran / els versos plens de força que aquí han tingut el seu origen”. (Cavafis, 1980: 149)

l'antiga *recusatio*, Ferrater parla d'un altre text que només existeix en el text que el nega, que afirma no ser-ho. I aquí és on podem situar la segona escissió que impossibilita encara més l'apropiació del *jo*: l'estructura dialògica (v. 7-12) que es recrea mitjançant l'ús dels demostratius (“teus” i, sobretot, “aquesta”), que fingeixen, precisament, la copresència del poeta i de l'amada en un present. D'aquesta manera, l'amada passa de ser una possibilitat a estar simultàniament amb el *jo*. “Aquesta unglà” refereix directament al fet que el *jo* poètic està assenyalant el dit de l'amada. A més, és molt significatiu que després de citar, senzillament, els seus “cabells” aparegui el centre de llum del poema, amb aquest detall fugisser i incapaç de perviure com és “l'escata de sol / que et vibra en aquesta unglà”. El poema, doncs, s'ha creat. El *jo* poètic ha atrapat el moment, “aquella cosa”, mentre afirmava que no sabia ni quan ni com passaria. Així mateix, en el marc dialògic cal sumar el present “ara” que situa la imatge de la llum com a tret essencial del *tu*.

Si seguim endavant, però, torna haver-hi un salt de pla. Si a l'inici, la “cosa” ha entrat “en algun vers”, per analogia, en els versos finals és la mateixa cosa que cau “dins algun pou”. El poema torna, doncs, a desfer-se, és una cosa que li cau a dintre. La llum que connotava claredat i seguretat en l'enunciació es transforma en dubte, a través de la sinestèsia “he sentit el so fosc”, i torna la indefinició inicial, amb la pregunta “he de saber conèixer que ve d'aquest moment?”. Vet aquí la màgia: a quin moment es refereix? A l'únic que ha succeït, el moment exacte, real, que ha creat el no-poema, aquest “ara”. I és aquest moment que potser no sabrà reconèixer mai.

En síntesi, cal destacar dos punts d'escissió que bloquegen o dificulten l'apropiació i que resumim de la següent manera: per una banda, caldria matisar que l'apropiació sempre és una il·lusió, una possible identitat que ofereix cada poema i que serà determinada i individualitzada sobre la relació recíproca que el lector / autor hi pugui establir. Amb això, no cal dir que l'apropiació té diferents graus i la posició de la veu poètica, centre des d'on es desplega la resta d'elements específics de la comunicació, és determinant en el procés d'identificació. Per tant, el poeta no està despul·lat davant de la pròpia escriptura sinó que pot controlar, a través dels mecanismes dialògics, fins a quin punt vol i pot omplir de significat aquest *jo*, és a dir, saltar del subjecte poètic a la subjectivitat poètica. D'altra banda, els mecanismes són clars en el poema “Si puc”. Primerament, el fet de ser lectors d'un no-poema del qual només en coneixem la

possibilitat, en un primer moment, exclou el lector pel fet que el situa en un no-temps, un futur indeterminat respecte al text. Per això, tal com s'ha analitzat, el jo poètic es fa agent dels propis versos i instal·la una subjectivitat poètica preponderant que va més enllà de l'existència contingent del poema. Segonament, l'estructura dialògica tanca el poema en una escena íntima (en un "ara") entre el *jo* i el *tu*. Ella passa de ser simplement un *tu* indefinit a convertir-se en una presència que il·lumina tot el poema. Així la conversa bloqueja l'apropiació perquè, si volgués convidar el lector, l'apel·laria amb un *vosaltres* o amb un *tu*, entre altres. Per contra, Ferrater fa seure el lector perquè, si vol, miri des de fora.

Després d'aquesta anàlisi sota el principi d'apropiació, tornem a posicionar-nos en el pla presentat per Benveniste d'escriptor-escriptura. Hem vist que l'escriptor s'enuncia escrivint, fet que, si es posa en concomitància amb la definició d'enunciació, implica que l'acte d'escriure és el que permet l'emergència del subjecte i, a través del poema ferraterià, podem afegir, la constitució d'una subjectivitat poètica. És a dir que a la part privada del ritual —així representa Barthes l'escena d'escriptura—, és on s'esdevé el subjecte poètic. Per aquest motiu, tots els elements coparticipants en aquest ritual formaran part de la constitució d'aquest subjecte poètic, a través dels quals es desplegarà la subjectivitat (cos / pulsio, cos-sexuat) en el text, mitjançant les oposicions que s'instal·lin a la matèria poètica (al·ludim així al segon pla que assenyala Benveniste), com per exemple:

- Jo↔tu (amant/ada)
- Jo↔tu (jo)
- Jo↔tu (lector/a)
- Jo/tu↔ell (món)
- Jo/tu↔ell (jo)
- Jo/tu↔ell (poema)
- Jo neutre (impersonal)

Tot i amb tot, com accedim a la part privada del ritual, a l'esdeveniment del subjecte poètic? Només hi podem accedir a través de les autopoètiques i dels metapoemes, com és el cas de "Si puc", que no tan sols versen sobre el fer poètic sinó que en si mateixos són la representació de la creació *in situ*. Per extensió, aquests textos esdevenen la

matèria prima de les poètiques contemporànies, des d'on la crítica literària rescata les regles internes que determinen una obra poètica i els posicionaments del poeta envers la creació i la mateixa poesia. Així ho evidencia Bousño quan afirma:

La materia verbal que los románticos manejaban era aproximadamente la misma tradicional, con alguna que otra excepción. Los poetas contemporáneos, al revés, han solido ser “intelectuales”, racionalmente reflexivos en su postura frente al poema: lo dice su vigilante atención a la ley interior de la pieza, que “exige” al poeta lo que antes “exigía” un exterior sistema de reglas. (Bousño, 1970: 281-282)

Amb això, hem observat que el poema esdevé un espai on el *jo*, instància enunciativa i textual, lliga la construcció identitària a la problematització del propi gènere poètic, ja que la poesia moderna i postmoderna sempre dialoga amb el fantasma d'un *jo* forjat en l'estabilitat i en l'embriagadora creença en les seves emocions; per això la poètica ferrateriana, tal com mostra Pere Ballart en *El riure de la màscara* amb l'expressió “El jo a l'inrevés” (Ballart, 2007: 67-91), no inaugura però sí marca un abans i un després en la representació del subjecte poètic en la poesia catalana. El *jo* és una instància permeable i manipulable per part de qui escriu, fins al punt de determinar el grau d'apropiació —que seguint les tesis de Benveniste és un dels factors que activa l'emergència del subjecte— d'un enunciat poètic. Aprofitant, doncs, que hem obert la porta ferrateriana i hem introduït l'acte d'escriure com la part privada, secreta, del ritual, estem obligats a deturar-nos al poema “A l'inrevés”, a través del qual fem un nou salt conceptual en les possibilitats de representació del subjecte poètic.

En el nostre context, el poema és significatiu per dues raons: de primer, ens permet constatar el que suggeríem sobre el bloqueig de l'apropiació gràcies a un *jo* que proclama de manera explícita “No diré res de mi” (v. 14); és a dir, el poeta empra una impersonalització emocional com a recurs aparentment distanciador; i, en segon lloc, ens ofereix la possibilitat d'il·luminar un dels centres més problemàtics, en el qual les poètiques contemporànies negocien no només les formes, sinó fins i tot el concepte de significació poètica: l'emoció, o, amb paraules de Michel Collot, la *matèria-emoció*. Contràriament, la teoria i la crítica literàries han tendit a conduir l'emoció, per defecte, a la contingència de l'expressió arbitrària derivada de l'inconscient, d'allò ocult i del sentimentalisme, quan, paradoxalment, la poesia contemporània, es defineix pel fet d'emascarar i desemmascarar l'emoció sota formes, potser, menys evidents respecte a

la poesia considerada moderna (Bousoño, 1970: 278); però, sobretot, cal emfasitzar que aquesta presència / absència de l'emoció està al servei d'un nou concepte de subjecte líric.

Ho diré a l'inrevés. Diré la pluja
frenètica d'agost, els peus d'un noi
cargolats 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 del 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.
(Ferrater, 2002: 36)

Coincidint amb l'extens comentari que en fa Ballart (2007: 81-88), a primer cop d'ull el poema pren el to d'una autopoètica, ja que al·ludeix a un possible principi moral i estètic des del qual Ferrater construeix la seva poesia¹⁷. Com si entre el poema "Literatura" i "Diumenge", dins de *Les dones i els dies*, inscrivís una elucidació sobtada sobre l'arrel de la pròpia poèticitat. De manera que simula la presa de consciència de la voluntat que hi ha darrere de qualsevol enunciació poètica; el resultat és l'objectualització d'un principi general que repercuteix imminentment en la relació que s'estableix entre poeta i escriptura: "No diré res de mi". Òbviament, aquesta declaració final, en la poètica de Ferrater, és la punta de l'iceberg; a més d'una provocació interessantíssima quan tenim presents poemes tan íntims com "La fi del món" o "Posseït", entre tants d'altres. La concatenació d'imatges, potser sí que "deliberadament inconnexes" (*ibíd.* 82) tenen un comú denominador: són representació d'allò que el jo poètic entén per dir al revés. Entre les imatges no hi trobem cap unitat aparent, ni un fil narratiu ni una coincidència en el temps, en el cas que tinguin marques temporals (ni el mateix mes: "agost", "abril"; ni la mateixa hora, ni la mateixa llum: "crepuscle", "matinada"). L'acumulació asindètica de les imatges, com si fossin ràpides diapositives,

¹⁷ En cert sentit també podria al·ludir al revers de la pròpia escriptura. Hi ha gestos literaris de Ferrater que desprenen una olor horaciana. En aquest cas concret sembla que hi hagi un eco segons el qual un poema pot ser la palinòdia, el revers del poema anterior.

suggereixen aquells records que assalten la memòria carregats d'intensitat emocional. Sense oblidar, a més, que és un poema plenament sensorial, tal com demostra la cura acumulativa de les sensacions: l'olor dels lilàs, el tacte del peix que s'escorre de les mans, el rebombori de l'aigua quan el gos beu assedegat. Precisament, la substitució de verbs per noms (en comptes de "Diré que plovia" trobem "Diré la pluja") aconsegueix una essencialització dels objectes "retrats" (a través del determinant s'accentua la seva substància) a més de la sensació d'imatges aturades.

Però heus aquí la singularitat del poema, el "dir" al revés: l'emoció és retallada del jo poètic i és transmutada en poeticitat. No hi ha vincle explícit entre el *jo* i el text excepte el que hi pugui haver en el "dir" les imatges. Conseqüentment, aquest dir a l'inrevés al·ludeix al revers de l'escriptura poètica, és a dir, el revers del subjecte poètic: el no-jo o subjecte poètic absent. El principi poètic que es postula és l'expressió de porcions de realitat, les visions d'instant que Ferrater elabora estèticament sotmetent-les a unes lleis preestablertes de poetització, com ara —i la més singular—, netejar el missatge poètic de qualsevol empremta emocional del *jo*. Tot i que això no bloqueja les personalitzacions, com la pluja "frenètica" o la set "dramàtica", a través de l'atribut emocional.

Si resseguim més detalladament la retòrica del text, trobem una alternança entre escenes humanes i no humanes: pluja / noi, aroma-aranya / cossos (hi ressona el mite de l'androgin de Plató, a més de la imatge explícita de la còpula), peix / noies / gos. No hi ha un ordre d'alternança estricta, sinó talment una mena de fusió dels dos camps semàntics, ja que els animals o elements naturals són humanitzats en el sistema metafòric proposat: la pluja és frenètica, l'aranya és pacient i escriu, la set del gos és dramàtica; i, contràriament, allò humà és representat des de la seva animalització i parcialització (fragmentació del cos com a unitat): els peus cargolats, les extremitats dels amants ofereixen el monstre de dos caps, els braços; o fins i tot, l'al·lusió a subjectes complets són sempre previs a la maduresa, noi o noies.

Aquesta suma d'elements ens indica no tant una deshumanització del missatge poètic sinó l'expressió de la impossibilitat de representar res humanament sencer i total, fins a l'extrem que el jo poètic no dirà res de si mateix, perquè mai no ho podrà dir complet. Ara bé, aquesta anul·lació literal de l'ego en l'escriptura, valorada per la crítica com a

una impersonalització o una poesia “el·líptica”, com la categoritza Ballart, paradoxalment, no es converteix en més personal que mai? El pronom personal “mi” se’ns presenta com l’única obertura, esclatxa textual des d’on el jo poètic emergeix en el text. I ho fa justament des de la negació en tant que subjecte poètic, cosa que singularitza radicalment el posicionament de la veu poètica i li concedeix una presència total. És a dir, el poema s’estructura intencionadament sobre l’esquelet de l’absència del “jo”, i construeix la tensió del poema des de la seva no-revelació. Així, Ferrater aconsegueix assentar l’experiència del poema en una doble distància infranquejable: la del *jo* respecte a les imatges que se li escapen, visions buides de relat i de sentiments; i, la del lector, que és copartícep del mateix rol de voyeur que el subjecte líric, però amb l’afegit d’experimentar el hiat entre el *jo* i els versos: el forat conceptual de la instància enunciativa s’omple amb l’afirmació de la seva absència.

Ara és necessari rescatar la nota que encapçala el poemari *Les dones i els dies*, que hem descuidat expressament:

L’autor vol fer notar que, encara que les peces aquí recollides són poemes des del moment que són escrites en vers, les coses que diuen no eren pas fatídicament destinades a la poetització. Així, per exemple, *A l’inrevés* (pàgina 36) és un comentari crític sobre *Huckleberry Finn* de Mark Twain, i la *Cançó del gosar poder* (pàgina 74) és un exercici sobre els verbs modals catalans. Però l’autor no ha arribat encara a escriure una prosa que no tingui forma d’esponja. (Ferrater, 2002: 13)

D’entrada i sense remarcar massa més l’evident desdoblament entre Ferrater i l’autor, que aconsegueix incrementar i subratllar la distància entre el text i l’escriptor, no deixa de sorprendre la presència d’un poema de crítica literària o de reflexió lingüística al si d’un recull minuciosament calculat. A més, el fet que Ferrater subratlli la natura extrínseca del missatge poètic en un text adreçat als lectors amb l’objectiu de desvelar, en certa manera, la veu poètica acaba essent un avís sobre les poques garanties que els poemes citats siguin els únics poemes-assaig o poemes-concepte que puguin aparèixer. Tanmateix, val la pena afirmar que aquests dos exemples d’intrusisme en el recull no contradiuen en cap cas la personalitat de Ferrater, ans al contrari; la crítica literària i lingüística són dues activitats fortament lligades a la seva vida professional i, per tant, la poesia és presentada com una eina o un engranatge lingüístic que li permet l’exploració d’altres continguts, titllats de no poètics, i amb diversos objectius d’escriptura. El motiu,

però, és significatiu per com indirectament apel·la a la precisió i la concisió del gènere poètic com a atributs que afavoreixen l'expressió enfront de la prosa que sempre quedarà buida o foradada; és a dir, en certa manera l'autor disposa en vers realitats que no sap dir en prosa, que seria el seu lloc natural.

Ferrater no deixa de fer una carta de presentació que dissol les connotacions associades a la categoria de poeta respecte a la veu agent dels poemes, ja que es presenta com un fals poeta o com un corruptor del gènere. De fet, la composició que obre el poemari, “In memoriam”, no dista massa d'una narració aparentment autobiogràfica. De tota manera, cal subratllar que d'una forma deliberada, la “nota” destrueix l'horitzó d'expectatives situant el lector en un estat d'alerta i d'incomoditat davant de qualsevol poema, exceptuant el pacte de lectura —si és que el lector l'accepta— dels dos poemes esmentats.

Aquí, però, ens interessa establir relacions amb la reflexió anterior respecte del poema “A l'inrevés” llegit com una crítica literària de *Huckleberry Finn*. En primera instància, vist que a la novel·la el narrador-protagonista, Finn, parla només de si mateix, el títol del poema recupera aquest revers i per això assenta els versos en la manifestació d'un jo poètic que no diu res de si. O tampoc no seria desafortunat pensar que Ferrater treballés el “mecanisme bàsic damunt del qual descansa la novel·la del nord-americà, novel·la de formació de la personalitat, de creació d'una consciència moral” (Ballart, 2007: 85), idea que ens guiaria a llegir el riu d'imatges com a visions d'infant, aquelles que constitueixen la memòria (punt central en l'obra del poeta). D'aquí que els records configuren una percepció del món i del cos fragmentada, que hi hagi una fusió d'allò animal i humà, i, sobretot, el filtre d'ingenuïtat en veure els dos amants com un sol cos, una figuració que toca allò monstruós. Sigui com sigui, els diversos camins ens porten al mateix punt: bloquejar l'emergència del jo en la matèria textual, evitant, així, la sinceritat (que òbviament des del romanticisme està lligada a la veritat emocional), és a dir, allunyar el fer poètic de l'agent emocional que el produeix —si és que el produeix—, per transmetre poetitzada, gràcies al virtuosisme del llenguatge poètic, una realitat o experiència de la qual el jo només en pot sentir la fuga.

Ens trobem de nou davant de la crisi de l'expressió del jo poètic i els seus límits. Si per un costat hem vist com la veu poètica pot bloquejar l'acció d'apropiació del missatge

poètic, ara observem com aquest bloqueig adquireix unes connotacions que abracen tota una poètica com és la de Gabriel Ferrater. Gràcies al poema “A l’inrevés”, on poeta i teòric escriuen a la vegada, deduïm que en la *Weltanschauung* de Ferrater, la fixació del *jo* en l’art és gairebé un despropòsit per part de l’artista; precisament perquè tot és caduc, tot és fugaç, i la percepció i constitució del *jo* no existeix com a tal, la seva representació és in formulable. Fixem-nos en aquest fragment de Ferrater a propòsit de l’obra *À la recherche du temps perdu* que agraïm de nou al llibre de Pere Ballart:

[...] recíprocamente, una persona no es más que la estructura, el sistema de las percepciones objetivas que en ella se han vertido. Pero como dicha estructura se altera con cada nueva sensación, resulta que sólo los muertos poseen una personalidad fijada, susceptible de descripción, y sólo a través de una persona muerta puede darse una explicación del universo; pero como por otra parte sólo el sujeto de la experiencia tiene acceso a ésta, en definitiva el mundo sólo puede ser expresado por un muerto vivo, por alguien que haya logrado adoptar la actitud mental de superviviente de sí mismo, cerrando el proceso de su adquisición de experiencia y viviendo sólo en la descripción de la misma. (2007: 86)

La precisió de les paraules del poeta no requereixen més aclariment que el fet de plantejar l’experiència (sensacions) i, per tant, tots els seus anàlegs com un motor de canvi perpetu de la personalitat. Així és que en traslladar-ho al terreny artístic i, concretament, en el marc de les possibilitats de la representació del *jo*, l’única possibilitat d’aconseguir la fórmula que s’acosti més a la reproducció vera del *jo* en el món, ja que un s’equilibra en l’altre, és la mort en vida. Aconseguir una momificació de la personalitat, en sentit figurat, per poder aturar-la en el temps i a través de la pràctica escriptural aconseguir viure en ella d’una forma completa. Amb aquesta paràfrasi fem surar a la superfície aquells elements que participen en la constitució dels límits de l’expressió del *jo*. L’experiència lligada, al seu torn, per dos extrems: per una banda, l’emoció i, per l’altra, el temps. D’aquesta manera, amb el Ferrater teòric ens endinsem en el que anomenarem la *matèria-emoció*, encara que aparentment sigui contradictori.

2. La paraula poètica

La poesia moderna i postmoderna assumeix una pesantor, una dificultat per enlairar el vers des d’una ingenuïtat estètica ja impossible. El poema és com una mena d’aprenentatge de vol de l’albatros: d’un costat, ja no és una unitat de sentit tancada en si mateixa i per si mateixa, sinó que se’ns presenta com un centre des d’on es desplega

l'altre. Un altre que no correspon només al *tu* bàsic (destinatari real o fictici); l'alteritat esdevé estructuradora dins del text i fora d'aquest, provocant que el lector estigui involucrat en la tensió de tots els plans (escriptor-escriptura, text), que resideixen en el text, a la vegada que el creen. Per altra banda, el fet literari és una proposta o, millor dit, una invitació a entrar al problema de la seva textura poètica, el qual és simultani al del seu contingut.

En els apartats anteriors hem il·luminat quins són els punts cardinals de la constitució del subjecte poètic, la representació del qual depèn de les diferents relacions i tensions d'alteritat que s'activen quan es formula el *jo* en tant que instància textual que s'esdevé fora del subjecte creador en el moment de la seva enunciació. Tanmateix, per analitzar com té lloc la inscripció del *jo* poètic en el vers i amb quina voluntat estètica i/o moral, és indispensable focalitzar la nostra atenció en el pla del subjecte de l'escriptura.

2.1 La matèria-emoció

Mon hypothèse est que l'émotion, loin d'enfermer le poète dans la sphère de la subjectivité, constitue un mode d'ouverture au monde. Elle n'est certes pas "objective" mais n'est pas irrationnelle; elle repose sur une autre logique que celle du tiers exclu, et propose une autre approche de l'objet. Elle peut donc devenir une source de création artistique ou intellectuelle [...]. (Collot, 1997: 11)

El crític francès circumscriu d'una forma nítida i senzilla el concepte d'emoció en tant que, per una banda, eina metodològica per llegir l'artefacte poètic; i, per altra banda, matèria i motor del fer poètic, punt de partida per comprendre l'escriptura com a fenomen a través del qual s'activa l'obertura del subjecte cap a l'altre (el món, el *jo*, el llenguatge) i, al seu torn, el poema es converteix en l'escenari de l'encontre amb aquest(s) altre(s). És sabut, però val la pena recordar-ho, que "emoció" prové etimològicament de *movere / emovere*, treure alguna cosa del seu lloc. Atès això, per extensió l'e-moció implica moviment, un canvi de situació d'un estat previ; conseqüentment, l'emoció pivota entre dos punts oposats, l'interior i l'exterior del subjecte. És a dir, té la força d'alterar l'estat present d'un subjecte (modificació interna), la qual cosa, a la vegada, mourà el subjecte fora de si mateix, fet que implicarà un canvi en les estructures relacionals que hi havia entre el subjecte i el món. Amb tot això, la naturalesa de l'expressió (poètica) resultant provindrà justament d'aquest motlle.

El plantejament de Collot en aquest fragment i al llarg del llibre —que en certa manera és el que reproduïm en aquest capítol— no tracta en cap cas de realitzar un estudi psíquic del que impliquen o no les emocions en l’acte d’escriptura, sinó d’observar com el concepte “emoció” està tan inherentment lligat a la mateixa creació i expressió poètiques, que ha esdevingut un discurs, un text cultural indispensable a l’hora d’analitzar les propostes literàries de la construcció del subjecte i subjectivitats poètiques. I un clar detonant en són les autopoètiques, com ara la de Ferrater, que negocien els límits de l’emergència del *jo* en el vers descarnant voluntàriament l’emoció de l’expressió poètica. Clar és que ens distanciem teòricament dels plantejaments lingüísticoestructurals, sota els quals, amb paraules de J. Cohen:

La poésie est immanente au poème, tel doit être son principe de base. Comme la linguistique, elle a affaire au seul langage, la différence étant seulement que la poétique prend pour objet non le langage en général, mais l’une de ses formes spécifiques. Le poète est poète non par ce qu’il a pensé ou senti, mais parce qu’il a dit. (Cohen, 1966: 42)

No obstant això, en cap cas neguem aquest principi, però sí que l’actualitzem des del prisma de la creació i de la recepció¹⁸. Primerament, l’acte d’escriptura ha esdevingut un espai des d’on pensar el subjecte i això té un efecte directe sobre la seva representació; segonament —i emmarcant-nos en el pla de la recepció—, el poema no és un constructe estàtic, tal com ens mostra la poesia recitada o oral, ja que “las formas de cultura expresiva crean eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados” (Vich i Zavala, 2004: 14). Aquest és el motiu pel qual la recepció sempre l’entendrem com una activitat dinàmica, mai com una simple contemplació estètica.

Dit això, interrogarem l’emoció des dels espais que hem obert anteriorment: l’acte d’escriptura (creació poètica), el qual té un correlat directe amb la matèria poètica (*matèria-emoció*) i, finalment, en la recepció.

¹⁸ Ja ho deia Lluís Calvo: “Sols un neci podria contradir Ferrater quan ens recorda que la llengua és un sistema de senyals i que tota semàntica s’ha de ‘fonamentar en senyals identificables’” (2008: 99). La citació de Ferrater correspon al capítol “Gramàtiques per donar i per vendre”, inclòs a *Sobre el llenguatge* (1990: 17).

Tal com hem vist, el poema “A l’inrevés” inscriu el subjecte poètic des de la seva absència o elidint qualsevol grau de participació en les imatges evocades. Si llegim, doncs, aquest text al costat del comentari crític sobre *Recherche* ens adonem que la poètica ferrateriana no pretén desprendre’s de l’empremta emocional per allunyar-se de qualsevol contacte amb la poesia romàntica i circumscriure’s així en l’etiqueta d’antiromàntica. Si més no perquè tota poesia moderna i postmoderna seria, llavors, antiromàntica; ho seria pel fet que tota realitat per ser l’oposada a una altra requereix tenir uns trets comuns que en permetin la relació, que en aquest cas seria d’oposició: “para que un par de cosas contrasten y se contradigan es preciso que disfruten de un género próximo en común y de una diferencia específica en disidencia” (Bousoño, 1970: 281). Així, el Ferrater teòric ja s’ocupa de carregar les tintes contra el romanticisme sumant-se a les paraules de Riba: “el poema, com a forma realitzada, és la defensa de la nostra vida contra la poesia” (Ferrater, 2001: 22). Es veu clarament la lluita contra el mite romàntic des d’on defensa que la *techné* del poema ha de ser una disciplina intel·lectual i moral. Però això seria significatiu en el cas que volguéssim ordenar les afiliacions i subratllar un *continuum* estètic en la poesia catalana. El que és realment rellevant, des del nostre prisma, és identificar quina és la “diferència específica en disidencia” respecte de l’emoció. Això és, aquesta impedeix la representació del subjecte poètic d’una forma plena i total perquè “el subjecte de l’experiència” mai no podrà tenir una personalitat estable, fixa i, per tant, reconeguda. Expressar o amarar els versos del que entenem, ara per ara, com a emoció, seria reproduir una incompleció, la crisi de la subjectivitat del jo poètic; per això, en l’explícita impersonalitat ferrateriana és on es troba la construcció identitària del subjecte poètic. En certa manera hi ha una renúncia del jo.

El fet d’observar, doncs, que un dels poetes més el·líptics de la nostra literatura negocia la textura i el contingut poètic amb l’emoció ens condueix inevitablement a valorar el fer poètic com el motor del moviment que disloca la posició permanent del subjecte en un equilibri, el qual determinarà la seva relació amb si mateix i amb el món.

2.2 Els plecs de la *matèria-emoció*

L’emoció se’ns presenta en la poesia contemporània com a centre teòric a través del qual tota poètica i artefacte poètic s’hi poden mesurar en tant que mecanisme per velar o

desvelar el subjecte de l'enunciació. I això té un efecte directe en el procés de significació de qualsevol enunciat poètic. En conseqüència, l'emoció com a concepte i, deixant de banda, ara per ara, el vessant pulsional, es converteix en l'eix epistemològic mitjançant el qual el poeta calibra la intensitat dels seus versos i en vehicula el valor estètic i moral. En efecte, quan una obra guarda en el seu si la intenció que en el traç del vers no hi emergeixi un *jo* identificable, o, més ben dit, un subjecte creador de la paraula dita, es produeix un tall net entre l'emoció, el *jo* i el poema; per tant, s'està proposant una estètica que negocia la seva materialitat poètica en funció de les possibles representacions del *jo* poètic, és a dir, de la interpretació dels límits ontològics del ser en el llenguatge. Amb tot això, podem afirmar que la poesia del segle XX se sustenta en el moviment pendular, que va i ve de la presència a l'absència i de l'absència a la presència de l'emoció, sempre sostingut per una actitud estètica que inclou el subjecte en el punt de mira.

Sigui com sigui, ambdós extrems provenen del mateix origen: la impossibilitat de restaurar en el llenguatge poètic una relació unilateral respecte a l'altre. Així emergeixen dos extrems essencials: la poesia que cerca la imatge de la mateixa dissolució del *jo* i en la qual el llenguatge apareix com una temptativa de recreació d'aquesta fractura i incompleció; o bé, a l'estil ferraterià, la que intenta anul·lar, bloquejar o emascarar l'emoció del *jo* poètic, per esquivar la impossibilitat de representar-lo de forma plena, i aposta per la tècnica de l'objectivació (mitjançant recursos de distanciament), la qual és un intent de sortir d'un mateix per aconseguir la representació des de fora, des de *l'altre* lloc. Lluny de l'emoció però inevitablement encarat a ella.

Per introduir, però, els plecs de la *matèria-emoció* —i per plecs entenem els diferents substrats que participen en la configuració de la substància lírica—, no podem passar per alt la poètica de la “paraula viva” de Joan Maragall que, dins de la història de la poesia catalana, va incorporar en el discurs literari català la criticada i, tal volta, reeixida emoció poètica. D'entre totes les interpretacions que se cenyeixen, inevitablement, a un context d'experiència mística de la realitat, ens interessa desgranar l'emoció poètica maragalliana seguint un dels seus trets distintius, ja estudiats per Ramon Pla des de l'estètica de la recepció. Es tracta, precisament, de com cobreix Maragall l'explicació de la transposició de l'emoció viscuda en l'ordre de les sensacions (del pla d'allò

irracional) a l'ordre del llenguatge poètic (significant / significat). Aquesta anàlisi, lluny de caure en particularismes, ens conduirà a reflexionar d'una forma global, atès que, gràcies a la “paraula viva”, la matèria poètica es presenta com aquella capaç d'activar i produir elements significatius que resideixen fora de l'esfera pròpiament lògica de la cadena de significats.

De fet, és innegable que el posicionament místic maragallià guardi postulats de ressò romàntic; tanmateix, seguint la distinció de Bousoño entre la poesia romàntica i la poesia moderna, la teoria de la “paraula viva” és exemple del que aquest crític anomena el “canvi de direcció” davant el fer poètic. Dit amb les seves paraules, la poesia romàntica se sustentava en la posició del poeta davant del poema, és a dir, en la relació que s'establia en l'acte d'escriptura entre creador i text, la qual determinava inevitablement l'expressió. Per contra, la poesia moderna col·loca en el seu centre la matèria lingüística i les seves capacitats i límits expressius. No obstant això, la virtut de Maragall és que no fa ingressar l'emotivitat poètica en una operació intel·lectual, a la manera dels noucentistes i reivindicada, en certa manera per Ferrater: “[qui] ho ha dit d'una manera esplèndida [és] Riba en un passatge que es refereix a Verdaguer però que es podria referir també a Maragall, que diu: ‘Com l'aigua certes terres baixes, la poesia sol·licita, inunda i penetra de per tots costats la nostra vida; s'hi filtra i la corrompia, sense el drenatge i els canals del poema’” (Ferrater, 2001: 22)¹⁹; però Maragall no es distancia de les exigències de la forma, de l'expressió poètica. Si filem més prim, tot i essent l'anul·lació del pensament un dels criteris per a l'escriptura de la “paraula viva” (això és, lliure d'artificis i de manipulació de l'expressió a través de la consciència), també ho és “el desig prematur de parlar” (Maragall, 1996: 460). És a dir, el poeta condemna, d'un costat, l'extrem més conscient de la manipulació de l'expressió i, d'altre costat, la “necessitat d'una expressió forta” (*ibíd.*), amb urgència, però no prou perquè determini l'expressió mateixa. Amb aquest “no prou” assenyalem que va més enllà del que entendríem com a sentiments. Així és que està constituint una nova relació entre emoció i matèria poètica, el principi de la qual recau en l'experiència del llenguatge. Aquest és un dels punts claus que circumscriuen la poètica de Maragall a la modernitat: l'autoconeixement acaba essent en últim terme una experiència del

¹⁹ Ferrater es refereix als plans de la significació poètica maragalliana pel que tenen de contingut diví, tal com ratifiquen aquestes paraules del poeta de “La vaca cega”: “la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora” (Maragall, 1996: 443).

llenguatge, si entenem l'expressió de l'emoció sota els principis lingüístics i no teològics.

Des d'aquest punt de vista, podem obrir dues vies per analitzar la substància lírica: en primer lloc, si la paraula viva és la forma pura de l'emoció, aquesta és una interpretació del subjecte i, al seu torn, una manera d'ingressar a la realitat. Per tant, l'escriptura poètica es converteix en una relació *in progress* de coneixement i contacte amb l'altre/el món. I en segon lloc, si l'expressió poètica és en ella mateixa emoció reveladora de sentit, és indispensable desglossar quins són els atributs substancials del llenguatge poètic que permeten la transmutació de l'emoció, en tant que experiència indicible, a l'ordre del poema. Entrem, doncs, a la màgia del verb.

Hem rescatat la poètica de Joan Maragall, en la nostra teoria del poema, no tan sols com a tret de sortida en l'estudi de l'emoció, des d'un punt de vista diacrònic, sinó perquè ens ofereix un pretext per abordar l'emoció com a matèria i motor de l'escriptura sota els principis fenomenològics del subjecte de l'enunciació i, per tant, sota el prisma de la constitució del subjecte poètic com un esdevenir en el llenguatge.

Cal que prenguem en consideració que, en l'aproximació de la "poesia pura" que postula Maragall, és explícit que allà on recau la significació, en últim terme, és a la forma, a l'expressió poètica. Atès això, entre les diverses tesis que trobem esculpides a l'*Elogi de la paraula i al de la poesia*, el principi actiu de la creació de l'emoció estètica és "l'*afany d'expressió* sense altre interès que l'expressió en si" (*ibíd.*: 457). I per aconseguir-ho s'exigeix un posicionament per part del subjecte creador: trobar-se sota els efectes de la sinceritat. Ho hem formulat així, expressament, perquè Maragall no llegeix la sinceritat com una actitud o voluntat davant de qualsevol enunciació; la designació que més se li podria aproximar seria un estat del subjecte en el qual la paraula viva/poètica li és revelada en un entramat de falses paraules poètiques pensades. Per tant, ens trobem davant d'una resignificació del concepte poesia, ja que no tot poema és poesia, sinó que aquesta resideix en l'espai de l'impensable. I aquest espai és l'*entre*, el punt de fractura de la significació lingüística, allà on té cabuda l'explosió, l'emergència de l'indicible:

Entre aquestes i altres impureses, sol brollar la poesia, la flor verbal, gairebé sempre accidentalment i en la mesura de riquesa poètica de l'home que la cerca a través del propòsit, de la pruija, de l'eloqüència altrament interessada: estimulada, és cert, de vegades per l'activitat espiritual que aquests estats promouen en el poeta, però sempre com una cosa diferent a ells mateixos, impensada entre els pensaments, casual entre els propòsits, sobtada aparició d'una forma viva entre els fantasmes verbals d'una altra esfera, pura entre impureses. (*ibíd*: 462)

La Poesia en majúscules, doncs, és la veu "impensada", "la Paraula entre mil paraules, [...], "el ritme entre idees" (*ibíd*). Així, el sentit del llenguatge poètic es mostra com a recerca de la Poesia, la qual queda intrínsecament lligada a l'erupció d'un subjecte poètic que només pot ser manifestat en el seu esdevenir-se en el llenguatge poètic, la substància lírica del qual és l'única que permet aquest *entre*.

No podem obviar, però, que per al poeta, l'espai *entre* on s'esdevé la paraula viva és anàleg a la "manifestació de l'esforç diví de la creació" (*ibíd*: 458), però transposada a "l'expressió humanada de la forma natural" (*ibíd*: 457), és a dir: "Poesia és l'art de la paraula, entenent per Art la Bellesa passada a través de l'home, i per Bellesa la revelació de l'essència per la forma" (*ibíd*: 453). Tanmateix, aquest tipus de reflexions condueixen la poètica maragalliana a encapçalar els discursos sobre les potencialitats de la substància lírica i, ensems, sobre la crisi del significat: "el llenguatge deixarà de ser percebut com un sistema de representació, per passar a ser l'única forma de realitat possible, cosa que desbancarà completament la qüestió de l'experimentació sobre la mimesi, és a dir les maneres d'adaptar la representació a una realitat canviant" (Martínez, 2007: 396). Així és que aquesta nova consciència de fragmentarietat, relativitat i inestabilitat de la identitat de l'individu en relació amb si mateix, amb el món i la seva impossible representació tindrà una correspondència en l'escriptura, en el procés creador de la paraula. Això ens fa recordar les frases de Derrida, esmentades anteriorment, quan afirma que el llenguatge ha de produir el món que ja no pot expressar (1967: 15). És a dir, abans de l'art modern el pas de l'experiència a l'obra era una qüestió de tècnica d'execució, ja que l'obra remetia a una interpretació de la realitat ja concebuda. En canvi, l'art modern i, afegim, postmodern, s'entén com una nova realitat que ingressa al món ja codificat i, per tant, no és expressió sinó pròpiament creació. I no deixa de ser significatiu que dins de la cosmologia teològica maragalliana ja s'anunciï, a través de l'emoció estètica, la paraula impensable, apel·lant així al seu

possible esdevenir. Recordem que la poesia és “sempre com una cosa diferent a ells mateixos [els poetes]” (*ibíd.*: 462).

Abans de seguir endavant és necessari retornar un instant a l'exclusiva atenció que rep l'expressió poètica per part del poeta de “La vaca cega”. A simple vista és lògic remarcar la seva intuïció precursora pel que refereix a la *funció* poètica del llenguatge (denotar / connotar). Però el que no és tan habitual de subratllar és el fet de pensar l'expressió poètica alliberada del subjecte creador. Maragall ja enuncïava la iniciativa i autonomia del llenguatge en la creació i recepció poètica (Bousoño, 1970: 327). Així és que va concebre una poètica en què l'anul·lació del subjecte conscient de l'emoció pren sentit. Fixem-nos que el centre que permet l'analogia entre l'emoció de l'experiència i l'emoció estètica és, precisament, aquesta anul·lació de l'*ego*, determinada per la sortida del *jo* fora dels seus límits conscients (èxtasi o amor): “sóc la natura sentint-se a si mateixa” o “Tinc un benestar molt gran, però pacífic: no penso res, és un èxtasi” (Maragall, 1996: 456). Proposicions que tenen una equivalència directa amb l'èxtasi amorós reproduït en la figura de l'enamorat a “Haidé”: “que a l'alçar-me ubriac de vora seva / i trobar-me privat de la presència, / ja no trobí en son lloc ma consciència / enduta per la forta rierada” (Maragall, 2010: 121). I així fem el salt cap a l'anul·lació de l'*ego* en el procés creador de l'emoció estètica, ja que la consciència no pot formar part de la paraula revelada:

que aixís com el ferro és treballat en calent i després ell treballa en fred, el poeta (i no solament el poeta tal vegada) ha de treballar-se en fred i actuar en calent: llavors en la fosa tot hi entra poèticament sense que ell hagi d'adonar-se'n, perquè, si se n'adona massa, corre el perill de refredar i frustrar l'efusió divina del ritme en la forma (Maragall, 1996: 466).

L'objectiu de tot això és el d'il·luminar amb un cas concret i inaugural en la poesia catalana com la correspondència essencial entre l'experiència mística i la formalització de l'emoció en el llenguatge poètic acaba essent, en últim terme, la recerca de la comunió del subjecte amb el cosmos: l'anul·lació del *jo* en l'emoció estètica juga a favor de la *continuitat* ontològica del ser en un tot. Paral·lelament, però, el llenguatge poètic no apareix com l'expressió d'una emoció que el precedeix o que li és exterior, sinó que el llenguatge és l'emoció mateixa. D'aquí que Collot afirmi que “dans l'émotion, le moi et le monde, l'expérience et l'expression tend[ent] à se confondre” (Collot, 1997: 24).

El sil·logisme que se'n dedueix determinarà la definició de la substància lírica: si anteriorment hem assenyalat que l'emoció implica un moviment de dins cap enfora del subjecte, l'experiència del llenguatge poètic es regirà pel mateix moviment i, per tant, tindrà la capacitat de conduir el subjecte (creador / lector) fora de si mateix. D'aquesta manera, el llenguatge poètic en tant que *matèria-emoció* involucra l'esdevenir del subjecte de l'enunciació en un dir o un dir-se sempre en alteritat. I, al seu torn, aquesta alteritat és indissociable de la mateixa matèria poètica; a diferència “de la signification conceptuelle, transcendante et arbitraire, le signifié poétique entretient une relation immanente et nécessaire au signifiant” (Collot, 1997: 27), aquesta relació ve determinada pel patró del ritme, el qual es llegirà com l'obertura on l'altre es deixa imaginar. Òbviament, aquesta afirmació requereix concreció i fem un salt més entorn la definició dels plans de la *matèria-emoció*.

2.2.1 El ritme: l'empremta del subjecte

El ritme està compost de les recurrències que constitueixen un poema: les estructures accentuals, els conceptes, certs patrons expressius, models sil·làbics, etc.; i, a la vegada, les que aquestes convoquen, les seves altres no dites. Com que el ritme fa equivaldre, per la seva posició mètrica, paraules equivalents fonèticament, sempre hi haurà altres equivalències possibles que seran convocades, com un ressò de significants, on s'acabarà fonent el patró rítmic. Així les paraules que són equivalents fònicament i estructuralment es dissolen de manera imperceptible en la ment del lector / oient.

D'una manera semblant opera la rima. A l'instant de fusió de dos conceptes rimats, té lloc una osmosi impossible, i aquest estat de tensió per assimilació origina una vibració a causa del contrast i la identificació entre les paraules, que crea l'efecte d'encert, una fogonada de lluminositat conceptual que va més enllà de la correspondència fònica. Estem suggerint, doncs, que la funció de la rima és fondre els conceptes en el moment de ser dits, i s'origina el que en direm un *transconcepte* —que pivota entre l'ordre del significat i d'allò no expressable—, la identitat del qual prové de l'origen dels sons emparentats que el poeta convoca rítmicament. Aquest *transconcepte* d'origen rítmic es resisteix al llenguatge i tan sols se sosté en el constructe poètic. En efecte, aquest plantejament comportaria un diàleg amb la semiologia i els processos de significació; i no és casualitat que en *La Révolution du langage poétique* (1974) de Julia Kristeva, el ritme aparegui juntament amb els sons i els gestos com “allò semiòtic”, els elements

prelingüístics que sobreviuen en el llenguatge, la potencialitat significativa dels quals apareix gràcies a la interacció que s'activa amb l'allò simbòlic en el llenguatge poètic. Atès això, el text poètic es converteix en un espai que ofereix noves bases per a l'esdevenir del subjecte de l'enunciació.

En Kristeva trobem una possible resposta respecte a la conjunció que hem fet emergir entre ritme, sentit i subjecte. La pensadora francesa se centra en el procés de significació per veure no només com es produeix el significat sinó també allò que es resisteix a la significació, resseguint les tesis lacanianes, i com aquest indicible es fa present a l'ordre del simbòlic: “le langage poétique en général, et le texte moderne en particulier, restituent au langage une de ses capacités virtuelles mais refoulées: celle de faire ‘passer’ les passions dans le sens” (Kristeva, 1974: 227).

Per a Kristeva, en el llenguatge poètic, l'*ego transcendental*, aquell que es forma en l'operació predicativa (és a dir, en la consciència activa de la predicació en l'enunciació), i l'objecte significat són un límit constitutiu que s'estableix com a horitzó fenomenològic d'aquest llenguatge poètic; per tant, si s'estudia tan sols el sentit i la significació no es veurà que la funció poètica escapa a aquest límit. Atès això, l'escriptura poètica és quelcom distint al saber i per això es converteix en un escenari on té lloc la destrucció i la renovació dels codis socials (2010: 231). El que ens interessa, però, és quin paper atorga al ritme en el que anomena la “significança semiòtica”:

Il faudrait, par conséquent, commencer par poser qu'il y a dans le langage poétique, mais partant et quoique de manière moins marquée, dans tout langage, *un hétérogène* au sens et à la signification. Cet hétérogène qu'on décèle génétiquement dans les premières écholalies des enfants en tant que rythmes et intonations antérieures aux premiers phonèmes, morphèmes, lexèmes et phrases ; cet hétérogène qu'on retrouve réactivé en tant que rythmes, intonations, glossolalies dans de discours psychotiques, servant comme support ultime du sujet parlant menacé par l'effondrement de la fonction signifiante. (*ibíd*: 232)

Aquest element “heterogeni” opera en el llenguatge poètic a través de la significació però sobrepasant-la; i això s'aconsegueix a través dels efectes musicals i, també, en el no-sentit, el qual arrossega el llenguatge a enfrontar-se als seus límits. Les recurrències constitutives del ritme imposen la seva pròpia sintaxi exercint una funció organitzadora que pot arribar a transgredir certes regles gramaticals de la llengua, o a disposar-les en benefici d'aquesta. Com diu Bousoño, quan es col·loca la substància lírica en el pla

conceptual això comporta una destrucció de l'emotivitat poètica, pel fet que allò poètic és sempre una unitat complexa, en la qual el concepte és tan sols una part menor (Bousoño, 1970: 324). Per aquest motiu Kristeva posa l'accent a l'altra part, i fa evident que una de les conseqüències pugui ser el fet de descuidar la importància del missatge. De totes maneres:

Il n'en reste pas moins que quelque élidée, attaquée, corrompue que soit la fonction symbolique dans le langage poétique grâce à l'importance que prennent en lui les processus sémiotiques, la fonction symbolique perdure et c'est pour cela même qu'il est un langage: 1. Elle perdure comme limite interne de cette économie bipolaire car un signifié multiplié et parfois même insaisissable, est néanmoins communiqué; 2. Elle perdure aussi parce que les processus sémiotique, eux-mêmes loin d'être laissés à la dérive [...], disposent une nouvelle formalité: ce qu'on appelle un nouvel "univers de l'écrivain", formel ou idéologique, la production jamais finie, indéfinie, d'un nouvel espace de signifiante. (Kristeva, 2010: 234)

Així, doncs, el ritme, que Kristeva associa a l'estadi prelingüístic, ens permet contextualitzar els elements que constitueixen la *matèria-emoció* en aquesta nova formalitat de la funció poètica del llenguatge. Dir l'indicible, l'impensable, "el ritme entre idees", significa per a la paraula poètica restaurar-se en l'anterioritat de la seva existència, "en un magma lingüístic en el que el significante no havia inscrit su discontinuidad en el significado" (Gamoneda, 1995: 241). Llavors, no tan sols el llenguatge poètic sinó el procés d'escriptura se'ns descobreix com un *écart* o *coupure* "qui introduit la division entre pulsion et signe, la censure entre signifiant et signifié, et la possibilité de dénotation" (Kristeva, 1974: 215); o sigui, allà on es fa present el límit del sentit, hi té lloc la fractura causada per l'erupció en el poema de la vida corporal, pulsional i afectiva del subjecte que es troben en tensió respecte els codis simbòlics.

Aquesta erupció íntima del *jo*, com bé diu Kristeva, té els seus propis patrons. El ritme requereix les recurrències per emergir. La substància lírica ofereix un moviment intern al poema que, marcat per la pròpia seqüència temporal generada pel ritme, se'ns convida a imitar, dins de cada un de nosaltres (Ferraté, 1982: 27). Això s'observa en les estructures estròfiques marcades pel ritme i la rima, com, per exemple, el sonet. Tot sonet desemboca en un determinat vers, no forçosament l'últim però d'habitual sí, en el qual el concepte guia és descobert, revelat. En certa manera, el ritme apareix com a requisit perquè l'artefacte poètic sigui en si mateix una experiència del seu moviment

intern, el qual és un conductor d'irradiacions en múltiples direccions íntimes capaces de fer emergir l'imprevisible.

Amb això, segons Joan Ferraté, a *Dinámica de la poesía* (1968), tot bon poema és una emoció, toca allò espiritual, l'inefable; per tant, el llenguatge poètic sempre serà entès com una formalització d'una experiència íntima, en la qual el moviment intern del poema vindrà determinat per les interrelacions de tots els elements, que a la vegada, crearan un camp de correlacions presents / absents. Aquest plantejament participa d'un enfocament lingüísticoestructural, perquè emmarca la funció poètica en un sistema de relacions internes al text. No obstant això, el nostre interès és desplaçat cap al mateix procés de significació, si bé a través del ritme, amb el qual s'aconsegueix que el poema sigui un sistema orgànic. Així ho insinua Joan Ferraté, tot i que sense atrevir-se a formular-ho d'una forma més expansiva: "El movimiento íntimo que el poema simboliza es una representación del mundo interior, la idea del alma propia del poema y que sólo en el poema alcanza cumplimiento" (*ibíd.*). Arribem, així, a establir un paral·lel entre el moviment intern del poema i el moviment intern de l'emoció. Per extensió, entendrem el constructe poètic com un cos viu, dinàmic en el seu origen i recepció, i creador d'un espai mòbil que participa en el procés de significació.

2.2.2 Veu i subjectivitat

Prenent l'escriptura poètica com un *écart* a través del qual el subjecte es concreta en el seu esdevenir-se en la *matèria-emoció*, podem afegir una nova lectura en el procés de significació del subjecte poètic: la construcció no tan sols d'un subjecte sinó d'una subjectivitat poètica. Si recordem els passatges citats anteriorment de Kristeva, veurem que ni tan sols hem fet referència a un dels punts més importants de *La Révolution du langage poétique*. En el llenguatge poètic, basat en la ruptura del magma del codi simbòlic per l'erupció del que hem vist com els moviments interns de l'emoció del subjecte, es crea un nou espai de significança que implica dos moviments inseparables: la relació amb un mateix com a subjecte i com aquest s'esdevé en el llenguatge. Per això l'escriptura poètica és l'escenari d'un procés de subjectivització lliure si tenim en consideració la possibilitat d'emergència dels elements semiòtics que no han estat reduïts a una significació única i preestablerta. En certa manera és com si el subjecte tingués la clau per enunciar-se des d'una nova formalitat interna, íntima i secreta.

Aquest plantejament es troba en concomitància amb el fer poètic com acció creadora. Per tant, subratllem no pas el resultat sinó l'acció, la creació en procés, tal com guarda el sentit etimològic de poesia, *poiesis* “como actividad hacedora, creadora y creativa, una acción que genera un resultado más allá de la acción misma (*praxis*)” (Torras, 2010: 268). En canvi, *poiema*, en sentit estricte, remet a allò creat, a l'objecte, al producte mateix que ingressa a la realitat. Ara bé, tenint en compte que en l'evolució de la llengua, el terme no marcat de l'oposició lèxica (sufix -sis) pot envair l'espai del terme marcat (sufix -ma), *poiesis* va estendre el seu significat, també, a la realitat resultant. D'aquí que en determinats contextos la paraula “poesia” refereixi tant a la capacitat abstracta com al producte concret. És, doncs, indispensable recuperar el seu sentit original, pel fet que posa en actiu tots aquells elements que participen en l'acció poètica i que, talment, la signifiquen: *matèria-emoció*, cos i veu.

Tal com destaca Collot, una de les reflexions modernes més intenses sobre el llenguatge és aquella que no tan sols l'entén com un reflex del pensament sinó que hi estableix una relació directa amb el cos. Merleau-Ponty, al clàssic *Phénoménologie de la perception*, ja assenyalava amb encert que la paraula és d'entrada un gest fonètic i articuladori, que passa a ser contenidor de la veu. El llenguatge depèn en origen de l'expressivitat de tot el cos i aquest, al seu torn, activa la relació del subjecte amb el món. Valgui, doncs, remarcar que el cos ens permet ser i estar en un temps i un espai, però la veu és l'emanació del cos, esdevé la seva proclamació i manifestació, fent evidents els seus marges, a causa de franquejar els seus límits físics i tangibles. En efecte, la veu ens permet arribar a l'espai altre, a l'altre en la comunicació poètica.

El fet de disposar veu, llenguatge i cos en el procés de significació poètica, ens situa en el camp de la filosofia del llenguatge. Seguint les paraules de Zumthor, “chaque syllabe est souffle, rythmé par le battement du sang” (1983: 14); el vent que produïm en l'exhalar, que ve directament dels pulmons, no el podem dissociar del ritme del batec de la sang: “c'est pourquoi la voix est parole sans paroles, épurée, filet vocal qui fragilement nous relie à l'Unique” (*ibíd.*). En aquest sentit, veu i cos són entitats complementàries en la percepció de la consciència de ser, ja sigui amb un mateix i el seu ser en soledat o en la relació amb l'altre. Ara bé, aquesta afirmació ens guia cap a la relació que s'estableix entre veu i veu poètica (subjecte de l'enunciació). Amb això, no pretenem resoldre els orígens de la veu poètica, és a dir, precisar quan el concepte de

veu s'empra per primera vegada per designar la consciència personal i ser, així, un sinònim més del jo poètic, com ho pot ser el jo líric. Però *veu* i *jo* són equivalents en l'epistemologia poètica, per la qual cosa, quan ens disposem a analitzar la construcció d'una subjectivitat poètica, s'erigeix com a indispensable la valoració de les marques o modulacions corporals (els ecos del cos), perquè seran determinants en el procés de significació del text.

Prenent de nou l'etimologia —que com en moltes altres ocasions ens ofereix certes claus interpretatives que es troben en el substrat semàntic de les paraules i que condicionen no tan sols el seu significat, sinó, fins i tot, el comportament, l'acció cap a elles—, en grec existeixen principalment dues paraules per significar veu, que es distingeixen perquè una designa la facultat i l'altra la materialitat: *audé* i *phoné*. En efecte, no és el mateix tenir veu (*audé*) que produir un so, emetre veu (*phoné*). Aquesta complementarietat lèxica, habitual en l'entramat de la semàntica del grec antic, es reforça per un fet que resulta d'extraordinària importància per a tota la concepció de la cultura hel·lènica: la paraula llatina *vox* no és altra cosa que l'evolució de l'arrel indoeuropea *weqw-*, que en grec desemboca en *epos*, un terme que acabarà significat vers, poesia, èpica, al final del seu recorregut semàntic. És a dir que el vers i, per extensió, la poesia són essencialment veu.

En un primer pla, el fet de recórrer a la veu com a sinònim de jo poètic és rellevant perquè permet a la crítica moure's en el camp semàntic que la paraula obre i condicionar tota una analogia entre allò expressat en el poema i, per exemple, el to del jo poètic, la modalització dels versos, la dissonància o l'harmonia, etc. Tant és així, que per extensió la praxi poètica oral s'obrirà pas, des d'aquest plantejament, com l'escena ideal on tots els atributs de la veu poètica entren en joc simultàniament. Dit amb altres paraules, per analogia, el fer poètic oral es converteix en un procés d'escriptura, *l'écriture à haute voix*, en paraules de Roland Barthes. La veu emana del cos, desborda els seus límits i, per això, en fa evidents els seus marges, tot convertint-lo en productor i intèrpret del text poètic executat.

En un segon pla, seguint les paraules de Zumthor, la veu resta emmotllada als moviments interns del cos, al ritme de la sang. Aquesta prolongació de la dinàmica corporal a l'escriptura reforça l'entramat teòric exposat de la mà de Kristeva, l'abast

operatiu de la qual, ara, reformularem i ampliarem amb el concepte d'estil proposat per Roland Barthes.

Així, doncs, si fem el salt a la noció d'escriptura barthesiana, el *Degré zéro de l'écriture* (1953) ens ofereix una aproximació a l'estil no com a producte d'una intenció de l'escriptor, com marca la tradició, sinó com a quelcom que s'origina a la part privada del ritual (escena d'escriptura), on inconscient i cos s'imbriquen per donar pas a l'estil. Encara que sembli contradictori, l'estil resulta, així, una de les realitats formals que conformen l'escriptura, l'origen de la qual resta vinculat, precisament, amb el cos. Per tal d'evitar equívocs, caldrà precisar que la noció d'estil s'allunya de la definició comuna que fa al·lusió al conjunt de directrius formals que segueix un col·lectiu, una escola literària (o moviment) o, també, les recurrències o regles internes d'un autor al marge de les tendències latents de la seva època. Derrida ja adverteix que “le style maintenant est donc une vieille catégorie académique ou bien phallogcentrique” (2004: 78)²⁰. El filòsof recupera l'origen etimològic per establir una analogia entre la petjada que deixa el tall de la ploma amb la construcció fal·locèntrica de l'estil. Aquesta consisteix en la identificació de l'escriptura amb el gest d'incisió en el text, la marca d'autoritat performativa.

L'origen de l'estil se situa en l'estat de rauxa que només pot tenir lloc a la part privada del ritual. Barthes afirma que “le style n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur” (Barthes, 1972: 13). Maurice Blanchot, reprenent la distinció barthesiana sobre literatura, estil i escriptura²¹, ho il·lumina una mica més: “Quant au style, il serait la part obscure, liée aux mystères du sang, de l'instinct, profondeur violente, densité d'images, langage de solitude où parlent aveuglément les préférences de notre corps, de notre désir, de notre temps secret et fermé à nous-mêmes” (1986: 280). Talment, no creiem que sigui inadequat associar

²⁰ Aquest plantejament reprèn la noció d'estil que Derrida desenvolupa anteriorment al llibre *Éperons. Les styles de Nietzsche* (1978).

²¹ En canvi, el pla de l'escriptura es mou en la relació existent entre creació i societat, on operen les ideologies i la solidaritat històrica: “elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire”. (Barthes, 1972: 14)

aquest *infrallenguatge*, que modela, en últim terme, el que anomenem *matèria-emoció*, amb el llenguatge poètic que postula Kristeva, pel fet que en ambdós casos en l'escriptura poètica té lloc una simbiosi d'allò més íntim del subjecte i l'experiència pròpia del llenguatge poètic. Així desemboquem de nou en l'equivalència del moviment intern de l'emoció i el formalisme intern del poema, tot i que ara li podem atorgar la condició d'estil passat pel filtre de la subjectivització de la matèria poètica.

II. El desig com a marc teòric

*Sens lo desig de cosa deshonest,
d'on ve dolor a tot enamorat,
visc dolorit desitjant ser amat*
Ausiàs March

En el capítol anterior hem posat l'accent sobre com la poesia moderna i postmoderna representa la dissolució del jo líric tradicional en el magma d'un llenguatge poètic encarat a recrear aquesta fractura i incompleció. A través de la *matèria-emoció* hem definit el *jo* com una construcció textual —l'enunciació del qual es nodreix de les lleis de l'alteritat— en moviment i en reconstrucció permanent. Així mateix, hem desmarcat l'emoció d'una interioritat radicalment subjectada a l'ego per convertir-la en el mateix moviment que impulsa el subjecte a franquejar els seus propis límits, és a dir, que modifica o altera la relació que s'estableix amb l'Altre.

Aquest desplaçament del *jo* provocat per l'emoció (*emovere*), segons Collot, pot provenir de l'interior del subjecte, com pot ser un somni o l'emergència d'un record involuntari; o, per contra, el seu origen deriva d'una causa externa. Per il·lustrar-ho, el crític francès escull l'enamorament sobtat per simular el caràcter contingent de l'emoció i el sotrac que comporta la descol·locació d'un centre des d'on el subjecte es pensa i pensa *l'altre* (Collot, 1997: 12-13). Aquest exemple per a Collot és un argument més per formular les dinàmiques de l'emoció respecte a l'experiència estètica; tanmateix, està presentant una situació que va més enllà del com-moure's: el desig.

Paral·lelament, hem vist que les vicissituds de l'expressió del jo líric se sustenten en la impossible restitució en el llenguatge poètic de la relació unilateral respecte a l'Altre i que això ingressa a l'ordre del ser. Ara bé, en el moment en què ordenem aquest quadre de diàleg entorn a la categoria de desig —que definirem tot seguit—, s'incorpora un nou element, tan sols insinuat fins al moment i del qual ja no ens podrem desprendre. Això és, l'alteritat com a identitat: “Elle [l'altérité] est identité dans la relation. C'est-à-dire, d'une part, identité rendue possible par celui avec lequel on est en relation” (Juránville, 2000: 37). Tècnicament, l'expressió del desig en l'escriptura poètica anirà més enllà del seu significat comú. Per tant, caldrà llegir el desig com l'agent de la relació d'alteritat immanent a l'enunciació del jo líric: el desig es converteix en una de les grans

construccions culturals des d'on es problematitza i qüestiona la identitat del subjecte contemporani.

1. Una estructura d'horitzons

Aterrem, així, a les portes del subjecte de recerca i obrim l'espai discursiu que prendrem com a fonament de la poesia i poètiques catalanes postmodernes. Amb això, donem la mà a un dels grans impensats en el diàleg entre crítica literària i poesia catalana, ja que, com a dispositiu conceptual, el desig viu en la tensió de ser emmascarat per aquells semblants amb els quals comparteix el sac semàntic de l'eros en tant que lloc comú del gènere líric: amor, plaer, passió; o, enamorar-se, estimar, etc. D'entrada, l'únic efecte que hauria de provocar aquesta suma de termes és incomoditat, atès que entre ells només comparteixen la interfície de ser simplement copartíceps del mateix espai imaginat, l'amor, com a motiu literari. Així és que abans d'aventurar-nos a distingir el desig dels seus semblants, cal treure'l del sac de l'eros, però no per a posicionar-lo com a sinònim, sinó per atorgar-li una cobertura molt més àmplia, que anirà més enllà del que refereix el propi significat i absorbirà l'amor dins de les seves lleis. El desig, doncs, s'identificarà amb una construcció cultural inscrita en un camp semàntic que desbordarà el mateix "desig" en sentit estricte (Segarra, 2008: 5).

Recordem la premissa proclamada per Roland Barthes a l'inici dels *Fragments d'un discours amoureux*: "le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude" (Barthes, 1995: 28). Aquesta afirmació atorga al nostre horitzó de lectura una necessitat de restitució de les escriptures del desig, i encara més en el marc de la poesia catalana, amb el qual embastarem un diàleg actiu i interdisciplinari respecte a les propostes teòriques sobre la (im)possibilitat de la representació del desig. Tal formulació apel·la clarament al conflicte que gira entorn de la materialització literària del concepte.

El Tot que es fon, és només el meu Buit?
I, inabastable en l'alta solitud,
la teva mar, sols el meu suïcidi?
(Marçal, 2000: 373)

Els versos de Marçal ens ajuden a presentar d'una forma suggerent i inquietant un dels seus atributs: l'experimentació de la manca, la falta, és a dir, la vivència de la

incompleció del subjecte, metaforitzada en aquest cas pel “Buit”. Atès això, és indispensable plantejar-se fins a quin punt el llenguatge és potencialment vàlid en la seva representació o està limitat a lluitar contra la resistència del mateix desig de ser capturat per l’ordre del simbòlic.

Per començar a traçar aquest eix de discussió no passarem per alt el requeriment teòric que evidencia Nora Catelli a l’article “¿Es representable el deseo?” (Catelli, 2007: 63-70)²², quan afirma que en el moment d’interrogar-ne les possibilitats de representació és indispensable col·locar-se en una perspectiva psicoanalítica, atès que aquesta trasllada la problemàtica del pla psíquic al pla lingüístic. La conjunció freudiana entre desig i subjecte que conforma l’escenari psíquic —marc en el qual el desig, pulsio, només és identificable a través d’allò que el representa— es complementa amb les tesis lacanianes que obren la conjunció citada a la dimensió del significat. Així mateix, és la noció de *fantasma* de la teoria lacaniana (representació de la pulsio i significat del desig), el que ha permès instituir el vincle entre desig i representació com a un problema formal i, conseqüentment, susceptible d’interpretació (*ibíd.*: 64).

Tant és així, que el fet de plantejar-nos la seva possible representació ens obliga a indagar sobre la seva naturalesa, el tret principal de la qual és experimentar l’absència de l’objecte del desig. L’absència, doncs, és el seu contingut intrínsec, la implicació abrupta de la seva matèria conceptual. Conseqüentment, aquesta condició ens remet a una altra pregunta: “Quelles sont les formes, quel est le statut de son absence?” (Le Lannou, 2009: 96). Ens proposem, així, delimitar la manera com l’absència —a la que el desig sempre es remet— s’escenifica en el llenguatge poètic. Aquest serà l’espai

²² Aquest article forma part del volum *Políticas del deseo* (2007), editat per Marta Segarra, en el qual es recullen els resultats del projecte de recerca finançat “La política del deseo en el cine y la literatura de mujeres en España (1995-2002)” dins del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, Instituto de la Mujer (Ministerio del Trabajo y de Asuntos Sociales), ref. 67/03, IP: Marta Segarra. Cal destacar el caràcter fundacional de la publicació pel que fa a la introducció dels estudis de la representació del desig en la literatura i el cinema en l’àmbit acadèmic estatal. L’eix vertebrador de totes les contribucions realitzades per l’equip d’investigació del Centre Dona i Literatura (Universitat de Barcelona) és, per una banda, la revisió teòrica del concepte “desig”, des dels discursos clàssics fins a les codificacions més contemporànies realitzades per la filosofia, la psicoanàlisi i la pròpia literatura, que han tingut un paper dominant a l’hora de fixar, limitar o reprimir el desig de les dones. I, per altra banda, s’analitzen diverses obres realitzades per dones per tal d’investigar com irromp el desig femení en el llenguatge cinematogràfic i literari, amb l’objectiu d’observar la conseqüent desestabilització, ruptura o subversió dels codis estètics homogeneïtzadors de la dona com a subjectes del desig.

privilegiat en què, per una banda, distingirem i analitzarem les coordenades de les poètiques del desig; per altra banda, desplegarem els atributs de la *matèria-emoció* en la qual s'incardinen i entrecreuen el desig i la crisi del subjecte. En aquesta mateixa línia, concebrem la poesia com l'escenari on es conformen les noves subjectivitats poètiques que emergeixen des de la reformulació teòrica de l'operació d'escriptura. Així, evidenciarem la urgència d'incorporar en la definició del gènere la mobilitat dels seus límits.

L'objectiu d'aquest capítol és bastir els diferents horitzons de lectura que prendrem com a teló de fons: analitzarem com les regles d'alteritat, que disposen la funció poètica segons el grau —volgudament mesurat— de revelació del jo poètic, es fonamenten en el desig. I, en segon lloc, es valorarà quin impacte té el desig sobre el llenguatge, el subjecte i la seva enunciació i constitució en un sentit ontològic i epistemològic, les quals seran reordenades i resignificades gràcies a les teories postestructuralistes i, sobretot, a aquelles línies que anomenarem *feminismes literaris*²³.

1.1 Desig i alteritat

El primer fil per embastar el desig és justament l'estructura des d'on s'articula: l'alteritat²⁴. La paraula “desig” recull en el seu significat una acció articulada des de l'alteritat, adreçada a algú o a alguna cosa exterior. Per això, l'acció de desitjar exigeix una incompleció, una falta que ha d'omplir-se, sadollar-se, cíclicament, sense fi. El desig amorós, tants cops assimilat amb l'experiència de la set i de la gana, mai no és assolit per complet o definitivament, sinó que només es calma per un període de temps i torna a brotar de nou, poc més tard, fins i tot amb més força.

²³ Amb aquest terme volem recuperar la voluntat de les editores del llibre que porta el mateix nom, *Feminismos literarios* (Meri Torras i Neus Carbonell), segons la qual opten per una formulació en plural per expressar i representar una pluralitat d'aproximacions teòriques i línies ideològiques que, malgrat convisquin en contradicció en alguns casos, no necessàriament són antitètiques sinó, fins i tot, complementàries, a l'hora d'afrontar noves lectures i nous posicionaments d'escriptura / lectura.

²⁴ Tal com s'ha exposat en el capítol anterior, els límits de l'expressió del *jo* es troben en concomitància amb el principi constitutiu del subjecte contemporani: el *jo* s'instal·la en l'obertura cap a l'Altre des del llenguatge. Paral·lelament, la configuració conceptual del desig a través de la qual s'explica la constitució del subjecte (la realitat psíquica) des de la teoria lacaniana va suposar un abans i un després per a la conjunció desig i alteritat. Així ho evidencia Nora Catelli quan afirma que la incorporació, per part de Lacan, de l'alteritat en les estructures del desig —i, per tant, del subjecte— va generar tal expansió del terme, que el desig va desplaçar el seu estatus de concepte per ascendir a categoria (Catelli, 2004: 65). Fixem-nos en una de les lleis del desig que recollirem més endavant: “*Cada conciencia desea ser deseada a través del objeto que ella desea*. En ese sentido, el deseo siempre se constituye como *deseo del deseo del otro*” (Dor, 1994: 152).

Sempre és interessant, per començar, fer un cop d'ull a les definicions dels diccionaris normatius que, en major o menor mesura, en el ventall de significats que presenten, cartografien el concepte i n'evidencien els atributs principals. Cal distingir, d'entrada, la forma nominal de la verbal, ja que la primera objectualitza i la segona remet a l'acció i, per tant, refereix al subjecte en moviment. Ara per ara, ens situarem en el que té d'acció. Aquesta relació dinàmica es pot concretar en l'atracció del subjecte per un altre subjecte o un objecte “fins al punt de voler-lo posseir o atènyer” (*DIEC*). Més concretament, és la força interna o pulsio que activa el moviment de depassar els límits del *jo* per atènyer o unir-se amb l'altre. En efecte, el desig esdevé el motor que activa la relació d'alteritat.

No obstant això, és en ell mateix principi i final. En aquest sentit, se li deu a Jacques Lacan l'observació d'una de les característiques més singulars del desig, la de perpetuar-se per si mateix, com si fos un moviment performativament etern cap al “subjecte / objecte de desig”. Suposar el trencament d'aquesta llei comportaria dues conseqüències fatals: la desactivació del desig i l'assimilació de l'altre en les estructures internes del *jo* formulable. Pel que fa a la primera, cal matisar que el desig es planteja com una força que supera el subjecte i l'objecte que l'habiten. Es pot identificar, també, amb el que Bataille anomena, al seu *L'Alleluiah*, la veu del desig enfront de la veu dels éssers desitjables (Bataille, 1988: 107)²⁵.

Entenem, així, que el desig es desplaça de l'objecte i es converteix en el seu propi desig, el desig de desitjar: “Le désir est essentiellement défense, conjuration de lui-même, précaution pour ne pas se réaliser [...] désir de se retrouver lui-même” (Sauverzac, 2000: 140). Aquesta veu es funda en la seva impossible satisfacció. Es governa a si mateixa per a si mateixa. Aleshores, l'objecte del desig —l'element que l'activa— és arrossegat al pla de la impossibilitat perquè el possible assoliment de l'objecte concret només omple el forat, que l'*objecte a* ha cavat en el subjecte, com si fos un miratge, una al·lucinació, a causa que “el objeto *a*, en tanto que eternamente faltante, inscribe la presencia de un hueco que cualquier objeto podrá ocupar” (Dor, 1985: 163). Atès això,

²⁵ En efecte, el seu “catecisme”, d'inspiració nietzscheana i baudelairiana, situa el lector en el pla d'una ànima que s'eleva sobre les realitats concretes i que troba en el seu interior la única transcendència possible a través de la identificació constant amb la mort. El desig ja no neix dels éssers desitjats; ans al contrari, ha esdevingut una realitat autònoma que s'adreça a l'ànima i l'arrossega plaentment al no-res.

el subjecte, per definició, està instal·lat eternament en l'obertura cap a l'altre desitjat (inassolible).

Un exemple paradigmàtic d'aquesta representació seria, com assenyala Marta Segarra, la literatura trobadoresca, ja que fixa un ritual per aplaçar l'acompliment del seu desig cap a la dama, construint, així el triangle amorós de la *fin'amor* (trobador/*drutz*/*midons*). De tal manera que el leitmotiv que travessa la creació trobadoresca se sustenta en la representació del desitjar. Des d'aquest punt de vista, la poètica d'Enric Casasses —que amb paraules de Jesús Aumatell ha begut de la literatura trobadoresca, en part, per comprendre les “estructures poemàtiques” (Aumatell, 1998: 126)— actualitza aquesta concepció del desig i l'absorbeix en els seus versos com a governador del subjecte creador. Dit amb altres paraules, el principi dinàmic de l'operació d'escriptura és el desig de desitjar. Aquest és un principi que travessa tota la seva poètica; tanmateix, ara per ara només hi farem una breu intrmissió.

Quan obrim *El poble del costat* (1993)²⁶, just allà on ens esperàriem trobar l'epígraf, Casasses hi situa un poema propi, “L'amor em llepa i m'ho dón'tot”. La presència aïllada del poema, ja que no forma part de cap de les tres parts del recull, el converteix en un paratext i, per això, és significatiu preguntar-nos quin diàleg s'estableix entre ell i la resta de textos. D'entrada, és el primer que llegim, cosa que fa pensar en una funció projectiva o representativa del contingut de l'obra. No obstant això, actua com una carta de presentació de la veu narrativa que teixirà els textos i, per consegüent, ens trobem davant d'un doble artifici textual. El *jo* empíric, l'escriptor real, es representa com a poeta i des d'aquesta presa de posició en termes d'identitat és des d'on s'escriu, es pensa i pensa el món i la matèria que el conforma. La consciència construïda des de la substància lírica juga a ser una primera persona narrativa.

²⁶ *El poble del costat* és el primer recull de proses publicat d'Enric Casasses. Emprem el terme “proses” per una qüestió de comoditat terminològica, però cal tenir en compte que les composicions són difícils d'inscriure en un gènere literari, ja que giren entorn de l'assaig, la prosa poètica i, també, la faula filosòfica on s'instal·la el Casasses més aforístic. Totes elles són escrites entre el 1977 i el 1992, i la gran majoria corresponen a col·laboracions del poeta a la premsa periòdica, *El Correo Catalán*, *Diari de Barcelona*, entre altres. Així mateix, el 2010, Roure Edicions es va encarregar de compilar i publicar tretze proses escrites entre el 2000 i el 2006 —l'eix comú de les quals són les reflexions al voltant de la moral hedonista d'Epicur— amb una edició artesanal, limitada i sense títol.

Ateses les circumstàncies paratextuals que hem assenyalat, “L’amor em llepa i m’ho dón’tot” passa a ser significatiu per a la interpretació de la poètica casassiana, si ens atenem al fet que el poeta l’ha situat aquí intencionadament per instituir la subjectivitat del jo poètic. I, precisament, l’amor —que equivaldria en aquest context a desig— apareix com a centre d’atracció i d’ordenació de tot allò que compona el món poètic de l’autor. L’amor esdevé principi estètic inevitable, perquè és presentat com l’element que el lliga intrínsecament a la vida.

L’amor em llepa i m’ho dón’tot,
em fa cardar, menjar, dormir,
de fred em guarda i de calor,
m’ama els badalls, m’omple els sospirs,
em torna sant i màgic
vol que l’abraci despullat
i em deixa i tot al coll plorar,
no vol que els déus em matin,
no em vol traïr ni enganyar
i sóc ben seu i té els meus daus.
(v. 1-10, Casasses, 2008a: 5)

La personificació de l’amor, ja des del primer vers, carnalitza la veu del desig donant cos a l’intangible a la vegada que transcendeix el mateix subjecte i el situa com a ésser dominat i no dominador. El fet de desplaçar-lo fora del *jo* com a ens autònom el dota d’un poder diví, amb ressonàncies platòniques evidents. Malgrat el sentit d’alienació reforçat, també, amb la idea que el jo líric esdevé víctima o subjecte passiu davant d’aquesta força superior —sobretot després del darrer vers de la primera estrofa, on declara que és posseït per l’amor i que aquest domina el seu destí, “i sóc ben seu i té els meus daus”—, no es manifesta cap to de queixa ni de lamentació; ans al contrari, el poeta presenta l’amor com la font de vida. Així és que l’amor li és motor de les accions fisiològiques, les quals respondrien a la lectura del desig merament pulsional (“cardar” i “menjar”), i, també, el protegeix de les adversitats. Sigui com sigui, el que ens interessa subratllar és que l’amor / desig el transforma, precisament, en poeta: “em torna sant i màgic”²⁷.

²⁷ Per a Casasses, el poeta és qui treballa la matèria fantàstica que és, al seu torn, aquella que prové de l’esperit, del més íntim del subjecte: “i la matèria aquesta de l’esperit el que ella vol és cantar, que mal que bé ja ho va fent, ja.” (Casasses, 2005: 6).

Així, doncs, el plantejament metapoètic del text ens serveix com a preàmbul per inscriure la poètica d'Enric Casasses en l'entramat teòric del desig i les seves representacions perquè a través de presentar la paraula poètica soberguejada per l'amor, Casasses construeix la subjectivitat lírica en funció d'aquesta categoria. Altrament, la concepció d'escriptura que se'n deriva s'instal·la en el que anomenarem *la pulsio d'escriptura* (Jandey, 2009: 95), que per extensió ens conduirà al *desig d'escriptura*. És evident que la formulació del primer sintagma nominal es construeix sobre el subtext psicoanalític, però en aquests cas la pulsio activa dos camps conceptuals en l'escenari d'escriptura elaborats i que, ensems, posa en relació la *matèria-emoció*: el cos i el desig. En efecte, el poema ens ofereix clarament la conjunció amor / desig i escriptura, cosa que ens permet afirmar que la força motriu o primordial que determina la subjectivitat poètica de l'autor i marca el seu gest d'escriptura és la pulsio que, per definició, empeny al *jo* cap a l'Altre. Ara bé, cal insistir en la desterritorialització del desig respecte a la interioritat del *jo*, la qual metaforitza la construcció d'una veu poètica suspesa a la perpetuació del desig. Així ho demostra la tercera estrofa:

I així la dona faig patir
per adorar-la per favor
fins a ofegar-la de desig
per un pinyol de dàtil,
per un donar-se que es fa fals,
per un dependre fantasmal,
fins que es torna automàtic,
llavors em deixa amb els meus mals,
llavors em diu: si et toco, caus.
(v. 22-30, Casasses, 2008a: 5-6)

L'ús determinatiu per referir-se a l'altre (la dona en sentit genèric) indica que l'escena presentada és l'única possible: l'obertura cap a l'altre només pot produir-se com la falsa absorció de l'altre, ja que el donar-se és impossible: "per un donar-se que es fa fals". En aquest sentit és significativa la despersonalització descendent, la qual es construeix quan el *jo* poètic s'exposa com l'agent del sofriment de "la dona" a causa del desbordament del desig. Aquest "ofegar-la de desig" és metaforitzat per l'os del dàtil, dolça temptació, que queda travessat al coll i el qual no és res més que l'entrega hiperbòlica del *jo* poètic. Així és que s'inicia l'anul·lació del *jo* a través de l'evocació del "dependre fantasmal", de l'automatisme, i traduïda als versos amb la sintaxi impersonal. Tot i així, seguint les transicions ràpides del poema, al final de l'estrofa la

veu poètica recupera l'enunciació en primera persona, però amb la càrrega de l'anul·lació, amb els "meus mals". I no tan sols això, sinó que la seva debilitat es reproduïx amb el contrast de passar d'una impersonalització a la irrupció sobtada de la veu de la dona, que afirma que si el toca es desfarà, caurà del tot.

Les històries d'amor particulars que s'inscriuen a l'obertura del desig només ocuparan de forma il·lusòria el forat eternament faltant, però en cap cas modificaran l'amor, entès com la veu del desig. Això ho corrobora el fet que la veu poètica es proclama des de la naturalesa contradictòria del desig. Aquest tendeix a la seva satisfacció i, a la vegada, a la seva perpetuació, cosa que només pot desembocar a la insatisfacció. Aquí l'antilogia, el subjecte líric s'afirma en el dolor ("Però jo estimo el meu dolor") perquè és la sensació consegüent de ratificar els seus límits, de sentir l'angoixa del donar-se "fals". Tanmateix, la mort de l'amor implica tornar a tenir gana de l'altre, "així l'amor el duc forçat / perquè l'amor no em deixi en paus".

Retornem així a la llei del desig —la seva perpetuació en si mateix—, però ara ens centrarem en la segona hipòtesi respecte al trencament d'aquesta llei: l'assimilació de l'altre en les estructures internes del *jo* formulable. Tal com hem plantejat, la dinàmica del desig activa "la movilizació del deseo del sujeto al servicio del Uno" (Dor, 1998: 86). És a dir, el subjecte que l'experimenta es com-mou per assolir una *continuitat*, una compleció. Aquesta inèrcia, aquest moviment narcisista ha exigit en el camp del pensament contemporani una revisió del "totalitarismo de es[ta] ceguera subjetiva" (*ibíd.*), a través de la qual la construcció del subjecte des del desig es mesura en la irreductible distància que el separa de l'altre. Més concretament:

La nueva red tejida sobre el campo semántico y conceptual del deseo y de sus vínculos con el goce [...] ha sido además contemporánea de la crítica del género y de la teoría feminista, por lo que la dialéctica del deseo se vincula ahora tanto con esa suerte de esencia filosófica de lo humano —desde Hegel a Kojève y Lacan— como con el surgimiento del sujeto, no sólo como individuo dentro del campo del Otro, sino también como ente sexuado, es decir, en relación con el problema de la existencia de una única marca (el Falo) para soportar las diferencias de los sexos. (Catelli, 2007: 67)

Així, doncs, a través de l'actualització de la categoria del desig dins del camp de l'Altre en el pensament contemporani, presentem la primera definició del desig que ens permetrà limitar els següents horitzons de lectura.

1.2 Cap a una definició

El desig conté la fecunditat d'un temps obert, la desraó amenaçant de la ferida, una frontera relliscosa que aliena i exilia el *jo* d'una vida i una consciència percebudes com estables i coherents. No és com l'amor preconcebut, corona i límit rotund d'un subjecte ferm i segur —segons Lacan: “El amor es impotente, aunque sea recíproco, porque ignora que no es más que el deseo de ser Uno, lo que nos lleva a lo imposible de establecer la relación de ambos”, i segueix: “[...] si bien es cierto que el amor tiene relación con el Uno, jamás hace salir a nadie de sí mismo” (citada per Dor, 1998: 86)—, sinó que, contràriament, empeny el subjecte a travessar els seus límits. El desig esdevé emblema d'una espera vigilant, expectant i en tensió que allunya l'individu de tota meditació complaent i celeste, i el subjuga a la tirania irresistible del voler: el cos, l'altre, el fugitiu objecte de desig.

A aquest sortir d'un mateix per retornar fatídicament a si se li podria assimilar el gest del vençut. Tanmateix, aquesta sensació de mancança, que és allà on el desig troba un nom, esdevé l'espai d'afirmació de la identitat. Dir amor és anomenar quelcom possible, una realitat que disfressa el desig en “subjecte / objecte posseït”, en quelcom abastable i narrable. Per contra, aquest espai per on circula el desig és per definició oximorònic en dos nivells: la irreductible tensió entre vida (plaer, passió, ardor, ganes) i mort (dolor, ferida, finitud), i entre la il·lusòria totalitat del subjecte (sentit) i la *discontinuitat* real (incompleció).

Així, doncs, organitzarem les representacions i teoritzacions del desig en funció de la lectura del ser en alteritat perpetua, perquè un dels trets distintius que vehicula el discurs del desig és qüestionar el subjecte que l'experimenta. Per tant, quan el *jo* desborda, depassa els seus límits i surt en aquest espai estranger de si mateix, impulsat per la força primordial que l'empeny cap a l'Altre (Segarra, 2004: 27), té lloc la vivència de la crisi del subjecte unitari, l'experiència de la incompleció. Explorarem, doncs, aquest estat del subjecte des de dos pols antagònics:

Desitjar és construir	Desitjar és destruir
<p>Jo ja no sé com dir-te això, hi ha algú que es mor, hi ha algú que neix, hi ha un somni que ens pot impregnar i un somni que es pot practicar, no som un ni dos ni el mateix, si tu et fas tu jo em faig més jo (Casasses, 2007a:117)</p>	<p>El Tot que es fon, és només el meu Buit? I, inabastable en l'alta solitud, la teva mar, sols el meu suïcidi? (Marçal, 2000: 373)</p>

1.2.1 Desitjar és construir

A partir dels versos de Casasses endeguem la lectura del desig, amb connotacions positives, malgrat la seva naturalesa ambivalent. Els versos citats, extrets del poemari *Alquímia d'amor* (1982), es refereixen a una trama eròticoamorosa en la qual el poeta reinverteix la unió sexual, i el que aparentment era la fusió de dos subjectes en un sol estat ("S'ajunta tot, s'ajunta tot"[v.1, *ibíd.*: 113]), és a dir, la pèrdua dels límits d'un mateix ("quina mà és teva? Quin peu meu?" [v. 8, *ibíd.*: 117]) acaba essent constructor d'allò radicalment altre, perquè la construcció del *jo* depèn de la construcció del *tu*.

El moviment d'anar cap a l'altre sempre serà dramàtic perquè desestabilitza l'estructura interna del subjecte travat en si mateix:

Ens unim tant que no! no! no!
em faig tan pur que em torno obscur,
ens barregem, i això no es fa,
no sé qui sóc ni de què va
(*ibíd.*)

És en la tensió de l'encontre amb l'altre —la separació del *jo* respecte el *tu* que representa Casasses— on s'esdevé el subjecte. Conseqüentment, si ens allunyem del text i perfilem millor aquest subjecte del desig, la mancança s'inclouria en la definició, ja que s'atura, simbòlicament, en el límit, abans d'absorbir el *tu* en el *jo*. Ara bé, tal com rescata Marta Segarra a través d'una cita de Robert Graves sobre l'angoixa de Narcís davant del seu reflex: "¿Cómo soportar a la vez poseer y no poseer?" (Segarra, 2004: 27).

Un dels nostres horitzons de lectura que resoldrà aquesta aporia és l'espai que obre Hélène Cixous per pensar l'alteritat a partir del que anomena *amour-autre*. El que ens

interessa, sobretot, és com Cixous tradueix la tensió del subjecte que experimenta la necessitat d'apropiació, d'absorció de l'altre. Si per a Lacan el desig de ser reconegut per l'altre és una exigència de l'amor i per aquest fet és causa de dolor, ja que és impossible formar l'U amb ell (Dor, 1998: 87), Cixous, a través de bloquejar la dialèctica del poder en tant que estructura de les dinàmiques del desig que ressegueix una lògica fal·logocèntrica, capgira el significat d'amor i l'actualitza en funció d'una nova mirada ètica, que es basarà en el reconeixement de l'altre des de la seva diferència. Per tant, l'espai del desig es construirà des de l' *amour-autre*.

Paral·lelament, aquest amor, estructurat des del desig, no està exempt de ser representat des de la pulsio que activa la necessitat d'absorció de l'objecte de desig. En *L'amour du loup* (2003), Cixous empra la figura del llop i l'evocació de la seva boca devoradora per metaforitzar la violència inherent al desig, la necessitat física d'absorbir i menjar-se l'altre:

C'est le mystère: pourquoi me fait tellement plaisir et tellement peur l'idée que tu vas me manger? C'est pour ce délice que l'on a besoin du loup. Le loup est la vérité de l'amour, sa cruauté, ses crocs, ses griffes, notre aptitude à la férocité. L'amour c'est quand tout d'un coup on se réveille cannibale, et pas n'importe comment, ou bien promis à la dévoration. (Cixous, 2003: 33)

Com es resol, aquí, la tensió de la mort de l'altre, la desaparició de l'altre? Cixous proposa situar el plaer en l'experimentació del "gairebé tocar". En sentir precisament la naturalesa oximorònica del desig (simultàniament plaer i crueltat²⁸) en un pla bidireccional entre el *jo* i l'Altre: l'amor és voler menjar-se l'altre al mateix temps que vols ser menjat per l'altre.

C'est une histoire très belle, celle du tourment même. Parce que aimer c'est vouloir et pouvoir manger et s'arrêter à la limite.[...] Tout l'amour est tourné vers cette absorption. En même temps le véritable amour est un ne-pas-toucher, mais quand même un presque-toucher. Mange-moi, mon amour, sinon je vais te manger. (Cixous, 2003: 34)

²⁸ És important subratllar que Cixous a "Ma conscience me mord la langue avec tes dents" (dins de *L'amour du loup –et autres remords*), a diferència de les tesis freudianes, en les quals la insatisfacció del desig implica angoixa, connota la impossibilitat d'apropiació de l'objecte de desig no en negatiu per al subjecte (angoixa, dolor) sinó que, a través del concepte crueltat, activa el que hem anomenat la mirada ètica de l'altre. És a dir, el voler devorar l'altre fa participar el subjecte del possible sofriment de l'altre. Tanmateix, com hem vist, el desig es mou en un circuit recíproc i, per tant, aquesta mossegada també implicaria la dissolució de les estructures del subjecte desitjant.

El fet d'aturar-se al límit, de frenar la violència devoradora quan el subjecte és impulsat des de la pulsio de la gana, implica un canvi de paradigma, un canvi de mirada dels límits, un nou *estar* basat en el reconeixement de l'altre: “prendre le risque de l'*autre*, de la différence, sans se sentir menacé(e) par l'existence d'une altérité, mais en se réjouissant de s'augmenter d'inconnu à découvrir, à repeter, à favoriser, à entretenir” (citada per Segarra, 2004: 203). Això situa l'altre desitjat en un *infinitament-altre*, com diria Derrida, en l'espai de l'impensable perquè no és prèviament conceptualitzable. No hi ha un horitzó en què l'alteritat amorosa s'insinuï i es pugui preveure. Ens trobem davant de l'imprevisible, de la sorpresa, del descobrir la diferència.

Marçal a “Sang presa” recorre a aquest “canibalisme” per expressar les ànsies de devorar l'altra, que se li ha revelat com a impossible, situant-se, així, a l'altra banda del “presque-toucher”. Però, tal com explica Calvo dialogant amb el text de Cixous, aquesta força destructiva cap a l'altra es tradueix en el suïcidi o mutilació del jo poètic:

just quan el mirall ha de reflectir els nous contorns —els de l'amant convertida en una de sola, sense duplicitats ni trinitats— la imatge s'esmicola i els vidres ho omplen tot. Fins al punt que esbocinar l'altre [...] amb l'objectiu de posseir-lo i fondre-s'hi equival [...] al propi suïcidi. (2008: 116)

1.2.2 Desitjar és destruir

Acabem de veure que la càrrega negativa del desig és la seva potencialitat destructiva. En aquest sentit hi hauria tres punts possibles de destrucció a primera instància: l'objecte del desig, la relació objecte / subjecte i, també, el subjecte. Per il·lustrar aquest darrer, reprendrem els versos de Marçal, en els quals observem que el subjecte poètic s'inscriu en la conversió del Tot (la plenitud originada per la unió amorosa amb l'altra) en el Buit (la incompleció del ser a causa de la desfeta amorosa). La majúscula dels dos termes significa els dos estats extrems entre els quals pivota el desig. Tot i això, el Buit és el que resta després del sorgiment del desig. D'aquesta manera, Marçal ens brinda la representació de la força destructiva a través de la col·locació del subjecte líric davant les portes de l'absència; és a dir, el *jo* experimenta el buit que deixa l'objecte de desig en el moment en què es desvela com un impossible, com una al·lucinació davant els ulls de la consciència. Per tant, la irreductible distància entre el *jo* i el *tu* que el desig evidencia condueix cap a la ruïna de la interioritat, cap a la desfeta del subjecte (la mar inabastable és el seu suïcidi). Òbviament, no prenem aleatòriament la imatge del Buit,

perquè apel·la directament a la petjada o forat de l'*objet a*, que en un pla psicoanalític determina la construcció de la subjectivitat en el desig perpetu. Altrament, prendrem la imatge del buit com la representació formal de l'absència. Si les coses i les realitats físiques són constitutives de l'espai, el buit esdevé així un espai que s'anul·la a si mateix perquè no l'habita res. Per tant, un espai buit és inexistent o, per contra, il·limitat. Aquest ofereix una resistència que no té antònim, és una resistència impossible de superar, no cedirà mai. I és així com esdevé una metàfora funcional per representar l'encontre amb l'altre des de la separació radical.

Així mateix, deixar de desitjar, abandonar aquell moviment cap a l'altre que ens ve de gust o ens reclama, o, per analogia, aconseguir la satisfacció absoluta és pràcticament l'avantsala de la mort. Per aquest motiu, la mort és en moltes ocasions sinònim de l'agonia experimentada pel subjecte quan lluita, ja no per ser en alteritat, sinó per no sumir-se en el res absolut. Tot i debatre's a la duana del no ser, el desig de tornar a ser subjecte desitjant esdevé acció d'aferrar-se a tot el que s'ha perdut fins a l'instant de deixatar-se i dissoldre's: desig d'allò perdut, del que ja no és sinó ombra de si mateix.

En aquest cas, la poesia de Ferrater serà il·luminadora d'aquest plantejament. A través d'imatges com "un pou de por" (v. 14, 2002: 148), l'oblit, el buit de la bellesa no viscuda però sí sabuda ("Quin horror innegable", v. 13, *ibíd.*: 145), entre altres, condueix el jo poètic a experimentar la falta fins a arribar —tal com hem citat— a la por i a l'horror. Amb el vers "Ja no sé res de tu" (v. 17, 2002: 49) podem articular una absència que planarà, no exclusivament, sobre els poemes suara esmentats, "La lliçó" o "Els aristòcrates", i des de la qual s'inscriu un jo líric que tradueix el dolor de la pèrdua o de la fugacitat de la memòria en la representació d'un subjecte de l'escriptura destruït, que cerca la negació i el deseiximent d'un mateix.

En la mateixa línia, no podem passar per alt el concepte d'amor-passió de George Bataille a *L'érotisme* (1957), on ens ofereix un marc conceptual útil per pensar la conjugació de plenitud i mort. L'única via per poder arribar a la plenitud de l'ésser és la fusió amb l'altre a través de l'erotisme, però la resolució de la unió total només es produeix a l'instant de la mort dels subjectes. Segons Bataille els individus som *discontinus*, presoners del nostre propi cos perquè tot queda en un mateix, en una individualitat que no es pot superar.

Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité. Cet abîme se situe, par exemple, entre vous qui m'écoutez et moi qui vous parle. Nous essayons de communiquer, mais nulle communication entre nous ne pourra supprimer une différence première. Si vous mourez, ce n'est pas moi qui meurs. Nous sommes, vous et moi, des êtres discontinus. Mais je ne puis évoquer cet abîme qui nous sépare sans avoir aussitôt le sentiment d'un mensonge. Cet abîme est profond, je ne vois pas le moyen de le supprimer. Seulement nous pouvons en commun ressentir le vertige de cet abîme. Il peut nous fasciner. Cet abîme en un sens est la mort et la mort est vertigineuse, elle est fascinante. (Bataille, 1987: 19)

Bataille caracteritza la fusió eròtica amb violència: la pèrdua de la *discontinuitat* de l'ésser amb la unió sexual és una transgressió perquè representa la mort del subjecte. L'acció eròtica té com a objectiu arribar fins al més íntim de l'altre ésser, la dissolució de dos éssers en el mateix punt, fet que implica la destrucció de l'estructura (essència) del subjecte per assolir la *continuitat* (vegeu apartat 2.3). Aquest, doncs, seria un exemple de la destrucció de la relació del *jo* i el *tu* a causa de la mort d'ambdós. Amb paraules de Blanchot el desig sempre és desig de morir, és a dir, "le désir, pur désir impure, est l'appel à franchir la distance, appel à mourir en commun par la séparation" (1980: 50).

Cal precisar que Bataille basteix el seu discurs entorn de la força evocadora de la imatge de l'abisme, amb la qual, per una banda, es pot establir una clara analogia amb la imatge del buit com a figuració de la separació. I, per altra banda, les connotacions derivades del concepte, com són el vertigen, el mareig, la basca, el torbament o, també, l'angoixa, ens permeten conjuminar la potencialitat destructiva del desig amb un dels principis de la insatisfacció del desig segons la teoria lacaniana: l'angoixa. No obstant això, per comprendre la font originària de l'angoixa segons Lacan hem de traçar el darrer horitzó de lectura.

1.3 El desig del desig de l'altre

Aquesta irreductible distància que separa el *jo* de l'altre ens permet projectar el desig en un espai altre, fora de les estructures del ser. Aquesta exterioritat no es pot entendre com un espai físic, ja que, com afirma Gamoneda "todo espacio conocido es el lugar del 'mismo'" (2004: 27). No es tracta d'una exterioritat espacial, sinó que es defineix per

oposició a la interioritat; per tant, aquest espai altre és un espai no-interior, allà on té lloc l'impensable.

Seguint la sintaxi de l'alteritat com a marc on se sustenta el desig, hem de ressaltar la darrera definició que ens brinda la *Gran Enciclopèdia Catalana*, segons la qual —i apel·lant directament a la teoria del desig metafísic de René Girard— el desig és mimètic. Aquesta perspectiva ens obre radicalment a l'altre, pel fet que el centre actiu de l'origen del desig no està vinculat *ipso facto* a les cavernes del cos del subjecte desitjant sinó als condicionants exteriors que articulen l'essència mimètica de l'ésser humà. Segons Girard, els desigs mimètics són els que tenen una major capacitat mobilitzadora perquè són els que atorguen identitat al subjecte. A través de la imitació del model, aquest s'inscriurà en un sistema d'éssers desitjants: voler ser l'altre per desitjar el desig de l'altre. El principi fundador de la subjectivitat humana es troba en les primeres experiències de satisfacció, en les quals el subjecte experimenta l'encontre amb l'Altre a partir de l'entrada al món dels significants amb la demanda. Així és que el subjecte transforma el desig en una paraula que, al seu torn, es regirà pels significants de la paraula de l'Altre; per això la definició del desig lacaniana més significativa —heretada de Kojève— és: el desig és el desig del desig de l'Altre. Dit això, cal anotar que aquesta conceptualització parteix de les coordenades hegelianes sobre la definició de subjecte, l'eix de la qual és el desig de ser reconegut per l'altre, que hem vist actualitzat per Cixous. Lacan, però, s'endinsa al pensament de Hegel a través de la lectura que en fa Alexandre Kojève. Anteriorment, hem vist com la construcció del subjecte comença a partir de la seva enunciació lingüística. És des d'aquí que Kojève elabora la presa de consciència d'un mateix com un acte de desig, ja que l'enunciació permet separar l'experiència d'un mateix i del desig de l'objecte desitjat. En aquest context, el desig comença a circular i activa la seva principal i única exigència: satisfer-se. Aquest procés s'escenifica com a destructiu perquè implica la transformació o destrucció de l'objecte desitjat dins les estructures del subjecte, cosa que el situa davant d'un horitzó buit on no es pot reconèixer. Atès això, perquè el *jo* pugui adquirir consciència de si mateix, necessita orientar el desig cap a un altre *jo* desitjant que li pugui reconèixer el desig (Marín-Dòmine, 2004: 86). D'aquesta manera arribem a la proposició: el desig es funda en el desig del desig de l'altre. Tot i que per a Lacan el desig i l'entrada del subjecte al llenguatge són indissociables.

Amb això, podem situar l'angoixa lacaniana sense perdre'ns en la dialèctica del desig. Cal precisar que el sorgiment de l'angoixa no és *conditio sine qua non* del desig, sinó que n'és una possibilitat. Tal com explica Joël Dor, l'angoixa seria la conseqüència d'experimentar la captació pura del desig de l'Altre, sense objecte. És a dir, quan l'àrea psíquica de projecció del desig de l'Altre esdevé opaca, es vela el desig de l'Altre i el subjecte descobreix de forma violenta que era aquest Altre qui el constituïa com a subjecte desitjant. Així, doncs, en primer lloc, se sent objecte possible d'un desig de l'Altre i, en segon lloc, no sap el que desitja de l'Altre. Aquest estat el confronta amb el no-res, en un circuit buit, que Lacan defineix com el punt de sorgiment de l'angoixa (Dor, 1998: 120). Des d'aquest punt de vista, si retornem als versos marçalians, observem que no corresponen exactament a la dinàmica exposada sobre el sorgiment de l'angoixa, però, altrament, representen d'una forma explícita el gir radical d'un canvi de percepció del desig.

El teu desig engendrà el meu desig.
La negra melangia dels meus ossos
et va fer dea d'un desert ofert
a les dents vives de la primavera.
De sobte es capgirava el decorat
i el meu desig es menjà el teu desig.
(Marçal, 2000: 373)

Ens centrarem, sobretot, en el primer i últim vers, que és on hi ha la inversió del canvi d'escena. El primer vers segueix l'explicació lacaniana d'una forma clara, l'origen del desig del subjecte líric és el desig de l'altre. Ara bé, aquest desig del *tu* és significatiu pel que fa a l'estructura del subjecte (jo líric) respecte de l'altre (*tu*). És a través de "el teu desig" que es construeix el subjecte desitjant i, per extensió, subjecte líric. Atès això, quan Marçal proposa que "el meu desig" es mengi "el teu desig", està destruint simultàniament el desig del *tu* i l'origen del seu, escena que tindria com a horitzó la conseqüent angoixa, ja que aquesta acció comportaria la descoberta violenta que era aquest altre que la constituïa com a subjecte desitjant.

Un altre exemple a destacar que segueix la sintaxi d'aquest tercer horitzó de lectura és el de Gilles Deleuze, tot i que participa d'una nova formulació de l'alteritat. Segons Deleuze "l'altre" no és ni un objecte en el camp de la percepció del *jo*, ni el subjecte que el percep, sinó que "c'est d'abord une structure du champ perceptif" (Deleuze, 1982:

357). No conceptualitza l'altre en tant que entitat que ens determina com a subjectes dins l'esquema relacional, sinó que és tota realitat possible que el *jo* pot percebre en positiu i en negatiu, perquè l'altre també inclou el senyal d'allò que el *jo* no percep en la seva percepció. En aquest context, s'inscriu el fonament del desig en l'altre: “En tous ces sens, c'est toujours par autrui que passe mon désir, et que mon désir reçoit un objet” (*ibíd.*: 355). No es pot desitjar res que l'altre no hagi fet possible, pel fet que, sense l'altre, com diu Gamoneda, “la categoría de lo posible desaparece” i, conseqüentment, no hi hauria res per desitjar (1995: 27). Dit això, l'altre constitueix el camp perceptiu on es desplega tot el que el *jo* pot desitjar. Desig i altre resten imbricats en origen.

2. El desig i el ser

En el moment en què afirmem que el desig ingressa a la qüestió de l'Altre, és a dir, que participa en els discursos filosòfics que estableixen com té lloc la consciència d'un mateix en relació amb l'altre, ens endinsem en el terreny de la fenomenologia del *jo*, la qual disposa els eixos centrals de la casuística que envolta el terme, ara per ara un pèl essencial, com és l'existir. Tanmateix, la premissa que prendrem de partida és clara: “L'existence est *identité* et, en même temps, *altérité*” (Juranville, 2000: 13). Cal recordar que ja en la dialèctica hegeliana, basada en la complexa lògica del ser / no-ser, l'alteritat (el “ser-per-a-altre”) funda l'autoconsciència com una identitat d'oposats: “el Yo-sujeto y el Yo-objeto son el mismo Yo que por sí mismo se duplica; se tiene pues una diferencia que es a la vez identidad” (*EFG*, 1992: 420). Lluny d'endinsar-nos en un marc metafísic, volem assenyalar el fet que Hegel, per traçar aquesta gramàtica del subjecte, recorre a l'etimologia d'existir (del llatí *exsistere*) —tal com ens recorda Juranville (*ibíd.*: 14)— per expressar aquest estar tensament suspès a la superfície del ser davant del no-res d'una forma dinàmica, en procés. I aquest procés resta representat en el *sistere-extra*, estar fora de, més enllà. D'aquesta manera, és en aquest *ex-* on té lloc l'autoconsciència, la identitat, és a dir, que el moviment de “sortir fora de” i “estar fora de si” és l'acte inaugural que permetrà l'encontre amb l'Altre com a constitutiu del subjecte: “lo que se capta reflexivamente cuando el sujeto está ‘fuera’ de sí, reflejado ahí, es precisamente este hecho: que el sujeto es una estructura reflexiva y que para conocerse necesita moverse fuera de sí” (Butler, 2012: 37).

Tal com continua Butler, aquest moviment és el que fonamenta el desig. Per tant, des de la metafísica hegeliana, pensar la construcció del subjecte des d'una estructura d'alteritat implica pensar el desig com a agent en el bastiment de la identitat i, en últim terme, de l'existir. Per aquest motiu, ens servirem dels textos filosòfics que han situat en el centre de mira l'encontre amb l'Altre com a escenari on té lloc la formulació de *ser* i que al mateix temps han problematitzat la definició del subjecte sota les dinàmiques del desig. Així mateix, caldrà matisar les diferents formulacions que defineixen l'*encontre* en tant que experiència de la irreductible distància que separa el *jo* de l'altre, amb l'objectiu de presentar l'espai conceptual des d'on s'analitzarà la construcció del subjecte poètic i les representacions de l'altre/a a les tres poètiques.

Començarem amb aquest darrer punt i, per fer-ho, ens servirem de la tesi derridiana segons la qual l'encontre és defineix per ser el seu contrari, la separació: “La rencontre est séparation. Une telle proposition, qui contredit la ‘logique’, rompt l’unité de l’Etre —dans le fragile chaînon du ‘est’— en accueillant l’autre et la différence à la source du sens” (Derrida, 1967: 111). Des d'aquest punt de vista, “la séparation est alors le terme ultime de l’altérité, ce dans quoi celle-ci s’accomplit” (Juranville, 2000: 37). Així mateix, podem establir una distinció bàsica entre dues expressions que fins al moment podien semblar sinònimes, però que en les dinàmiques del desig presenten una solidaritat seqüencial, l'obertura cap a l'altre i l'encontre amb l'altre. En el primer cas, l'obertura cap a l'altre és on s'instal·laria el desitjar com a força motriu, la pulsíó, l'experiència de la manca però amb la possibilitat d'acompliment, la gana de conquesta de la unitat, les ànsies d'una totalitat, d'una continuïtat. En aquest cas, però, trobaríem la separació fundadora, l'escissió del subjecte amb si mateix. En canvi, l'encontre amb l'altre remet a la presa de consciència de ser en alteritat com a única identitat possible. L'impuls cap a la unió amb l'altre condueix, paradoxalment, cap a la separació última. L'experimentació radical de l'altre en tant que Altre és l'únic encontre possible; de tal manera, el subjecte es defineix per la seva finitud.

Amb tot plegat, si la separació és el comú denominador dels dos espais conceptuals que acabem d'assenyalar i, per tant, el que determina aquest “ser fora de si”, la separació passarà a ser el que en el camp de la fenomenologia s'ha anomenat el moviment del Desig. I aquest el presentem com l'acció de desitjar ser, desitjar ser fundat per l'altre. El moviment d'anar cap a l'altre guarda l'essència del subjecte.

Tal movimiento, suspendido en su ejecución por falta de un objetivo alcanzable, ya que no puede resolverse, no pretende otra cosa que percibir —conocer, poseer— eso que le es exterior. Un teórico éxito en tal pretensión haría coincidir [...] al sujeto con su objeto o, lo que es lo mismo, destruiría a ese último. (Gamoneda, 1995: 29)

Amelia Gamoneda, malgrat que ens encamini cap a les lectures negatives del desig, sobretot pel que fa a les connotacions de destrucció i mort vinculades a l'èxit —només pensable— de l'assoliment de l'objecte del desig, caracteritza clarament els atributs del “moviment” i, endemés, situa l'estructura d'un dels binomis del logos occidental per pensar l'alteritat: *intériorité-extériorité* o *dedans-dehors*. Aquest punt és rellevant perquè Derrida l'utilitza per presentar el que anomena una metafísica de la separació definitiva i de l'exterioritat radicals, ja proposada per Levinas (Derrida, 1967: 132). Segons el filòsof de la deconstrucció, Levinas situa el seu pensament inaugurador respecte a l'alteritat en les veritats tradicionals, com pot ser la parella espacial “*dedans-dehors*”, a partir de la qual s'activa la relació entre subjecte / objecte. Així, el repte de Levinas, amb paraules de Derrida, consisteix a “faire apparaître sous cette vérité, la fondant et s'y dissimulant, ‘une situation qui précède la scission de l'être en un dedans et un dehors’” (*ibíd.*). D'aquesta manera, la formulació del ser recaurà en la dificultat de trobar un llenguatge, un nou espai de pensament dins d'un logos tradicional controlat i subjugat per l'estructura “*dedans-dehors, inériorité-extériorité*”. I aquí és on té un paper central el desig.

2.1 Eros: separació definitiva

Emmanuel Levinas, presentat en les pàgines precedents com aquell que aconsegueix un canvi de paradigma en el pensament filosòfic del desig, desplaça i deslegitima ontològicament “l'imperialisme del subjecte epistèmic racionalista, dominador i anorreador de l'altre” (Alegret, 2005: 72), i obre el desig a l'àmbit de l'ètica. La distinció central en la sistematització levinasiana és l'oposició entre necessitat i desig. El primer cas remetria al desig com a l'experimentació de la manca a un nivell sensible. En canvi, el segon cas representa un espai de pensament centrat en la intersubjectivitat ètica, la qual se sustenta en explicar l'encontre amb l'altre com una separació radical, ja que l'altre situa el *jo* davant d'allò irreductible, davant de l'infinit. En l'apartat “Alteritat i subjecte” ja hem incidit en com la identitat del subjecte suposa

l'encadenament d'un mateix: l'existent es redueix a la radical soledat del seu existir, pel fet que la relació amb l'altre té lloc a través d'experimentar la idea d'infinit. D'aquesta manera, com diu Alegret, l'infinit és garantia d'alteritat: “la inquietud davant de l'infinit i també davant de la mort trasbalsa l'autosuficiència cientista, dialèctica del subjecte i fa possible l'experiència de l'altre” (*ibíd.*: 73), el vehicle de la qual és el llenguatge. Així, doncs, aquest infinit troba la seva representació en el rostre de l'altre, aquell que ofereix la possibilitat de dir en tant que acció però que mai no oferirà la possibilitat d'absorbir-lo dins de les estructures del propi *jo*. Per això, Levinas presenta l'altre com a irreductible a qualsevol esquematització conceptual i dialèctica, premissa que ens serveix per delimitar i concretar la perspectiva ètica del filòsof. L'aproximació a l'altre només tindrà lloc a través de la comunicació, el motor de la qual serà el desig de l'encontre amb un mateix. Amb això arribem a la separació definitiva i exterioritat radical que afirmava Derrida.

Comment dans l'altérité d'un toi, puis-je, sans m'absorber dans ce toi, et sans m'y perdre, rester moi? Comment le moi peut-il rester moi dans un toi, sans être cependant le moi que je suis dans mon présent, c'est-à-dire un moi qui revient fatalement à soi? Comment le moi peut-il devenir autre à soi? (Levinas, 1983: 85)

El desig per a Levinas situa la separació amb l'altre com un coneixement de l'altre com a Altre. És el moment ètic-metafísic que la consciència ha de prohibir transgredir (Derrida, 1967: 138). El que hem categoritzat com el moviment del desig, en aquests paràmetres només es pot entendre com la renúncia d'allò desitjat. El desig en tant que necessitat instal·la el seu sentit i la seva finalitat en la intencionalitat d'acomplir-se, de saciar-se; és a dir, esborrar o transgredir la distància entre el ser desitjant i allò desitjat: allà on viu el perill de la destrucció de l'altre. Per contra, Levinas exclou tota perspectiva i voluntat de satisfacció.

Recordem que tot això recau en l'experiència moral del desig, el rostre de l'altre. L'exposició del rostre resta associada a dues possibilitats: l'amor i la mort. La prohibició de la mort de l'altre ens emmarca a una mirada ètica de l'altre que dona com a resultat l'amor. En aquest punt, doncs, és on podem situar l'eros proposat per Levinas. Resseguint la resposta que ofereix a la suma d'interrogants citats més amunt, l'eros serà el principi de tota subjectivitat. Aquesta es fundarà en l'epifania anunciada pel rostre, la qual anirà més enllà de la mort i eximirà el subjecte del retorn fatal a si mateix.

C'est seulement en montrant ce par quoi l'eros diffère de la possession et du pouvoir, que nous pouvons admettre une communication dans l'eros. Il n'est ni une lutte, ni une fusion, ni une connaissance. Il faut reconnaître sa place exceptionnelle parmi les relations. C'est la relation avec l'altérité, avec le mystère, c'est-à-dire avec l'avenir, avec ce qui dans un monde, où tout est là, n'est jamais là avec ce qui peut ne pas être là quand tout est là. Non pas avec un être qui n'est pas là, mais avec la dimension même de l'altérité. Là où tous les possibles sont impossibles, là où on ne peut plus pouvoir, le sujet est encore sujet par l'eros. (Levinas, 2009: 81-82)

En efecte, l'agència de l'eros es caracteritza per desactivar qualsevol atribut de possessió, de lluita o de poder derivada de la possible fusió que connota el desig. Així és com s'evidencien les estructures de la separació radical entre tots dos termes. En conseqüència, el tret distintiu de la relació amorosa no serà mai la fusió de l'amant i l'amada, sinó tot el contrari: la seva restauració en l'existència separada, ja que el moviment del desig significa l'alteritat transcendent. Per tant, l'escena amorosa representa el contacte amb l'altre en tant que Altre, ja que el ser desitjat és la presència del rostre, això és l'experiència de l'infinit, respecte a la qual només es pot actuar en virtut de la seva transcendència.

En síntesi, el desig ètic-metafísic levinassià esdevé el nexa entre el *jo* i l'altre amorós, i creix proporcionalment en la mesura que la separació entre ambdós s'incrementa. Així mateix, aquest encontre implica el reconeixement previ de la renúncia d'allò desitjat. Derrida assimila aquest gest amb el concepte de llibertat perquè la seva formulació resta lligada amb el concepte d'infinit. Dit amb altres paraules, el desig és portador de transcendència, de totalitat, i de la presència d'allò que no pot ésser pensat, inaugurant, així, la negació d'allò finit. Per això, Levinas formula una subjectivitat satisfeta de si mateixa, la qual és conduïda pel desig en un espai caracteritzat per la desmesura, per l'excés i, talment, per la diferència.

2.2 La carícia: sagrades escriptures entre cossos

Resseguint la isotopia del desig com a separació, ja que supera la noció de necessitat i es converteix en constitutiu del ser en alteritat, trobem en la teoria sartriana de la fenomenologia del desig una possible "comunió del desig" fundada en la reciprocitat dels amants en l'escena sexual amb el fi d'atènyer la subjectivitat de l'altre. Tanmateix, aquesta acaba inevitablement en fracàs, retornant al desig ja no la impossibilitat

d'assolir l'altre desitjat, sinó la seva pròpia impossibilitat: "l'échec du désir" (*ibíd.*: 474). Abans, però, caldrà establir dos nivells centrals de comprensió del concepte en l'entramat sil·lògic de l'obra sartriana: el desig dins la problemàtica del ser i la materialització d'aquest en l'escena sexual / amorosa.

Si le désir doit pouvoir être à soi-même désir, il faut qu'il soit la transcendance elle-même, c'est-à-dire qu'il soit par nature échappement à soi vers l'objet désiré. En d'autres termes, il faut qu'il soit un manque —mais non pas un manque-objet, un manque subi, créé par le dépassement qu'il n'est pas: il faut qu'il soit son propre manque de... Le désir est manque d'être. (1966: 131).

Amb aquest paràgraf ens endinsem abruptament en una de les premisses més radicals i definitòries plantejades a *L'Être et le Néant*, amb la qual establirem una primera analogia entre ser i desig: el desig és la manca de ser. Si hem vist que l'"en si" es formula des del principi fenomenològic de la intencionalitat de la consciència (perquè ha de ser "consciència de", dirigida a les coses, a l'exterior) i el desig se serveix de la mateixa lògica²⁹, ara podem resoldre que el desig actua com a consciència per dues raons: la facticitat i l'existència en tant que estat.

En el primer cas, el moviment del desig implica acció, és a dir, la fugida d'un mateix cap a l'objecte de desig. Talment, cal recordar que la idiosincràsia de l'alteritat en Sartre és la mirada objectivadora de l'altre, principi que determina l'estar de l'ésser humà en el món en tant que cos. I, al seu torn, el cos és la seva potència actual, converteix l'existir en acte. És a dir, quan la consciència s'anihila en forma de desig (*ibíd.*: 458) el cos emergeix com a agent central. I aquest, per extensió, quan és habitat per una consciència desitjant esdevé una manera específica d'estar en el món: "L'homme qui désire *existe* son corps d'une manière particulière et, par là, il se place à un niveau particulier d'existence" (*ibíd.*: 455). En aquest sentit, és més que coherent que Sartre posi en concomitància el desig i l'emoció —segons la lectura que hem fet en el capítol precedent— ja que el desig també modifica les estructures internes de la consciència i guia el subjecte a establir unes noves relacions amb un món prèviament inalterat: "Le monde doit venir à l'être pour lui d'une manière neuve : il y a un monde du désir" (*ibíd.*: 461). Per tant, Sartre fa ingressar en la seva cosmovisió una realitat

²⁹ "Gardons-nous donc de considérer ces désirs comme de petites entités psychiques habitant la conscience: ils sont la conscience elle-même dans sa structure originelle pro-jective et transcendente, en tant qu'elle est par principe conscience *de* quelque chose". (Sartre, 1966: 643)

específicament regida per les lleis del desig: “el món del desig”, en el qual hi ha un gir en la concepció del ser “per a si” fundada en una nova agència del cos.

Recuperem de nou la facticitat de desig per reorientar-nos i seguir endavant. Sartre proposa la següent tesi per remarcar la distinció entre amor i desig: “D’une manière générale, le désir n’est pas désir de faire. Le ‘faire’ intervient après coup, s’adjoint du dehors au désir et nécessite un apprentissage: il y a une technique amoureuse qui a ses fins propres et ses moyens.” (*ibíd.*: 454). De tal manera que, a diferència de la tècnica amorosa que té els seus propis fins i mitjans, el “fer” del desig és posterior al propi desig. En fi, Sartre aposta per un desig suprem governador de tot desig concret.

Així mateix, tot aquest entramat conceptual troba la seva materialització en el desig sexual, el desig d’un cos. Per a Sartre l’escena sexual no implica que el *jo* deixi de ser objecte de la mirada a través d’objectualitzar l’altre, ja que implicaria alliberar-se del “meu-ser-per-a-altre” que és el que constitueix el *jo*, el que el fa ser, sinó que planteja l’assimilació de l’altre, precisament en tant que “altre-mirant”, a través de seduir la seva consciència. El que ens interessa, però, és quin paper atorga al llenguatge en l’encontre amb l’altre sota les dinàmiques del desig. Per al filòsof, l’emergència de l’altre com a mirada fa sorgir el llenguatge com a condició del ser i aquesta ve determinada per l’acció de seducció. Cal entendre, en aquest context, que el llenguatge remet a qualsevol forma d’expressió, ja sigui corporal com la mateixa paraula. Tot i que en l’escena amorosa, el cos és el llenguatge que inaugura la temptativa d’assolir la “comunió del desig”, que en últim terme és la comunió amb l’altre, i aquesta se sustenta en el seu ser possible perquè “le désir est un mode singulier de ma subjectivité” (*ibíd.*: 455).

Dit això, el sistema que se’n deriva és clar: quan la consciència decideix ser desig escull existir en la seva facticitat. Això és que davant d’un cos desitjat, la consciència vol retornar-se a si mateixa com a contingència desitjable. D’aquesta manera s’inaugura un nou pla de l’existir. El desig promou una doble direccionalitat, perquè el desvelar un cos aliè desitjat implica, al seu torn, la revelació del propi cos del subjecte. Però aquesta vegada no com a cosa, instrument o punt de vista concret, (existents que el seu ser està velat per la seva funció), sinó en tant que “pura facticitat”, una passió que compromet l’essència del subjecte en el seu existir. Podríem dir que l’encontre amb l’altre vindria determinat per captar l’altre en el pur “ser-allà” com a pura existència contingent.

Per assolir aquesta facticitat Sartre proposa una modificació o, gairebé, transformació del ser: el subjecte desitjant “c’est la conscience *se faisant corps*”³⁰ (*ibíd.*: 458). D’aquesta manera el procés d’apropiació del cos de l’altre implicarà l’encarnació de la consciència d’un mateix. I és en aquest procés d’apropiació en què la carícia (llenguatge del cos) pren un paper fonamental: “En caressant autrui, je fais naître sa chair par ma caresse, sous mes doigts. La caresse est l’ensemble des cérémonies qui *incarnent* Autrui” (*ibíd.*: 459). La pròpia encarnació depèn de la conversió del subjecte en “carn” per induir l’altre a realitzar el “per a si” i el “per a altre” amb la mateixa conversió, de manera que les carícies de l’altre permeten el mateix moviment: “mes caresses font naître pour moi ma chair en tant qu’elle est, pour autrui, chair le faisant naître à la chair: je lui fais goûter ma chair par sa chair pour l’obliger à se sentir chair” (*ibíd.*). D’aquesta manera, a través del desig Sartre proposa un encontre que és simultàniament una descoberta de la subjectivitat per a un mateix i per a l’altre; i el cos esdevé “la revelación de la estructura intersubjetiva del proyecto de individuación por el que se afirma la libertad como compromiso existencial del ‘ser-en-el-mundo’” (Salgado, 1998: 194).

La lectura de Salgado fa evident que el desig és el dinamisme del moviment existencial de la llibertat. No obstant això, cal emfasitzar que el desig funciona com un encanteri, ja que posseir la transcendència de l’altre com a pura transcendència és l’ideal impossible que es dibuixa a l’horitzó del ser desitjant. Com que només es pot percebre l’altre en la seva facticitat objectiva, es tractaria que la llibertat de l’altre quedés travada en la seva facticitat, de manera que el “per a si” de l’altre emergís a la superfície de tot el cos, i en el moment de la carícia s’arribés a tocar, a participar de la llibertat subjectiva de l’altre. Talment, la carícia es converteix en l’acció que permet assolir la transcendència pura. Tot i que aquesta possessió és impossible *per se*.

Si resseguim l’argument sartrià, observarem que el fracàs és inevitable. De primer, tenim dos moviments: per una banda, hem vist que l’encarnació de la consciència és indispensable perquè l’altre es manifesti com a “carn”; però, seguint la lògica sartriana aquest moviment no és complet si l’altre no s’encarna als seus propis ulls com a carn, i així, totes les seqüències derivades sempre se sustentaran en aquest efecte mirall: “Par

³⁰ El subratllat és de l’autor.

chaque caresse, je sens ma propre chair et la chair de l'autre à travers ma propre chair et j'ai conscience que cette chair que je sens et m'approprie par ma chair est chair-sentie-par-l'autre" (*ibíd.*: 466). Aquest seria el context de la "comunió del desig", una reciprocitat total de les consciències encarnades. Altrament, és en aquest punt on apareix un nou gir conceptual: el plaer. El plaer sexual es converteix en la mort del desig, i no tan sols perquè suposi la seva culminació i, per això, el final, sinó perquè activa el que Sartre en diu la consciència reflexiva del plaer, la qual dilueix l'atenció de l'encarnació de l'altre. Conseqüentment, hi ha la ruptura de la reciprocitat de consciències encarnades en els cossos inaugurada per la carícia, atès que el *jo* retorna a un estat de transcendència de les seves possibilitats, és a dir, el seu ser torna a estar velat per la seva funció.

2.3 Discontinuitat: vertigen de l'existència

Les dinàmiques del desig sartrianes inscriuen aquest encontre amb l'altre en una il·lusòria possibilitat d'impregnar el cos de l'altre de consciència i llibertat i, de retruc, la del propi *jo*. Tanmateix, tot plegat s'ha convertit en una temptativa de compleció del subjecte que acaba derivant en l'angoixa o, fins i tot, en la pèrdua de la comprensió del propi desig, tot i que això no significa que es deixi de desitjar, ans al contrari. El desig particular se sustentava en l'estructura del desig essencial; per tant, això fa que l'existent estigui compromès sempre a la cerca de l'objecte de desig.

Arribats aquí podem observar que l'experimentació de la separació, activada pel moviment del desig, es pot pensar des de dos espais conceptuals: en tant que substància i en tant que desig concret, com ara el sexual. Tanmateix —imitant un pensament lògic— des d'un nivell formal, la síntesi dels dos seria el que Georges Bataille articula com a erotisme.

Per a Bataille, concretament en el llibre *L'érotisme* (1957), l'única via per arribar a la plenitud de l'ésser és la fusió amb l'altre a través de l'erotisme. Ara bé, aquesta fusió només pot tenir lloc si es produeix la mort dels subjectes: "Si l'union des deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide" (Bataille, 1987: 26). Això és així perquè postula una individualitat coercitiva i limitadora, que acaba traçant la impossibilitat de qualsevol plenitud en l'encontre amb l'altre. Per a

Bataille la condició dels subjectes és la seva *discontinuitat*, una individualitat que no es pot superar.

Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individuité périssable que nous sommes. En même temps que nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être. (Bataille, 1987: 21)

En aquest context, la separació, la irreductible distància entre el *jo* i l'altre es metaforitza amb la imatge de l'abisme. A més a més, la mateixa imatge ens ofereix les denotacions i connotacions derivades d'experimentar aquesta distància, com pot ser el vertigen, que correspon al mareig, a la basca, a l'angoixa (antítesi de tot benestar), i, en últim terme, al dolor. Aquest darrer és significatiu perquè el subjecte arriba a l'autoconsciència quan es reconeix en l'aïllament de la pròpia *discontinuitat*, i aquest aïllament és patiment. En efecte, és un dolor vinculat al coneixement.

Una imatge que ajuda a clarificar aquest marc conceptual, emprada pel mateix filòsof, és la crisàlide, la qual ens serveix per establir la relació entre l'interior i l'exterior del subjecte. En aquest cas, les parets de l'embolcall són significatives ja que no simbolitzarien els límits imposats des de fora, sinó que, en el moment de la transformació, de la metamorfosi, la crisàlide i l'animal són una mateixa cosa, una mateixa entitat. Per això, quan l'animal surt de la crisàlide necessàriament ha de trencar les pròpies parets, és a dir, esquinçar-se a si mateix, moment en què té lloc l'experiència interior: "*L'expérience intérieure* de l'homme est donnée dans l'instant où, brisant la chrysalide, il a conscience de se déchirer lui-même, non la résistance opposée du dehors." (1987: 42).

Vist això, la fusió amb l'altre només es pot entendre des de la transgressió d'aquests límits. És l'instant de la mort individual i és aquí on emergeix l'escena eròtica. L'acte eròtic participa dels mateixos atributs que la relació del subjecte amb la mort. Atès això, el moviment del desig es caracteritza per la violència: la carícia sartriana, el plaer sexual s'interpretaria des d'aquest punt de vista com una lluita contra la resistència mateixa del ser discontinu cap a la *continuitat*. L'acció eròtica té com a objectiu arribar fins al més

íntim de l'altre ésser (la dissolució de dos éssers en el mateix punt), fet que implica la destrucció de l'estructura del subjecte per assolir la *continuitat* o compleció.

És necessari matisar que el desig de continuïtat habita el subjecte com si fos l'*empremta mnèsica* que el nadó guarda de la primera satisfacció que va tenir lloc en la il·lusió imaginària d'unitat amb l'altre, segons les tesis lacanianes (vegeu apartat 3.1). De la mateixa manera, Bataille postula que l'ésser prové d'una *continuitat* primera, en el sentit que és el fruit de la fusió de dos éssers *discontinus* (l'òvul i l'espermatozoide) que moren per crear una entitat nova, la qual al seu torn serà *discontínua*. Així doncs, el subjecte és resultat d'una *continuitat* primera, la qual el fa viure en una nostàlgia d'aquesta i governa i ordena les tres formes d'erotisme: el dels cossos, el dels cors i el sagrat (Bataille, 1987: 21).

Tanmateix, el sentiment que es deriva de sentir la pèrdua d'aquesta *discontinuitat* és l'angoixa. En altres paraules, la *continuitat* es fa sensible en l'angoixa, i és inaccessible perquè suposa la mort del propi ésser. Així és que la fusió amb l'altre esdevé impossible.

3. Lectures psicoanalítiques

Després de traçar tres de les línies més importants sobre el moviment del desig en el pla de la fenomenologia del *jo*, no ens podem allunyar encara del concepte de “separació” com a comú denominador de les dues escenes seqüencials que hem fixat anteriorment: l'obertura i l'encontre amb l'altre. Ara bé, si el nostre objectiu és arribar a teixir els fonaments de l'escriptura del desig i establir unes coordenades interpretatives, és indispensable que fem un salt conceptual i introduïm en aquestes escenes la conjunció entre llenguatge i dinàmiques del desig. Així mateix, per analitzar el subjecte de l'enunciació en tant que subjecte desitjant i/o desitjat caldrà proposar un terme específic que tradueixi el concepte de “separació” en la substància lírica. Per això, suggerim *écart* —terme que hem introduït amb les tesis de Kristeva—, utilitzat generalment en la nomenclatura dels estudis estilístics i lingüístics sobre la llengua i la seva funció poètica, “d'effets de style sur fond de langage” (Gueunier, 1969: 34). Tot i amb tot, per *écart* entendrem la fractura del llenguatge, allà on s'esquinça el sentit. Veiem Collot:

Cette notion a pour principal inconvénient d'établir un rapport d'extériorité entre la langue, envisagée comme une norme fixe, et la parole poétique, qui dès lors ne se définit plus que négativement, comme infraction ou déviation vis-à-vis de cette norme. Une telle conception me semble typique d'une démarche qui sépare le Même et l'Autre. (Collot, 1990: 29)

En efecte, la paraula poètica és subversiva perquè arrossega el llenguatge al límit de les seves possibilitats de significació o, altrament, es rep com "une quantité absolue, accompagné de tous ses possibles" (Barthes, 1972: 38). Motiu pel qual el crític defineix l'*écart* des del seu vessant revolucionari, perquè l'escriptura poètica és la recerca de la paraula altra a partir de mots i estructures de la llengua ordinària, això és, el que ja coneixem com a estrat simbòlic del llenguatge. Aleshores, la llengua es presenta com un sistema obert sobre les possibles correspondències insospitades que s'esdevindran per convocar la paraula altra, sobretot, des del moment en què "la parole peut toujours produire d'*autres* effets" (Collot, 1990: 30).

En aquest sentit, doncs, estem al·ludint als processos de significació que giren entorn de l'*écart*, entès com la fractura de l'ordre del simbòlic per fer emergir la significança semiòtica. Recordem que Kristeva treballa els elements prelingüístics que sobreviuen en el llenguatge, constituint així el tret distintiu del llenguatge poètic. D'entre ells n'hem destacat el ritme, però, el desig, des del vessant pulsional, és un dels més importants. Sota aquest prisma, el llenguatge poètic es converteix en un espai privilegiat que obre l'esdevenir del subjecte de l'enunciació i, per tant, de la seva constitució, al camp d'allò corporal, pulsional i afectiu: "Que ce soit le langage poétique qui éveille notre attention sur ce caractère indécidable de tout langage dit naturel et que le discours univoque, rationnel, scientifique, tend à cacher, implique des conséquences considérables pour son sujet" (Kristeva, 2010: 235). Però, de quin subjecte estem parlant? Com afirma la pensadora francesa, la psicoanàlisi freudiana i lacaniana ha obert la possibilitat de pensar la categoria de subjecte no només en base a l'"ego transcendental", sinó proposant un "subjecte en procés". Punt de partida per revelar una heterogeneïtat (enfront de l'homogeneïtat) que sota el nom d'inconscient modela la funció del significat (*ibíd.*). És així com arribem a destrenar l'intertext psicoanalític que ha planat fortament al llarg dels apartats anteriors i al que ara ens dedicarem curosament. I per fer-ho ens basarem en el triangle lacanià: llenguatge / desig / inconscient.

3.1 Primer *écart*: constitució del subjecte del desig

Per a Lacan, quan el subjecte és travessat pel llenguatge i ingressa, així, a l'ordre del simbòlic pateix una divisió, la qual inscriu una part de la seva subjectivitat com a "subjecte de l'inconscient" o "subjecte del desig" (Dor, 1994: 132). Per poder entendre en què consisteix aquesta altra subjectivitat del ser, bastirem de forma esquemàtica els tres ordres que coparticipen en l'esdevenir del subjecte en el marc conceptual lacanià: l'ordre de l'imaginari, del simbòlic i del real.

L'ordre primer de l'imaginari condueix a "l'estadi del mirall" (Lacan, 1998: 212). Això és quan l'infant, que es troba en el primer narcisisme, on tot és U (el conjunt de la realitat és preformativa), s'enfronta per primera vegada a la imatge incompleta de si mateix, perquè el mirall ofereix una reproducció parcial de la realitat i estructura el ser en relació amb aquesta imatge i amb la dels altres; és a dir, s'esdevé la primera identificació amb l'altre: "Le 'moi' n'est pas donné, mais se constitue dans ce rapport à l'objet ou à l'autre, qu'il doit être rapporté au 'désir', nom propre de ce qui fait fonctionner cette 'structure'." (Rabouin, 2006: 35).

En aquest estadi prelingüístic l'infant no discerneix el seu cos del de la mare (formen part d'un tot en la unió primera); per això, el desig de l'altre cap a l'infant té un efecte anticipador del seu propi desig, ja que determina l'alienació del subjecte al desig de l'altre. És així com es construeix la primera relació imaginària i libidinal amb el món. I això és el que permet a l'infant estructurar el seu ser en funció de la localització del cos en un espai i a través de la imatge de si mateix (*Ur-Ich*) reflectida al mirall, que és quan té lloc la construcció de l'*Ich-Ideal* com a relació amb l'altre (1998: 183-196).

L'ordre del simbòlic és determinant pel fet que suposa l'entrada de l'infant al llenguatge, a través de la qual s'inicia la construcció del subjecte i la seva consolidació en el vincle simbòlic amb l'altre. Segons Lacan: "Situamos a través del intercambio de símbolos nuestros diferentes yos, los unos respecto a los otros [...], estamos en relación simbólica que es compleja según los diferentes planos en que nos coloquemos" (Lacan, 1998: 213). Així és que el llenguatge fa ingressar el subjecte al món a través de fer-se discurs. Concretament, a través dels pronoms s'aconsegueix la representació simbòlica del subjecte en el discurs, l'esdevenir d'aquest en tant que significant: "No sólo *el sujeto no es causa del lenguaje, sino que es causado por éste*" (Dor, 1994: 123).

Conseqüentment, la individuació del subjecte deriva de la relació amb la seva enunciació. Talment, l'inici de la subjectivitat s'instal·la en la distinció del *jo* respecte al *tu*, la qual cosa implica l'abandonament de l'estadi d'indiferenciació. No obstant això, aquesta individuació, articulada a través del llenguatge, implica la divisió del subjecte, és a dir, l'alienació d'aquest en el llenguatge. És així com es traça una distinció radical entre l'enunciat del discurs i l'acte d'enunciació en relació amb la naturalesa del subjecte en ambdós casos, que Lacan utilitza per materialitzar quina relació es crea entre el subjecte parlant, l'inconscient i el desig. Sigui com sigui, de tot l'entramat teòric lacanià que es desplega, allò que ens ajudarà a avançar és la premissa lacaniana que Joël Dor clarifica de la següent manera: “El inconsciente aparece entonces en el *decir*, mientras que en lo *dicho* la verdad del sujeto se pierde y sólo aparece con la máscara del sujeto enunciado; para hacerse oír no le queda otra salida que decirse a medias” (*ibíd.*: 136). I el “dir” primer, el principi constitutiu del subjecte és la demanda del desig, la qual inaugura l'obertura cap a l'Altre: “El deseo del sujeto no tiene más salida que la de hacerse palabra dirigida al otro” (*ibíd.*: 157).

Així mateix, la formalització del desig com a demanda primera serà una de les claus de lectura de la representació del desig en l'obra casassiana. Ens servirem d'aquest apartat teòric per analitzar, sobretot, una de les obres poètiques que culmina i renova, dins la trajectòria de l'autor, l'escenificació del desig mitjançant una obra dramàtica, *Do'm* (2003), articulada a partir de la paraula dirigida a l'altre. La passió amorosa és el centre que activa la representació dels límits de la identitat dels dos personatges (Campanera i Esmolat) en el moment de reconèixer-se enamorats. En el títol, ja es pot observar la demanda primera, que serà, al seu torn, aquella que inaugurarà i tancarà el drama: “Do'm foc” i “Do'm la mà, morena”, respectivament. Així, doncs, Casasses se serveix de la petició del desig per instal·lar uns personatges, l'acció dels quals serà específicament la construcció en tant que subjectes desitjants.

“LA CAMPANERA *que jeu o seu, a terra*
Do'm foc

L'ESMOLAT *dret i potser fent alguns passos amunt i avall*
Fuma que fumarà
pausa

LA CAMPANERA
Vull gos.

L'ESMOLAT
Bup bup.
Pausa”
(Casasses, 2008: 21)

Aquestes són les quatre intervencions que obren el drama. El primer parlament, l'enunciació amb què es presenta la Campanera, respon a una forma imperativa i, ensems, quotidiana per demanar el que la mateixa imatge del foc connota, l'amor (passió), que més endavant es convertirà en una qüestió de vida o mort. Ara, però, les exclamacions de demanda —que obren *ex abrupto* el diàleg—, caracteritzen la Campanera amb una actitud infantil, sobretot si tenim en compte la recurrència, en els dos primers actes, de: “Do'm, [...], do'm foc” (*ibíd.*), “Gos, vull, jo! I alguna cosa que col·loqui” (*ibíd.*: 45) o “Cafè per favor, I el cafè?” (*ibíd.*). Paral·lelament, les respostes de l'Esmolat són més que significatives, ja que comporten la denegació de la demanda. La primera és indiscutible perquè si li donés foc no hi hauria obra. Altrament, la segona és una onomatopeia: no només té un to de burla, sinó que la imitació dels lladrucs fa que el personatge es projecti com allò desitjat. D'aquesta manera, l'acció dramàtica s'activa amb la “petició”, que és la demanda primera. Per això, la reiteració “Do'm foc”, que per analogia també s'inscriu en aquest sentit, reforça la representació de la insatisfacció del desig en espera de ser saciat per part de l'altre.

Retornant a Lacan, la conjunció entre subjecte i desig la trobem en la formulació de l'objecte del desig, anomenat *objet petit a* o *objet perdu*. Aquest objecte del desig té una doble natura: és l'objecte desitjable i, al seu torn, és la força motriu que funda el subjecte en el desig. Tècnicament, és el que activa el desig perquè Lacan el representa com la petjada de la satisfacció primera que mai no es podrà tornar a satisfer de la mateixa manera. El desig de l'infant pren forma en el moment en què es converteix en petició i, per tant, queda inscrit en l'acció de convocar l'altre. Tanmateix, això implica un abans i un després. En el primer cas, hem de situar la satisfacció originària (el plaer pur), la qual és experimentada pel nen de forma immediata, sense petició ni espera, és a dir, sense que la seva subjectivitat s'hagi alienat en el llenguatge: “el carácter de este goce proviene de su inmediatez con respecto a la experiencia primera de satisfacción en donde, precisamente, no está mediatizado por una demanda” (*ibíd.*: 166). Això fa que la segona experiència de satisfacció, la qual ja depèn de la mediació a través de la demanda, es percebi dins de l'ordre de la pèrdua d'aquell plaer primer. Per tant, el desig

s'inscriurà en la recerca constant d'aquesta primera experiència. D'aquí que l'*objet petit a* respongui a una mancança eterna i la petjada, el buit que deixa al subjecte pot ser il·lusòriament omplert per qualsevol objecte desitjat (Dor, 1985: 163).

En conseqüència, en el segon cas, el desig s'instal·la en l'univers del simbòlic, ja que el subjecte entra a la cadena de significants. Així ho explica D. Rabouin: “Le rapport désirant à l'objet est inséparable d'un rapport au langage et donc à une organisation des significations dans laquelle je dois formuler mes demandes” (2006: 35). Més concretament, quan l'infant plora, l'adult ho interpreta i actua. La resposta al plor activa un significant concret i així li ho demostra a l'infant. De manera que l'insereix en l'univers dels significants: “el niño queda irreductiblemente inscrito en el universo del deseo del Otro en la medida en que está prisionero de los significantes del Otro” (Dor, 1985: 193). En efecte, quan l'infant expressa la necessitat, és quan s'esdevé el reconeixement del desig per part de l'Altre. Amb això, podem sintetitzar que el principi fundador de la subjectivitat humana es troba en les primeres experiències de satisfacció, en les quals té lloc el primer *écart*: divisió del subjecte que, per una banda, determina l'encontre amb l'Altre a partir de l'entrada al món dels significants amb la demanda. El subjecte transforma el desig en una paraula que, al seu torn, es regeix pels significants de la paraula de l'Altre (*ibíd.*: 194), per això la definició del desig lacaniana més significativa és: el desig és el desig del desig de l'Altre.

Casasses proposa un diàleg entre dos “subjectes en procés” articulat des de la demanda del desig. L'acció de l'obra se sustenta en les demandes dels dos personatges, que emergiran en els parlaments d'una forma constant i intermitent, i a la vegada, lluny de qualsevol coherència semàntica. Aquest caràcter reiteratiu de la demanda és un dels centres a través del qual analitzarem la representació del desig, perquè guiarà la construcció dels personatges en base a l'evolució del “dir-se” l'amor: “la reiteración de las demandas instituye un campo de autodiferencia, diferencia de sí misma que reduplica empero al objeto del deseo sobre sí mismo” (Dor, 1998: 154).

Finalment, ens situem al tercer estadi, l'ordre del real. Tot allò que resta fora del llenguatge en totes les etapes del subjecte que es resisteix a ser codificat. En efecte, no té cap mitjà de representació. El real existeix fora de la realitat construïda pel

llenguatge, i s'experimenta a través de les ruptures que fa a l'ordre del simbòlic. Això és quan el subjecte és assaltat per quelcom d'imprevisible, precisament perquè no en té el significat i per això és pertorbador. Així ens trobem davant de l'indicible, l'afora del llenguatge. Un espai articulat pel subjecte de l'inconscient, el subjecte del desig.

3.2 Segon *écart*: el desig, obertura de la paraula

Amb aquesta formulació apel·lem clarament al conflicte que gira entorn de la materialització literària d'aquest indicible, dins del qual concebem el desig. Aparentment la presència del desig només podria sorgir a l'escriptura en la manera d'originar-se, en l'efecte que crearia la tensió sostinguda entre la presència i l'absència de l'objecte desitjat. Però, de retruc, desemboquem a una pregunta ja coneguda en aquestes pàgines: "Quelles sont les formes, quel est le statut de son absence?" (Le Lannou, 2009). Segons Gamoneda, l'escriptura poètica és l'única capaç de fer aparèixer l'indicible sense que aparegui, justament, perquè "la evocación poética es escena amorosa del lenguaje donde el 'otro' se deja adivinar" (Gamoneda, 1995: 244).

Arribats aquí, ja estem disposats a fer convergir el desig en el pla de l'escriptura. Partim, doncs, de la idea que el desig lacanià no s'inscriu en el binomi clàssic de necessitat / satisfacció, sinó que remet a l'encontre d'allò que s'ha resistit al llenguatge. Recordem que la demanda està articulada pel llenguatge i, per tant, mai no podrà representar el desig veritable que resta fora del llenguatge. Tot i amb tot, Lacan postula la ruptura entre significat i significat, aconseguint així que les paraules que constitueixen la demanda acabin simbolitzant en últim terme no pas l'objecte concret del desig sinó la mancança eterna. Això és així perquè "l'ús del llenguatge no retorna l'objecte, sinó que vehicula l'impuls per voler 'retrobar' el que desapareix rere els mots i que constitueix, per tant, el desig" (Marine-Dòmine, 2004: 89). Davant d'aquest plantejament, l'inconscient se'ns manifesta com el desig de significat i, per això mateix, se sustentará en un moviment continu, perquè el llenguatge no pot retornar mai l'objecte.

Des d'aquest punt de vista, la lletra només pot convertir-se en un espai de gaudi, de *jouissance*, en el qual, per extensió, també s'ubica l'escena d'escriptura.

És clar que hi ha una vinculació directa entre l'objecte del desig i la *jouissance*, però, ¿no seria una relació impossible si el desig se sustenta estructuralment sobre la insatisfacció? Tal com hem observat l'*objet a* es manté en moviment, en circulació per tal de mantenir el subjecte suspès en aquesta voluntat d'omplir el buit, d'experimentar-se des de la manca primordial, és a dir, el voler atènyer la compleció del subjecte. Tanmateix, l'*objet a* “intervé en la formació de fantasies o escenaris fantasmàtics que el subjecte manipula a voluntat i que li retornen la il·lusió de fusió amb l'objecte perdut. L'*objet a* és, per tant, *causa del desig* del subjecte” (*ibíd.*: 84). Ara bé, quan té lloc el plaer? Podríem resumir que Lacan formalitza, a través del que anomena fantasma, la recreació d'una sensació amb la qual s'experimenta la negació de la seva divisió. I això és la *jouissance*, el gaudi, allò que desborda el principi de plaer. Aleshores, si l'ingrés al llenguatge és el que ha provocat l'escissió del subjecte respecte a la seva completesa, ¿és possible que a través de la paraula, del llenguatge poètic, es pugui experimentar el gaudi?

Segons Marine-Dòmène es pot establir una forta analogia entre el que Lacan entén per lletra i l'acte d'escriptura. En destaca dos nivells des dels quals opera la lletra: un primer funcional, que té lloc al pla de l'ordre del simbòlic, on s'estableixen els efectes del llenguatge (metàfora, metonímia); i un segon, que refereix a l'*écart*, una “ruptura que reenvia a allò que en paraules de Lacan ‘no deixa mai d'escriure’s’” (*ibíd.*: 153). La lletra es presenta com un espai buit, que evoca repetidament allò que es resisteix a la simbolització, a la significació. Per aquest motiu l'escriptura es pot entendre com un desxiframent del gaudi. Una temptativa incessant de retrobar l'il·lusori objecte perdut. En aquests termes, és clar que l'*écart* es materialitza en la no-relació entre la lletra i el sentit, un tall radical entre significat i significat.

3.3 Tercer *écart*: Representacions (im)possibles

Aquesta imatge de la paraula buida recau sobre la impossibilitat de dir. Altrament, estaríem davant del concepte *mot-trou*, aquella paraula que remet a un centre il·localitzable que aboca al vertigen de la mobilitat semàntica: “la abolició del llenguatge per la via del excés” (Gamoneda, 1995: 261). L'escriptura del desig s'articulava, en últim terme, en convocar en el text, de reproduir aquestes paraules buides, que en el seu

si activen el sentir la impossibilitat d'inscriure's totalment en l'Altre del llenguatge. I en aquest sentir, paradoxalment, té lloc l'escriptura del desig, l'estatus de la seva absència.

Així, doncs, Lacan concedeix a l'escriptura les possibilitats de representar, d'escenificar la fractura que té lloc en el llenguatge, i que podem traduir com l'emergència o la inscripció de l'inconscient en l'ordre del simbòlic. Amb tot això, doncs, podem concloure que la poesia ocuparia un espai privilegiat en les escriptures del desig, pels atributs que han caracteritzat anteriorment la paraula poètica com a *matèria-emoció*. La pràctica d'escriptura se'ns revela com un terreny per desxifrar el gaudi i al seu torn, esdevé representació d'aquest desig mitjançant l'esquerda de la paraula. D'aquí que la força motriu de l'escriptura s'hagi metaforitzat en infinites ocasions, amb la gana de la paraula, la gana del sentit, la gana de l'altre: "Cette Faim du Mot, commune à toute la poésie moderne, fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine. Elle institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et signes surnourrissants" (Barthes, 1972: 38).

Arribats aquí, ja podem endegar la definició del jo textual com a subjecte del desig. La inscripció del subjecte de l'escriptura en el *jo* no correrà a càrrec d'una entitat ferma i segura o d'una veu estable, sinó que el *jo* serà una caixa de ressonància de la falta del subjecte que, a través de la paraula, experimentarà la seva contingència. El jo líric s'inscriu en el vers com a *jo* desitjant i ja no com a controlador de la matèria textual. Aquest subjecte líric s'ha de trobar en el llenguatge. Per això, cada enunciació serà un nou estadi del "subjecte en procés". D'aquí l'esdevenir del *jo* en l'escriptura: el subjecte desitjant no es veu reafirmat com a centre, sinó desplaçat, mudat, alterable, obrint-se així a totes les potencialitats del text. Es reconeix en el canvi, i aquest sempre està encarat cap a l'objecte o objectes de desig. Per tal motiu, la subjectivitat es converteix en substancialment mòbil, sempre canviant; és a dir, se situa en l'alteritat, no tan sols perquè pretengui l'Altre, sinó perquè ella mateixa es revela com a altre. Així mateix, el llenguatge és alliberador i alliberat en la seva mutabilitat. *L'écriture féminine* ens brinda un espai teòric des d'on interrogar la inscripció del subjecte líric en el text mitjançant la ruptura del pla simbòlic per atorgar potencialitats de significació al cos:

La découverte et la prise en main par la femme de son identité de sujet, l'acceptation de sa propre différence, le désir et même le courage de l'explorer et

de l'expressar per sa pròpia veu, són des processos de subversió determinats i múltiples. Els permetten de se desfer del punt de veu fal·locèntric, d'en desmuntar les estructures ideològiques i així de poder efectivament desestabilitzar; de denunciar el llenguatge que el sustenta en y inscrivint el femení sota totes ses formes. (Jandey, 2009: 52)

4. L'écriture féminine: cos i desig d'escriptura

Retornem al desig en la seva forma substantiva, la qual, a més de denotar l'objecte de desig (subjecte / objecte), trobem que en català remet a la taca que apareix a la pell de la mare durant l'embaràs com a conseqüència d'un antull no satisfet. I no tan sols això sinó que, tal com recull el *Diccionari Català-Valencià-Balear*, en l'imaginari popular, el nadó també pot néixer "taca" o "marcat" per aquest desig insaciat de la mare. Amb això, volem evidenciar les connotacions pejoratives que el deriven, pel fet que el desig embruta la pell. El desig tatua el cos, marca el que ens fa ingressar a la realitat i que és, al seu torn, frontera entre l'interior i l'exterior d'un mateix. En aquest sentit, el desig en tant que taca entra a l'ordre de l'estigma, ja que fa visible el més íntim, privat, secret i, per això, tal volta, pervers³¹. Societat i cos tenen una relació recíproca, i, així ho mostra l'antropòloga M. Douglas a *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (1966), quan afirma que la societat es "corporeïtza", es fa palpable i visible a través del cos però, alhora, el cos (i els seus límits) també es reflecteixen en la societat, en l'estructura social, en els símbols culturals, etc. I, més específicament, la classificació inherent en tota cosmovisió es deixa entreveure en la relació que s'estableix entre brutícia i netedat, i el cos. És així com aquest binomi acaba formant part de tot un entramat simbòlic que sistematitza el prejudici moral, ja que categoritza pròpiament el que és apropiat i el que no ho és, i de fet, allò que no està net / pur es troba fora de lloc. Per aquest motiu, la norma de puresa està lligada a la normativització dels cossos i li concedeix la validesa per ser acceptat en la nostra cosmovisió. Allunyant-nos ja de l'antull que ens ha servit com a pretext, podem reformular que el

³¹ Cal precisar que el concepte "pervers" o "perversitat" s'entendrà, en aquest context, en concomitància amb la desestabilització dels dispositius de control sobre els cossos. És clar el ressò de les tesis foucaultianes sobre la relació de la sexualitat amb les estratègies de poder (*Histoire de la sexualité*). Segons Foucault, "la sexualité est liée à des dispositifs récents de pouvoir; elle a été en expansion croissante depuis le XVII^e siècle; l'agencement qui l'a soutenue depuis lors n'est pas ordonné à la reproduction; il a été lié dès l'origine à une intensification du corps —à sa valorisation comme objet de savoir et comme élément dans les rapports de pouvoir" (2007: 141). Des d'aquest prisma, en el camp de l'art allò pervers sempre estarà relacionat amb les representacions dels cossos que guarden en el seu si una intenció subversiva respecte als esquemes normatius i hegemònics. Foucault afirma que "contre le dispositif de sexualité, le point d'appui de la contre-attaque ne doit pas être le sexe-désir, mais les corps et les plaisirs" (*ibid.*: 208).

desig activa el perill perquè fa poroses les fronteres entre interioritat i exterioritat, convertint-se en un fort potencial per desequilibrar i desestabilitzar els marcs de control del subjecte. D'aquí que el desig estigui associat al descontrol, a una apetència incontrolable i irracional, i que, per tant, tal com afirma Butler, en els discursos filosòfics ha estat subjecte a la domesticació en nom de la raó (2012: 30).

Gràcies als *feminismes literaris*, el desig ha assolit l'entitat d'un vastíssim espai discursiu des d'on es problematitza i es qüestiona no tan sols la identitat del subjecte postmodern, sinó la condició subversiva de l'escriptura i, concretament, de la poesia. A partir dels anys setanta, la literatura femenina se centra en ampliar l'*écart* del llenguatge amb els següents eixos: “écrire ce qu'on ne peut pas dire, l'affectif, le corps organique de la femme, sa jouissance, són désir, tous sujets tabous” (Jandey, 2009: 7). Entre els textos fonamentals que basteixen els grans focus teòrics (psicoanalític, polític i poètic) sobre les representacions del desig, trobem les publicacions gairebé simultànies de Julia Kristeva (*La Révolution de langage poétique*, 1974), de Luce Irigaray (*Speculum, de l'autre femme*, 1974), d'Annie Leclerc (*Parole de femme*, 1974), però, sobretot, ens interessa subratllar la publicació del cèlebre article d'Hélène Cixous “Le rire de la Méduse” (1975), en el qual inaugura l'expressió d'*écriture féminine*³² i obre l'escriptura al desig:

La autora define el texto como espacio donde actúa el deseo, entendido no sólo como “deseo de escribir”, es decir, de expresarse, de tomar la palabra en público, de ejercer un papel reservado a los varones (todas ellas reivindicaciones propias del feminismo literario de los años setenta), sino, de forma más amplia y sugerente, como todo aquello que empuja al sujeto a salir de sí mismo —que es como Louise Labé definía ya el amor en el siglo XVI—, a tomar contacto con el Otro mediante el lenguaje. (Segarra, 2004: 9)

Així és que prendrem l'*écriture féminine* com a espai per pensar l'escriptura poètica en tant que subversiva des de la seva materialitat. El text es revela com un discurs no lineal, marcat per la recerca de la sensualitat i amb la creació d'un nou llenguatge poètic. En aquest context, hi ha una valorització del cos com a agent en l'acte creatiu:

³² A partir del 1974 ens trobem davant de múltiples definicions del concepte, amb discussions crítiques entorn de la paraula “escriptura” i, sobretot, de l'adjectiu “femenina”. Sigui com sigui, concebrem l'*écriture féminine* des dels paràmetres teòrics francesos i, sobretot a través de l'obra d'Hélène Cixous. Així, doncs, prendrem la definició de la mà de Jandey: “Cixous dans ce texte se réapproprie tout ce que la culture dominante a codifié au nom de la femme et le redéfinit en ses propres termes, mettant au point une théorie de l'écriture de la différence, l'écriture féminine” (2009: 38).

l'escriptura ha de passar pel cos "parce que le corps a été constamment censuré et forcé au silence dans la culture patriarcale" (Jandey, 2009: 38). Així, doncs, la pràctica escriptural, l'acció pròpiament dita es converteix en la veritable escriptura perquè és on podem situar el seu esdevenir, en el sentit més heideggerià. Tornem, doncs, a restaurar el sentit de *poiesis*, el fer poètic com acció creadora i no pas com a resultat. Ja hem anotat que, seguint els principis de l'evolució de la llengua, *poiesis* va estendre el seu significat i va passar a designar no tan sols la pràctica sinó també la realitat resultant. D'aquí que la paraula poesia remeti avui tant a la capacitat abstracta com al producte concret. I, que, per tant, correlativament, el terme poeta designi no tan sols un estat de la persona en tant que productor de poesia, sinó també una qualitat permanent que investeix el poeta com a constructor legítim del gènere líric. Conseqüentment, se'n deriva la cosificació de la categoria de poeta com a màxim autor de la paraula poètica. Per aquest motiu, recuperant el sentit original de *poiesis* s'aconsegueix subvertir la categoria i col·locar en un primer pla la mateixa acció de crear, i que cos, veu i vers siguin el centre del discurs.

Tant és així que Cixous instaura aquesta acció al centre de l'*écart* entre significat i significant per bastir-ne un nou des-lligam, un *entre* des d'on emergirà un nou llenguatge, la font del qual serà el cos. "Cixous est la première à faire du corps une *théorie* de l'écriture" (Jandey, 2009: 63); però, sobretot, cal ressaltar on situa la pensadora francesa l'epicentre de la creació: a l'interior del cos, allà on la subjectivitat és preverbal; per tant, fora de l'ordre del simbòlic, això és: "aucun a priori, pas d'identité, pas d'Autre, pas de règles. Perte totale de repères et de la censure de l'intellect qui permet de remonter à la source de la pulsion et de la franchir" (*ibíd.*: 96).

Un dels centres subversius de l'obra de Marçal és la transgressió, el desbordament de les fronteres corporals per mullar el desig amb la sang "impura" del cos femení. A tall d'exemple, prendrem un sonet en el qual la substància lírica es converteix en un correlat del seu propi cos sagnant. Tal com analitzarem, l'ús dels fluids corporals exclusivament femenins impregnen els versos i transmeten, entre altres, una textura líquida i tàctil dels seus poemes. Marçal carrega simbòlicament l'aigua, la suor, la sang menstrual, la sang del trau o, fins i tot, el vòmit, i els tradueix en la pròpia matèria poètica. Ara, però, prendrem "la sang" com a exemple:

Un tren travessa, com un roc brunzent
l'ull de la nit. El cor no sap la fona.
El balast bressa l'arma i la ferida
i alça cançons de tenebra eixorbada.

Dins l'esvoranc tu i jo, com una embosta
de sang extasiada que borbolla
d'una mateixa mort i se n'abeura
tesant una abraçada de sal viva.

Dins el mirall, tu i jo, l'assassí.
S'esborren les fronteres, sota l'ombra.
Sols el xiulet que m'estrafà la queixa

és un rastre precís. Cerco la lluna
dins dels meus ulls i hi trobo un trau atònit
que perboca la sang d'aquest poema.
(Marçal, 2000: 363)

La poeta s'instal·la en el tall, en el més interior de la ferida i la sang es converteix en la tinta viva, en l'única matèria possible per escriure el dolor. Els versos esdevenen, així, la sang que ha vessat del "trau atònit" de la ferida amorosa i després, en assecar-se, residu fosc, negrenc. La ferida demana una forma, una expressió artística, concreta i sexuada; així és que Marçal cerca en la condició gairebé orgànica de la paraula la formalització del desig des del vessant destructiu. I aconsegueix tal plasticitat que els versos són taca inesborrable i impura, és a dir, sang buidada pel seu cos, sang conformada per totes les sangs, la menstrual, la del trau i la sang que brota de l'esquarterament del cos sencer.

Valgui aquest breu comentari per conduir la conjunció entre desig i escriptura en el pla de "la revolució del llenguatge poètic", tot recuperant de nou el concepte presentat ja en aquestes pàgines, l'*amour-autre*. Per a Hélène Cixous, l'escriptura, el text pròpiament, és la realitat on s'esdevé el desig, és a dir, on té lloc la seva representació. Tant és així que "l'*amour-autre* c'est le prénom de l'écriture" (Cixous, 1975: 184). L'assimilació radical d'ambdós conceptes és altament significativa perquè ens permet pensar la poesia des del subjecte de l'escriptura i, correlativament, el text es pot interrogar des de l'*écart* de la *matèria-emoció*: la fractura de l'epidermis del poema causada per l'erupció del desig corporal i afectiu en l'operació d'escriptura. L'acció poètica es converteix així un acte de desig, allà on el cos amb estat d'apetència cerca la continuïtat en l'escriptura.

D'aquí que M. Segarra, parafrasejant Derrida, afirmi: “l'écrivain, le poète, occupe toujours une position féminine” (Segarra, 2008: 209).

Assumim aquesta definició com un canvi de paradigma en els posicionaments de lectura, és a dir, d'interpretació de la creació i la matèria poètica. D'entrada, cal precisar que aquesta “posició femenina” no implica en cap cas un determinisme de gènere, sinó que dóna nom a aquest nou espai obert des d'on pensar la poesia contemporània. Aquesta línia teòrica ens permet pensar el text poètic, tal com hem anunciat amb Marçal, des de la seva liquescència, deslliurat de la identitat que se li ha exigít sempre d'ens immòbil, com a monument de pedra o de bronze, dur i etern —segons la imatge de perennitat tradicional— per passar a l'efecte especular que l'aigua retorna i convertir aquesta aquositat en l'adjectiu de l'espai on el poema s'esdevé. La poesia és un espai reformulable, expansiu, transformable, etc.

Atès això, amb la recuperació del sentit original de *poiesis* volem subvertir la categoria i col·locar en un primer pla la mateixa acció de crear, i que cos, veu i paraula siguin el centre del discurs. A partir d'aquestes coordenades, proposem la conversió de la pulsíó amb el desig d'escriptura. Ja hem vist que per a Cixous l'escriptura és l'*amour-autre*, per tant, el traç de la paraula poètica esdevindrà un gest amorós, l'encontre amb l'altre: “Car j'écris pour, j'écris depuis, j'écris à partir; de l'Amour. J'écris d'Amour. Écrire: aimer, inséparables. Écrire est un geste de l'Amour. *Le Geste*” (Cixous, 1977: 47). Es podria revertir aquest gest, teoritzat per Cixous, a les nostres escriptures del desig?

Aquest posicionament no serà aplicable a les tres poètiques en un sentit estricte, ja que en la poètica ferrateriana la representació del desig es mou en la lluita de la formalització de l'experiència, de la codificació de l'emoció per la imaginació. I, consegüentment, l'escriptura poètica esdevindrà un mètode fenomenològic que, després de mesurar estrictament la inscripció del *jo* en la matèria textual, guiarà el subjecte textual a problematitzar-se i a interrogar la seva condició. Així mateix, el *jo* líric transcendeix el text, l'escena concreta i viscuda. Ferrater no concep l'escriptura com una *continuitat* de la vida —tal com trobem en les poètiques de Marçal i Casasses—, sinó tot el contrari. El poema és l'espai altre, exterior a si mateix, allà on abandona la realitat concreta per calcular “les libracions dels cors” (v. 31, Ferrater, 2000: 42), és a dir, la mesura exacta de l'emoció i no pas el seu desbordament.

Més concretament, per a Cixous el desig d'escriptura és el motor de la creació. És una "force gaie" (1986: 18) provinent de les entranyes del subjecte, la qual no coneix ni controla la font o les fonts originadores. Per tant, l'escena d'escriptura es planteja com un acte físic, en el qual hi ha un desbordament intern que inunda tots els racons del jo textual. L'autora ho representa de la següent manera a *La venue a l'écriture* (1976):

Une force gaie. Pas un dieu; ça ne vient pas d'en haut. Mais d'une inconcevable contrée, intérieure à moi mais inconnue, en rapport avec une profondeur [...], un autre espace, sans limites, et là-bas, dans des zones qui m'habitent et que je ne sais pas habiter, je les sens, je ne les vis pas, elles me vivent, jaillissent les sources de mes âmes, je ne les vois pas, je les sens, c'est incompréhensible mais c'est ainsi. Il y a des sources. C'est l'énigme. Un matin, ça explose. Mon corps connaît là-bas une de ses affolantes aventures cosmiques. J'ai du volcan dans mes territoires. Mais pas de lave: ce qui veut s'écouler, c'est du souffle. Et pas n'importe comment. Le souffle "veut" une forme. "Écris-moi!". (1986: 19)

La força, simbolitzada aquí per diferents concepcions d'espais interns (comarca desconeguda, espai distint, zones que l'habiten i, finalment, l'interior com a volcà), acaba produint el que anomena "le souffle", el qual recull en el seu si el caràcter contingent, immediat i, també, mortal de tot allò formulable. Per això, *le souffle* demana una forma per ser exterioritzat, i aquesta no pot ser cap altra que l'escriptura, ja que la naturalesa d'aquesta força exigeix la forma més afí a la seva condició gairebé orgànica, viva. És així que l'escriptura s'entén com un "corps sans cadre" (*ibíd.*), que en el moment de donar forma a la força trenca la mateixa forma. Ara bé, l'autora convoca el cos en l'operació d'escriptura a través del qual materialitza la ruptura dels límits del logos, però el desig d'escriptura és indissociable de la llengua. Tal com afirma a *Langue à venir* fent referència a l'experiència de l'escriptura, l'espontaneïtat és simultània a la percepció. És a dir, l'escriptura és l'experiència de la pròpia llengua, ja que els seus recursos es troben en el camp de l'indicible. Aquests emergeixen en el text i es perceben gairebé alhora: "quelque chose qui surgit, qui n'a pas été sollicitée mais que vient" (Cixous, 2004: 81). I aquí es funda el desig d'escriptura, no retenir el que s'està esdevenint i, a la vegada, "être dans une vigilance qui fait qu'un effet d'ensemencement, dans le texte, va être entretenu, multiplié" (*ibíd.*). Cixous no aniquila la raó de l'art literari, sinó que intenta alliberar al màxim la llengua per convertir-la en productora d'incerteses i definir l'escriptura com un advenir.

Des d'aquest punt de vista, ubicarem les estratègies poètiques de Marçal i Casasses en aquesta "posició femenina". La poesia marçaliana, de la qual "llenguatge i cos formen l'àtom" (Calvo, 2008: 92), executa el desig d'escriptura des de la necessitat de capturar, valgui la redundància, el nom del desig. Serem testimonis de com Marçal crea un nou espai de la *jouissance* des del qual convoca una veu (*poiesis*) que transforma l'escriptura en el desbordament dels seus propis límits.

Paral·lelament, "la gana" d'escriptura de Casasses troba el seu correlat en l'experiència amorosa. Amb el poema "L'amor em llepa i m'ho don'tot", hem observat com la construcció de la subjectivitat poètica s'assenta, precisament, en l'amor, ja que és aquest el que el transforma en poeta. Ara bé, fixem-nos en el següent poema:

La manera més salvatge,
selvàtica i salvadora
de moure el cos, la manera
més subtil i muscular,
més a prop de la Matèria
Feta Font Perquè Font És,
el moviment del cos més
insultant de tots i, sí,
si vol, el més amorós
és la paraula i parlar.
(Casasses, 2006)

Primerament, la creació es vincula amb el cos, partint de la idea que el subjecte en el moment de crear és travessat des de dins per l'estil viu, fins als límits de la carn i del món, seguint les paraules de Barthes. D'aquesta manera, la importància de la "creació en acte" permet imbricar físicament i conceptualment el cos amb el text. Arran de la discriminació que fa Margalida Pons (2004: 391-402), considerem que Casasses no es troba entre els escriptors que escriuen el cos, on la transitivització de l'obra determina la seva objectualització i, per tant, el domini del subjecte creador sobre el text, sinó que escriu amb el cos, és a dir, que el text és expressió de la pulsio del subjecte creador, entesa com aquell impuls de vida que prové de l'interior: el desig. Aquesta idea la corroboren les següents paraules de l'autor, pronunciades a l'entrevista publicada a *l'Avui* l'any 2002, les quals són una extensió del poema:

Aquesta forma d'art és la poesia, existeix des del primer dia. El poema és dit, de sempre. És el llenguatge: si no hi ha entonació, no hi ha poema. I hi ha el gest i

tot. És el llenguatge tal com és. Surt del cos humà. La paraula, i parlar, és la matèria feta font “perquè font és”. (Morén, 2002: 3)

SEGONA PART
Poètiques del disig

III. Poètiques del desig

*Mostra el teu vici. Dóna't
sencer. Si te l'estimes,
no li ofeguis aquest tremolor:
la curiositat del cos, que tu
fa massa temps que en dius desig.*

Gabriel Ferrater

*M'endinso pel paisatge del teu cos
i em trobo quan l'amor et fa de plata.
I, al punt on Mai comença a ser el teu nom,
se'm menja viva el teu mirall voraç,
i jo et menjo, i em menjo el teu desig
i el meu, que em fiblen amb dents de tempesta.*

Maria-Mercè Marçal

*Si tingués fil de seda invisible
i ella me'l volgués cosir
deu com l'embolicariem
jo i la seda i la nit.*

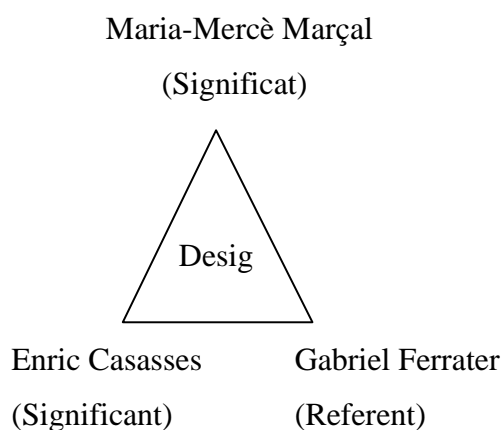
Enric Casasses

Per una banda, hem vist que el desig —a través de les aproximacions interdisciplinàries del seu estatus— és un dels constructes culturals centrals des d'on es problematitza i qüestiona la identitat del subjecte postmodern. Per altra, que la poesia moderna i postmoderna s'encamina, justament, a l'expressió de la dissolució del jo líric tradicional, en el magma d'un llenguatge que malda per recrear aquesta fractura i incompleció del subjecte textual. Així, doncs, establerts els dos centres conceptuals, és el moment de fer palpable la necessitat de configurar l'espai discursiu del desig en la poesia catalana contemporània, i endinsar-nos en aquells corpus que han marcat un canvi de paradigma respecte a la convergència d'ambdós plans.

Dins del gran ventall de tendències poètiques a Catalunya, a l'hora d'escollir el criteri que ens permetés establir el corpus poètic, no ens hem basat en les possibles classificacions de la poesia catalana, ja sigui per generacions com ofereixen les antologies —tan venerades en el procés de construcció de les comunitats nacionals i alhora tan excloents— o, simplement, per afinitats temàtiques i contextuals, sinó que hem triat aquelles trajectòries poètiques que han propiciat un trencament tant tematològic com discursiu emmarcat en el paràmetres crítico-literaris proposats al primer capítol. Concretament, erigim el triangle Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses prenent la variable compartida del desig i la seva representació com a centre de les seves poètiques. Això és una poesia eròticoamorosa determinada per la prominència d'unes veus intimistes que s'instal·len en la retòrica de l'alteritat amorosa:

el doble textual i l'altre amorós com a eixos de la constitució de la identitat poètica i, sobretot, de l'experimentació dels límits textuais del *jo*.

Per il·lustrar millor la dinàmica interna del triangle proposat ens servirem metafòricament de la forma semiòtica, la tripartició del signe, per categoritzar les tres línies i establir-ne una lògica. Si proposem com a punt de partida la significació del signe-desig, dins el triangle de Peirce, cada poeta ocuparia un vèrtex:



1. Gabriel Ferrater

Seguint la nostra metàfora, l'obra ferrateriana ocuparia el lloc del referent perquè el considerem el constructor genuí d'un nou marc per pensar el *jo* en el discurs poètic sota els paràmetres del desig. És clar que proposar-lo com a inaugurador de la postmodernitat resulta banal si partim de la premissa assenyalada per Núria Perpinyà segons la qual albirar la reacció immediata i diferida entre obres contemporànies és d'una alta dificultat, ja que la perspectiva històrica insuficient obstaculitza el fet de resseguir les petjades que ha deixat la recepció coetània d'un corpus determinat a un altre (1997: 44). Allò cert és, però, que en el moment de la publicació dels poemaris ferraterians, com és el cas de *Menja't una cama* el 1962, ja es percebia un canvi de paradigma, tal com suggereixen les paraules d'Arthur Terry en una ressenya a *Serra d'Or*, on afirma que el poemari citat “serà un camí important per a la nova poesia catalana” (1962: 38), o de Colomines, quan ens recorda que ja “[va anotar] que la poesia de Ferrater era sàvia i incisiva i assolía els cims de l'erotisme català” (Colomines, 1970: 49). El nostre criteri de selecció no se sustenta en la repercussió justificada de l'obra de

Ferrater, és a dir, en l'intent de construcció d'una canonització en vida, sinó en la ruptura que impliquen les regles internes de la seva poesia.

Terry es pregunta intencionadament a la ressenya esmentada si Ferrater entra dins de la categoria de “poeta social”, distanciant-lo així del conegut realisme històric. És necessari que ens detinguem breument en aquesta valoració, atès que Ferrater conviu amb l'efervescència d'un realisme³³ que va tenir el seu punt àlgid entre els anys cinquanta i seixanta i que es va convertir en un estira-i-arrotonsa a l'hora de fer encabir la producció poètica catalana en uns motlles programàtics i acadèmics ideats per Joaquim Molas i Josep M. Castellet. Àlex Broch considera que “la formulació del realisme històric català té un procés que passa per diferents moments fins assolir uns plantejaments més pròpiament marxistes” (Broch, 2000: 16). Tanmateix, el punt de sortida va ser el pròleg de l'antologia *Poesia catalana del segle XX* (1963)³⁴, signat per ambdós crítics, seguit per *Poesia, realisme i història* (1965) de J.M. Castellet i un any més tard per *Literatura de postguerra* de J. Molas (Balaguer, 2000: 23). Aquest motlle estètic construït des de bon principi com a moviment i no pas com a resultat d'una producció literària real trobaria la seva raó de ser en una voluntat de compilar uns textos per constituir el pla simbòlic d'identificació subjectiva de l'individu amb la comunitat-nació catalana, refundant així el sentiment de pertinença a un territori, a un contínuum cultural i, sobretot, a una llengua, en la lluita antifranquista. Per això, seguint les paraules de Broch aquesta literatura “ha de tenir una voluntat interventiva, moral, en la consciència de les persones, els ha d'educar en el compromís [amb la història, amb el present històric que viu la cultura catalana i la societat catalana] i en la llibertat” (2000: 17).

En un qüestionari realitzat a Ferrater l'any 1963, aquest respon, a la pregunta: “¿Podríeu situar la vostra poesia en els corrents literaris d'aquest mig segle?”, el següent: “Sí; vinc molt més tard que Catul, més o menys alhora amb en Joan Brossa, i una mica abans que

³³ Respecte a les diferències entre Realisme Social, Realisme Històric i Neorealisme, i a les confusions terminològiques que s'han produït al llarg del temps, ens limitem a remetre a l'assaig de Vicent Simbor (2005).

³⁴ Segons Broch el realisme socialista pren dins la literatura catalana el nom de realisme històric. Un adjectiu que ajuda a emmascarar la carrega ideològica “socialista”, fet que permetria una major circulació del terme. Tot i amb això, Broch considera que sota l'etiqueta “històric” s'entrecreuen tres propostes estètiques que arribem a desembocar en un plantejament comú: “Són la teoria del compromís sartrià, l'objectivisme nord-americà amb les seves derivacions italianes i franceses, i el realisme socialista luckacià” (Broch, 2000: 16-17).

Miquel Bauçà” (Ferraté 1963: 498). L’intel·lectual català fuig de tot arrelament. Parla des d’un *jo* que es deslliura o, més aviat, no requereix del parentesc vertical — responsables del caos incompreensible i irredimible de la guerra civil³⁵ — i del parentesc horitzontal — que d’una forma deliberada i conscient fuig d’emmarcar-se en el corrent literari dominant i de les formes de sistematitzar una literatura, com són les generacions literàries, per tal de crear el seu propi sistema retòric, que tants han intentat encabir en aquest realisme històric de la postguerra. En aquest sentit el rebuig davant de l’etiqueta de poesia social és palès per dues raons. Per una banda, en vèries ocasions ha remarcat que la seva poesia es desmarca de la producció del moment. Fixem-nos en el comentari transcrit per Oriol Ponsatí abans d’una lectura de “Poema inacabat” per boca del mateix poeta:

Ara bé, crec que he de dir algunes coses per introduir en la intenció d’aquest poema perquè, a part de la seva llargada, crec que també en altres aspectes pot desconcertar, ja que s’aparta una mica del que és normal a la poesia catalana d’avui. No és que tingui cap pretensió d’originalitat, però podria dir que estilísticament aquest poema és enormement datat i concretat en les circumstàncies en què va ser escrit [...] És un poema que va ser escrit fa cinc anys i aleshores el que em preocupava a mi estilísticament era fins a quin punt jo podia ser prosaic (Ferrater, 2003: 25).

L’objectiu de Ferrater —tot i seguir un llenguatge poètic propi dels postulats realistes com ara el vers discursiu, descriptiu i narratiu— no és altre que experimentar els límits del vers cercant una forma narrativa. Una obsessió que també recull a la “Nota” que encapçala *Les dones i els dies* quan afirma que “no ha arribat encara a escriure una prosa que no tingui forma d’esponja” (Ferrater, 2002: 13). En el capítol anterior hem subratllat aquest tret com una apel·lació a la precisió i a la concisió que li ofereix el vers enfront de la prosa. No obstant això, tot plegat ens situa en la gran incongruència dels postulats realistes vista des de Ferrater i compartida amb altres intel·lectuals de l’època com Joan Fuster, per exemple. Això és, “la ratlla entre dos blocs: formalisme i

³⁵ Jordi Julià subratlla, precisament, aquest posicionament per part del poeta respecte a la generació que el precedeix: “cal destacar que aquest [Gabriel Ferrater] també va ser un jove que va viure la guerra, tal com es reflecteix en molts dels poemes (‘In memoriam’, ‘Lliçó d’història’, ‘Temps enrera’, ‘Petita guerra’ o ‘Cançó idiota’), i aquesta el va marcar d’una manera determinant a l’hora de contemplar la generació anterior, la dels seus pares, que els havia portat —igual que els expressionistes— cap a una situació de revolta” (Julià, 2007: 219). Tot seguit, el crític recupera unes paraules de Ferrater d’una entrevista realitzada per Baltasar Porcel, en la qual el poeta responsabilitza “els pares” del caos: “la gent de la meua edat, gràcies a aquell desordre col·lectiu, a catorze anys ja vam tenir la reacció —i en aquell poema meu ‘In memoriam’ ho dic i ho insinuo clarament— de menyspreu o, parlant malament, de pixar-los a l’ull, davant dels nostres pares, que havien fabricat aquell merder. Ja ni els vam prendre seriosament en cap sentit.” (Porcel, 1986: 523).

realisme” (Balaguer, 2000: 23). La crítica literària catalana s’ha fet ressò d’aquesta disjuntiva a través del pròleg que encapçala el poemari de Marta Pessarrodona *Setembre 30* de 1969, en el qual el poeta de Reus, amb un to molt contundent, assenyala que “Deu fer ben bé una dotzena d’anys que la gent literària d’aquest país no fem sinó parlar de realisme, i em fa cara que comença a ésser hora que mirem de tocar les realitats. Perquè si no ens afanyem a fer-hi entrar una mica de realitat [...]”; i segueix: “la teorització del realisme ha estat fins ara toca-boires, més que res, perquè s’ha plantejat com una contraposició del realisme amb el formalisme. Ara en art tot és forma, i les formes d’art realistes són precisament formes i no cap altra cosa” (Ferrater, 1969: 5). Tanmateix, per no ser repetitius, prendrem unes altres paraules del poeta que complementen aquest posicionament amb un to més pedagògic i, per això mateix, més mordaç:

Al meu primer llibre jo ja recordo que deia que la poesia medieval m’interessava enormement com a lliçó de realisme. Ara bé, parlar de realisme a propòsit de Chrétien de Troyes sembla una cosa una mica absurda ja que és una persona que es passava la vida parlant del rei Artur, que tots sabem que no va existir mai i que és un pur somni. Ara bé, hi ha realisme perquè, diguéssim, si se li atribueix a ell no ser realista és perquè se suposa que era un imbècil que no sabia que el rei Artur no havia existit mai. Chrétien de Troyes ho sabia perfectament, i el rei Artur era per ell una mena de figura retòrica per introduir-hi per sota el seu realisme. (Ferrater, 2003: 26)

Òbviament, remet a la idea que qualsevol text és una representació (respongui a una realitat o no real, valgui la redundància) i que la veu agent de l’escriptura sempre es procurarà un instrumental d’artificis per modular-ne la forma, la qual determinarà l’expressió resultant. Per això mateix, encara que la poesia vesteixi el missatge poètic d’un lèxic quotidià i abordi una temàtica sociopolítica d’un context específic, això no implica que la qualitat del vers es ponderi segons el grau de realitat, justament pel fet que tot és una construcció formal; per tant, aquest criteri és extremadament anodí i simplificador.

Amb tot això, s’ha fet palès que Ferrater s’ocupa al seu moment de situar-se al marge del corrent literari de l’època, cosa que permet considerar la seva producció poètica com un punt d’inflexió entre els requeriments teòrics d’una societat catalana que pugna per restituir una tradició i llenguatge propis i un poeta que insinua les vicissituds identitàries postmodernes a través de problematitzar formalment la matèria poètica des dels límits d’expressió del jo poètic. Si Maria-Mercè Marçal considera que Salvat-Passeït “obre les

portes de la poesia catalana del segle vint al Cos” (2004: 93), paral·lelament, es pot postular que Gabriel Ferrater obre les portes de la poesia catalana contemporània al desig i, per això, ocupa el lloc de referent en l’esquema proposat.

2. Maria-Mercè Marçal

Seguint així el nostre triangle, anem ara al significat del desig —etiqueta que hem atorgat a l’obra poètica marçaliana. Coneguda com a poeta, novel·lista, traductora i assagista, Maria-Mercè Marçal ha estat, també, una important activista del forjament de la reconstrucció nacional catalana i de la lluita feminista en plena transició democràtica. La conegudíssima *triple rebel·lió* marçaliana, la qual circumscriu allò poètic en allò polític, inaugura una construcció textual-identitària a través de situar el *jo* en tres categories de *subalternitat*: “A l’atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, de classe baixa i nació oprimida” (Marçal, 2004: 193). Amb la “Divisa” Marçal se situa en un camí dins de l’ordre d’allò irrepresentable, en paraules de Françoise Collin, ja que per la pensadora belga, el repte d’una subversió del camp simbòlic —que és on s’instal·la la poeta— rau en el fet que no pot ser ni predeterminada ni predefinida perquè en última instància és una feina que s’*esdevé* a llarg termini i que depèn dels reposicionaments eticopolítics en què es va modulant l’acció transformadora de la realitat (Collin, 2006: 190-191).

Un exemple paradigmàtic d’aquest darrer punt és que la poeta declara, al títol de l’article “Llengua abolida: Poesia, gènere, identitat” (Marçal, 2004: 189-200), la substitució del terme *dona* per la categoria de *gènere*, alliberant així l’atribut biològic i essencialista de *sexe*, per passar a la construcció social, històrica i, també, cultural de la diferència de gèneres. Sense caure en banalitats, és significatiu subratllar com, a partir dels anys 90, la producció assagística de Marçal adopta aquest terme i sota quins criteris. En destaca, en primer lloc, la dimensió social i històrica que permet ressituar la categoria de *masculí / femení* com a règim binari constitutiu de les relacions socials i articulador de les estructures de poder; en segon lloc, la interdependència del binomi, que suposa la simultaneïtat en les transformacions i redefinicions d’un i altre. Així, aquests dos primers li permeten enfocar el tercer punt: la importància de revisar les construccions discursives de la història, la filosofia i la literatura per destronar el gènere masculí com a homogeneïtzador de tots els textos i pràctiques culturals associades a la

veritas, constitutiva, consegüentment, de la legitimació del saber. Atès això, no hi ha cap “esfera humana” que no estigui construïda per “categories culturals” i, en últim terme, “lingüístiques”. Tot i amb tot, ens interessa evidenciar el criteri de recepció: “la paraula gènere té l’addicional d’èsser un mot molt menys gastat i potser, de no provocar de seguida aquella mitja rialleta i aquella sensació de cosa vista que altres formulacions solen produir —fins i tot, ho confesso, a mi mateixa, que tinc una flaca confessada en aquest tema...” (Marçal, 2004: 191).

Aquesta doble confessió (la present-textual i la que ja es coneix) comporta el reconeixement d’haver subvertit els seus propis plantejaments, perquè al·ludeix —sense filar massa prim— al constant reposicionament de la pròpia veu en el discurs feminista i, afegim, nacional i poètic. Sota aquest prisma podria semblar contradictori establir un diàleg entre les diverses veus marçalianes, singularitzades cada una d’elles per un context sociopolític i per una maduresa del seu projecte personal diferents; però és l’esforç de trobar els espais controvertits d’una mateixa personalitat discursiva el que permetrà l’anàlisi d’una subjectivitat femenina en construcció, com es porta a terme i quines són les interjeccions que hi conflueixen.

A partir, doncs, de la *triple rebel·lió*, amb les tres ferides inaugurals (Segarra, 2012: 15) obrim la poesia de Marçal en la significació del desig, que serà l’afirmació d’una identitat de gènere a través de l’alliberament del plaer sexual femení. És cada vegada més reconegut que en l’obra poètica de Maria-Mercè Marçal opera un distanciament deliberat i impactant de l’arsenal de referents tradicionals que expressen l’eros. En els versos marçalians la dona és subjecte doblement actiu: primerament, perquè és qui crea l’acció, la veu agent, la qual envaeix i construeix els significats textuais com una exploració i reconstrucció del cos des de l’experiència femenina; segonament, la producció de la veu poètica resta enxarxada en una alteritat amorosa explícitament recíproca; per tant, la dicotomia amant i amada es dissol i el subjecte és amant / amada a la vegada. Talment, el desig ascendeix com a categoria amb tota la seva esplendor teòrica i intervé en la construcció i significació del subjecte líric marçalà.

3. Enric Casasses

Finalment arribem al darrer vèrtex del triangle, el significant. Enric Casasses va començar a escriure en vers a partir dels anys setanta. Amb aquestes paraules ens referim no tan sols a l'escriptura, sinó, sobretot, a la poesia oral, la qual és un dels eixos idiosincràtics de la seva poètica i ha singularitzat la seva trajectòria literària. Casasses ho explica en una entrevista a *Serra d'Or*:

Amb això que arriba el Pope, el Jordi Pope, i amb tres o quatre amics més, al bar de la cantonada, vam decidir que muntàvem un recital. El bar era La Figuera del carrer Progrés de Gràcia [...]. A partir d'aquí les actuacions es van anar succeint i a poc a poc l'escenari s'anava fent gran sota els peus. (Bussé, 2007: 65)

Tot i amb això, no serà fins als anys noranta que podrem parlar d'un reconeixement i consolidació de l'obra casassiana. El punt de sortida el va marcar la publicació de *La cosa aquella* a Empúries l'any 1991 (guanyadora del premi Crítica Serra d'Or l'any 1992) promoguda per David Castillo i Julià Guillamon, els quals es van fixar en l'obra del poeta i la van presentar a l'editor Xavier Folch. Aquest poemari és encapçalat per un pròleg del mateix Guillamon on el crític es demana els motius pels quals un poeta amb una activitat literària tan prolífica, ja sigui pels recitals o per les nombroses col·laboracions en publicacions alternatives amb una distribució limitada, no hagi despertat l'interès dels especialistes ni de les editorials. A partir d'això, els premis es van anar encadenant: el Premi de la crítica-poesia catalana l'any 1993, per al poemari *No hi érem*; el Carles Riba per a *Calç*, l'any 1995 o l'Ausiàs March de poesia de Gandia per al poemari *D'equivocar-se així*, l'any 1996.

Però no serà fins el 2001 que Casasses és escollit com una de les veus poètiques representatives de la poesia catalana del tombant del segle XX, inclòs dins del que Manel Guerrero anomena "un altre model cultural":

[...] el de la tradició de la modernitat, amb tota la seva riquesa i tota la seva complexitat, que no renuncia ni a l'exigència ni al rigor, que prefereix el risc en comptes del conformisme, més partidari de la dissidència que del consens, que aposta, per damunt d'altres objectius, per l'aventura espiritual i verbal, per l'excel·lència artística i per la literatura de qualitat. (Guerrero, 2001, 13).

Aquest és un dels criteris subratllats per l'antòleg amb el qual justifica l'elecció de les obres disposades a l'antologia *Sense contemplacions*. Caldria, però, matisar la seqüència

d'atributs que defineixen aquesta proposta de model cultural i el perquè hi inscriu l'activitat poètica d'Enric Casasses, com ara una posició estètica de la pluralitat, el risc i l'experimentació, el centre de la qual és la vinculació entre la pràctica de la poesia i la reflexió sobre la llengua (*ibíd.*: 30). No obstant això, subratllem la paraula “dissidència”, en la qual hi ressona una certa actitud subversiva respecte a la concepció hegemònica del fer poètic.

Hem de tenir present que partim de la premissa que “las formas de cultura expresiva crean eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados” (Vich i Zavala, 2004: 14), i això encercla el missatge poètic en la contingència pròpia de la paraula oral. La poesia està constituïda per dos elements: paraula i temps. El concepte és estàtic, els significants, en canvi, es traven en una seqüència que es desenvolupa en un temps: l'escriptura oculta la dimensió dinàmica i, per això, temporal del text. Com a imatge visual, allò escrit és aparentment simultani a tota la seva extensió. Tanmateix, aquesta fal·laç representació mental queda desemascarada quan el text recupera, en l'oralitat, en la lectura, la seva evident materialitat de temps, com un cos viu. Dit això, a través de la paraula oral Casasses invoca l'artefacte poètic des de la seva mobilitat en tant que espai reformulable i transformable.

És, doncs, en la seva representació pública, en la seva (im)postura irreverent —criticada en més d'una ocasió com a imatge de poeta “d'una certa tradició maleïda, marginal, que es dedica a posar en escena *performances* de gran efectivitat” (Farré, 2005: 95)—, on podem situar la pràctica oral casassiana en una posada en escena que evidencia l'evolució i la cerca de formes expressives noves o actualitzades, alienes al nínxol conceptual de gènere literari. Aquesta idea de subversió tindria molts plans; tanmateix, ens interessa ressaltar la voluntat del poeta de redefinir la concepció de la praxi poètica, allunyada del que entendríem com a cànon per desarticlar la poesia de les retòriques dominants, i traslladar-la al pla de *l'écriture à haute voix*, amb paraules de Roland Barthes, és a dir, en el terreny del plaer: “S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure : *l'écriture à haute voix*” (Barthes, 1974: 88).

Ara bé, recuperant l'entrevista que anteriorment hem citat per traçar la presentació de Ferrater, cal que atenguem la seva resposta a la pregunta de Federico Campbell sobre quina és la diferència entre la paraula oral i escrita

La palabra hablada va siempre acompañada de gesticulaciones, de inflexiones de voz que la palabra escrita no puede tener. [...] Bien, pues resulta que la palabra escrita tiene que cargar más de las funciones, tiene que pasar algo de valor de esos elementos más abstractos, como el orden, la entonación, a los elementos más léxicos, como son las palabras. [...] Naturalmente el escritor auténtico ya sabe dar un tono de ironía. [...] La lucha de los escritores consiste justamente en hacer recuperar esa sensibilidad, o sea, hacer que la palabra escrita enriquezca a la hablada. (Campbell, 1986: 516-517).

Sota aquesta mirada, citada amb tota la intenció, quan Casasses afirma a una entrevista a *The Barcelona Review*: “[els poemes] no sé si realment estan acabats fins que no han estat recitats, com si el gest, la veu o la música en formessin part” (Mateu, 1997), ¿implicaria que estem davant d’un escriptor poc “autèntic”? Enric Casasses reinverteix les funcions i convoca la paraula oral a l’escrita. Amb el ritme, epicentre de la substància lírica casassiana, s’incardinen i entrecreuen el desig (pulsió d’escriptura) i el significant, aconseguint que el moviment intern del poema, originat en la paraula recitada, sigui origen i patró del moviment intern de l’emoció. Així és que el poeta empra un estrofisme determinat —Aumatell assenyala que les estratègies poemàtiques més que no pas els temes és el que permet catalogar en blocs la seva obra (1998: 126)—, la forma en el sentit més epidèrmic, com a constructora de la significació textual, la qual, al seu torn, no es legitima per les seves pròpies regles internes sinó que requereix d’un contracte explícit o no amb l’altre (lector / oient). Per il·luminar aquesta idea prendrem la següent sextina:

Dóna’m dóna’m
dóna’m aire
dóna’m cerca
dóna’m corda
dóna’m quasi
dóna’m mata’m.

Mata’m mata’m
mata’m dóna’m
mata’m quasi
mata’m aire
mata’m corda
mata’m cerca

[...]

Dóna’m aire
Cerca corda
Quasi mata’m

(Casasses, 2007: 16, 17)

Els versos estan conformats tan sols per la combinació de sis mots rima presentats a la primera estrofa, tres verbs (dóna, mata, cerca), dos substantius (aire i corda) i un adverbi (quasi). D'entrada, la sextina s'emmarca en la tradició que té els seus orígens en la poesia provençal d'Arnaut Daniel, i això ens obliga a emmarcar la composició en un sistema d'expectatives que intervindrà d'una forma decisiva, i que Vicent Salvador defineix de la següent manera:

a) el coneixement d'una seriació diacrònica literària de textos i metatextos (intertextualitat literària o gènere històric en sentit estricte), i b) percepció del text en relació amb altres tipus (sincrònic) de discurs no literari, com per exemple el col·loquial o el científic. El *background* sobre el qual es projectarà el text —i amb el qual hauria de contrastar— és un espai bidimensional situat per referència a un eix literari diacrònic (tradició genèrica) i a un altre de sincrònic i lingüístic o comunicatiu en general (la tipologia dels discursos). (Salvador, 1984: 245)

Si prenem la primera característica, observem que Casasses redueix la sextina a la paraula rima. En reproduïx l'esquelet, per això utilitza estrictament les paraules justes (d'aquí la necessitat mínima de tres verbs) per maniobrar amb una sintaxi a voltes absent, però no per això sense sentit. Per aquest motiu, el poeta deconstrueix “una [composició rítmica] de les més nobles i rígides de l'antiga cançó amorosa” (Brossa, 1997: 7), per subvertir l'enaltiment associat a lírica amorosa i traslladar-la al pla del joc textual. Així, doncs, s'instal·la en un joc que exigeix un codi compartit: el procés de significació de la sextina, seguint les paraules de Salvador, té lloc perquè convoca el rerefons contrastat i fa emergir el factor diferencial que la significa. Tanmateix, recuperant les connotacions del terme *l'écriture à haute voix* hi podem conjugar el plaer d'inventar la jugada, amb paraules de Lyotard. És a dir, Casasses sacseja la llengua literària a través d'incorporar una invenció constant de girs textuais, de paraules —la font de les quals és la llengua quotidiana— i de sentits, que en el pla de la parla és el que enriqueix una llengua. Això ens remet de nou a la concepció del poema com a espai transformable des de la seva matèria prima.

L'obra poètica d'Enric Casasses, copartícep del que Guerrero anomena vampirisme postmodern, actualitza el desig des d'un doble vessant: per una banda, absorbeix el desig com la pulsio d'escriptura —metaforitzada per “la gana”—, la qual determinarà el traç d'un estil constituït sobre la cerca del plaer textual. I, per altra banda, el significat

derivat d'aquesta gana d'escriptura ens conduirà a analitzar les variables que participen en la innovació dels processos de significació de la lírica amorosa casassiana.

IV. Tres obertures cap a l'Altre: construcció de subjectivitats poètiques

1. Les dones

—¿Se escribe mejor estando enamorado?

—Sí. Porque en el fondo el único tema que me interesa son las mujeres. Mi libro se titula *Las mujeres y los días*, y claro, cuando uno está enamorado observa más, está mucho más atento a lo que es una mujer que cuando no lo está. No. No escribo mejor cuando estoy enamorado. Escribo mejor *después* del enamoramiento. No en el mismo instante. Una vez batí una especie de récord: escribí en dos días nueve poemas, justamente cuando acababa de romper con una chica (Campell, 1986: 514).

Aquesta afirmació de Gabriel Ferrater, sense cap transcendència més que la d'aparent sinceritat, és significativa pel retret velat a una pregunta intencionadament carrinclona, a través del qual intenta rescatar-la des d'una paradoxa deliberada: afirma contraris i relata un fet que no ha de ser forçosament ver per més que convidi a un mecànic biografisme com a clau de lectura dels poemes. Tanmateix, hi ha un fons de veritat, en el sentit que les dones són una de les claus de l'experiència de si mateix i es troben en l'origen i en la trama de la seva poètica. Potser, en els seus versos Ferrater parteix del desgast de les paraules habituals com amor o enamorament per atorgar certa raó a la pròpia escriptura —com veurem més endavant— ja que per al poeta aquesta és una digestió tècnica i estètica de la pròpia vida:

jo sóc dels escriptors que, per dir-ho així, agafem la ploma tard. Vull dir que n'hi ha que encara no els travessa una imatge pel cap ja es precipiten a apuntar-la apostant per les possibilitats de desenvolupament. En canvi, jo començo a concebre el poema a partir de l'argument, no pas de la forma verbal, i no em poso a redactar-lo fins que ja el tinc molt organitzat. (Ferrater, 1986b: 501)³⁶

I supleix les possibles trivialitats del llenguatge convencional amb la depuració d'allò viscut a partir de l'elucidació lingüística en el terreny d'un estil irrenunciablement personal i singular, que l'han convertit en un dels poetes de la literatura catalana menys categoritzables i que propicia etiquetes com la de “poeta de la intel·ligència” (Aulet, 2000: 47). Per aquest motiu, recupera la pregunta amb una banalització bastant risible si s'interpreta de forma planera i en un to gairebé de xafarderia. Ara bé, hem al·ludit que

³⁶ La citació correspon al text “Literatura catalana: ¿Amb alcohol? ¿Sense alcohol?”, publicat a *Tel/Estel*, 189, el 5 de juny del 1970.

hi ha alguna cosa de veritat en la seva afirmació; cal afegir, però, una altra resposta de la mateixa entrevista:

—Jaime Gil de Biedma me decía que el único tema de su poesía es el paso del tiempo y él.

—Eso me divierte, porque si me hubiera pedido una formulación de mi poesía, le hubiera dicho que mi único tema es el paso difícil del tiempo y las mujeres que han pasado por mí. (Campell, 1986: 521)

La insistència per part del poeta és evident. Amb aquests dos comentaris i amb el títol que recull els seus tres poemaris (*Les dones i els dies*) no deixa possibilitat al dubte que el sentit del temps i les dones són els leitmotiv que travessen de dalt a baix la seva obra poètica. I la imbricació de tots dos en el text serà el que permetrà al jo líric ferraterià crear els espais d'experimentació i de restitució del jo líric en el vers. D'aquí que molts dels poemes recullin detalls, flaixos, fulguracions concretes, percepcions de cossos, colors, olors, diferents formes del transcurs del temps: “Molt sovint si el poema neix del desig de conservar un tros del passat, és tot confessant l'acció desgastadora del temps. Sobretot en els poemes més personals, el tema de la memòria és el recurs essencial que dona força a l'anècdota” (Terry, 1962: 38). Tot plegat resta calculadament disposat a representar els buits i les discontinuïtats d'un jo impossible de reconstruir de forma completa.

Majoritàriament, tot i la divergència d'interpretacions que ha rebut el corpus poètic de l'autor, tan ben recopilat per Núria Perpinyà al llibre *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*, hi ha dos temes literaris, ja sigui per la recepció de la pròpia crítica o, simplement, per reiteració, que han esdevingut els centres de la poesia ferrateriana: la moral i l'erotisme. No ens proposem de bandejar aquests temes, ans al contrari: al llarg del present capítol en suggerirem una nova lectura que, en cert sentit, implicaria la fusió de les dues: l'erotisme moral³⁷.

³⁷ Concepte pres de la següent citació del llibre *Sobre Literatura catalana i altres assaigs*: “L'erotisme de Ferrater és la seva veta més autèntica. És un erotisme moral, a meitat de camí entre l'hedonisme absolut i el romanticisme que s'escapa entremig de la selva dels seus poemes.” (Marco, 1968: 83).

Sabem que la llengua poètica ferrateriana és antiretòrica, conversacional, espontània (diàleg) i, volgudament realista. És a dir, no emana de la literatura imminentment anterior, sinó del llenguatge real sotmès a uns formalismes i convencionalismes poètics mínims, res exigents —en aparença. No en va, la recopilació final de la seva obra poètica completa que ell mateix compon, la qual cosa permet pensar no tant en una pluralitat de poemaris sinó en una voluntat de teixir-ne una unitat indissociable, presenta un títol que evoca els grecs: *Les dones i els dies*, evident paràfrasi de *Els treballs i els dies* d'Hesíode. Per tant, a través de l'analogia, se'n pot desxifrar el fet de marcar l'opció poètica d'almanac, de diari, que ens trasllada al pla d'una contingència subjecta a l'esdevenir quotidià.

Cal precisar que el viatge per la poesia clàssica que s'insinua en el títol no obeeix un projecte imitatiu personal ni d'enaltiment ni d'enriquiment de la literatura catalana, com podria suposar la incorporació dels antics al bagatge de referents a la poesia catalana. En tot cas, aquest era el projecte d'altres com Cambó, Riba o, fins i tot, Carner. I, a més, això seria un projecte cultural, en el sentit monumentalista i constructiu del terme, que no interessava gens Ferrater. Les connexions, que hi són, tenen lloc en el terreny de l'amistat electiva, de la simpatia personal i de les afinitats podríem dir "casuals" que, tanmateix, no comprometen el seu absolut personalisme i la seva independència intel·lectual, ja subratllats per la crítica posterior, i que han construït les marques d'identitat de l'artista.

La presència insistent de les dones com a centre de la seva poesia ve determinada, en part, per l'absorció de la influència de Catul, que coneix profundament a través del seu amic i contertulià Joan Petit, llatísta que l'editaria i el traduiria. Ambdós formaven part del cenacle de Seix Barral, tal com demostra el testimoni de Juan Marsé:

Yo era más joven que ellos. Los conocí alrededor de 1960 y ese grupo de Seix Barral era impresionante porque estaban Gabriel Ferrater, su hermano Joan, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Josep Maria Castellet, el profesor José María Valverde, Jaime Salinas, Rosa Regás, Joan Petit, que era el sabio... sí, impresiona, pero visto desde hoy. Una cosa que me pregunté después es por qué cuando escribí mi primera novela y no conocía a nadie del mundo editorial o literario llevé el original a Seix Barral y no a otras editoriales que en aquella época tenían más prestigio, como Destino o Planeta. Y es porque yo leía unos reportajes, no recuerdo si en la revista Destino o en Ínsula, en los que Seix Barral me parecía la editorial más progresista y joven. Fue el instinto. (González, 2012)

La col·lecció catuliana es pot llegir —ho sigui o no en realitat— com una autobiografia amorosa, a la qual s’hi acumulen, interrompent-la desordenadament, poemes de circumstàncies en què parla d’altres llibres coetanis, desqualifica amics i personatges que l’han criticat literàriament, a vegades amb una obscenitat i violències extremes, etc. Sigui com sigui, Catul subministra a Ferrater un precedent formal per construir un llibre miscel·lani en què, tanmateix, el coneixement eròtic funciona com a fil conductor discontinu i, això sí, a diferència de la Lèsbia de Catul, són varies les dones per les que transita el jo poètic de Ferrater per construir l’altre com a eix emocional, subtext i centre de gravetat del poemari.

A més, trobaríem altres afinitats en el pla formal com ara: Catul també es distingeix per ser antiretòric, moviment contrari als poetes reconeguts i pretensiosos de l’època. Presenta una dicció de to conversacional, estretament vinculada al context del banquet o simposi, com a lloc de la imaginada *performance* dels poemes, representant un ambient que destil·la una proximitat i complicitat on el llenguatge no és vehicle de transcendència ni d’elevació associada a registres solemnes, sinó precisament com a part de la sàtira i de la desqualificació.

Un altre dels autors que han influït aquesta postmodernitat lírica no és altre que Catul, i la seva recuperació i el seu èxit pot ser degut —a part del tractament específic de l’amor, desimbolt i alhora intimista— a les curioses situacions de comunicació que estableixen els seus poemes, on ell mateix es desdobra en personatge, en un altre Catul, i així es pot interpel·lar i increpar quan més li convé. Aquest és un autor que decididament va influir Gabriel Ferrater. (Julià, 2008: 199).

La tertúlia d’amics reproduceix o propicia l’espai per recrear l’ambient ideal on els poemes catulians poden transcórrer i adquirir la seva naturalesa, la seva capacitat comunicativa des d’un *jo* que es construeix amb un to de confiança, a través, sobretot, dels diàlegs, tal com destaca Julià. Tot plegat, troba una correspondència en el llenguatge i la producció tant literària com crítica de Ferrater, sigui en la poesia, sigui en el seus assaigs crítics de pintura o escultura, sigui en qualsevol dels camps de coneixement que sempre va aspirar a la penetració intel·lectual i a la claredat expositiva. Anem, però, a la construcció moral del poema:

Entenc la poesia com la descripció, passant de moment en moment, de la vida moral d’un home ordinari, com ho sóc jo... Quan escric una poesia, l’única cosa

que m'ocupa i em consta és de definir ben bé la meua actitud moral, o sigui la distància que hi ha entre el sentiment que la poesia exposa i el que en podríem dir el centre de la meua imaginació. (Ferrater, 1960: 18)

És a dir, el criteri ètic que cerca a l'operació d'escriptura és el que anteriorment hem analitzat com el bloqueig del *jo* en una impostada impersonalització per aconseguir instal·lar una instància enunciativa despallada de tota emocionalitat. A partir d'aquest principi ens hem de preguntar com plega i desplega l'altre des d'aquesta distància.

Per aquest motiu, ens remetem directament a l'últim poema que clou "Teoria dels cossos" i que és, a la vegada, el darrer de *Les dones i els dies*: "Teseu". L'elecció d'aquest poema per estudiar la problemàtica assenyalada prové del fet que Teseu, d'una forma retrospectiva, funciona com un hipertext de tots els poemes que el precedeixen. Ferrater reconstrueix la seva experiència poètica a través del mite. "Un sol fil et daura / la fosca memòria" (v. 1-2, Ferrater, 2002: 154) és el que permet al *jo* poètic sortir de si mateix per iniciar un procés d'objectualització del *jo*. Aquest sortir es presenta com un desvelar, com un donar llum a la memòria, ordenar el temps, és a dir, en últim terme, saber-se viu. Abans, però, ens hem d'aturar en el mite, ja que crea diferents substrats de significació en el poema. Seguint la línia lògico-narrativa, el poeta parteix de l'escena on el vell Teseu canvia el seu rol i observa en el tapis el seu passat gloriós i heroic, és a dir, la seva joventut. És així com inscriu la figura de Teseu com a àlter ego per experimentar-se de nou. Amb aquest desdoblament aconsegueix posicionar-se davant de si mateix per restituir-se en la matèria poètica, també, com a altre.

Per tal de poder significar l'elecció del mite com a fonament constitutiu del *jo*-altre és necessari reflexionar sobre com els clàssics incideixen de maneres diverses en les literatures modernes i postmodernes. I per fer-ho prendrem tres punts de vista. En primer lloc, els clàssics es troben com a base remota, última dels textos. Són un substrat gairebé arqueològic que sempre ha condicionat la tradició literària occidental, ja que els seus murs defineixen les línies dels ciments de les composicions que s'han edificat a sobre d'ells. És, en aquest sentit, una influència inevitable, que sura en el contínuum literari, però no necessàriament coneguda ni valorada —ni potser realment significativa—, més enllà d'un interès erudit que es protegeix per tradició, en aquesta emergència de lectures d'*auctoritas*.

En segon lloc, els clàssics construeixen un corrent de lectura constant o intermitent en el temps. Homer, per exemple, és llegit de sempre, encara que no necessàriament valorat o imitat, com a model preferent o com a diana d'atacs concrets. Hi ha autors que travessen períodes d'oblit o, per contra, hi ha renaixements sobtats o en intervals de la història concrets que desperten determinades obres com ara la de Píndar, que va ser extraordinàriament activa en el romanticisme alemany i pràcticament oblidada en les literatures mediterrànies. És a dir, els clàssics construeixen modes que distingeixen certs moviments literaris, generacions o grups d'autors.

I, en tercer i últim lloc, esdevenen influència fruit de l'elecció personal, que s'allunyen de les modes de l'època o dels dictats formatius propis d'un període concret d'aprenentatge. Al·ludim aquí als poetes que incorporen en els seus textos els referents clàssics a partir d'establir-ne una reciprocitat. Talment, allò sorprenent és la lectura i imitació horitzontal, això és, posar els textos de l'autor antic a un nivell dialògic ahistòric, ucrònic, que no passa pel *remake* erudit, sinó que es pot llegir com una anagnòrisi, una projecció analògica entre el text clàssic i la cerca de l'expressió d'una subjectivitat intensa i nova. No s'utilitzen els referents com un ornament, sinó que s'incorporen en el text digerits i convertits en un llenguatge propi. Passen a ser cos textual de la composició nova. Aquesta tercera via pot confluïr amb les dues anteriors; tanmateix, és la que ens proporciona un punt de vista més suggerent i provocatiu en el cas de Ferrater.

És així com el mite de Teseu no és un element subsidiari al poema. Es manifesta des del seu dinamisme. El jo poètic és Teseu, és la seva identitat última, la que ha construït al llarg del poemari i el fet d'autoapel·lar-se així projecta tota la deriva argumental que envolta el mite cap a si mateix. D'aquesta manera, el títol ja convoca la dualitat de la veu poètica, el revers del *jo*. En el transcurs del poema, Ferrater aprofita el motiu del "fil" que permet a Teseu sortir del laberint per fer present Ariadna. El fil que el condueix a l'exterior, fora de si, és la matèria amb què s'han construït els tapissos on s'ha representat: l'operació d'escriptura s'assimila a l'acció d'Ariadna en treure Teseu del laberint. No podem oblidar que un dels significats que s'activen en el teixir és l'escriptura, termes etimològicament lligats. Per tant, Ariadna és qui comença aquest teixir. Així és que la dona, la figura de l'altre en Ferrater és l'origen de la creació poètica.

2. Homoerotisme femení

L'atribut central de la llengua poètica de Marçal és el subvertir el camp simbòlic per revisar i actualitzar una llengua literària catalana que permeti l'expressió d'una subjectivitat lírica en femení, en tant que subjecte agent de la creació i de la seva representació. Meri Torras, a l'article "Escriure el desig al cos del text. Escripures i lectures lèsbiques a la literatura catalana", subratlla la figura de la poeta pel que fa al treball constant, tant en l'obra de creació com en la tasca intel·lectual, "per trobar aquest espai de representació per a aquesta sexualitat foragitada de la textualitat hegemònica" (2007: 139). Aquest projecte es construeix des del que Marçal anomena *Llengua abolida* i que dóna títol a tota la seva producció poètica. En efecte, aquesta formulació es podria definir com l'espai imaginat de l'*écriture féminine* i que, per a Marçal, funciona com una metàfora d'una "instància mítica i utòpica" (Marçal, 2004: 190) configurada per una cosmovisió que inclou l'univers femení. Per tant, la poesia marçaliana aposta per un exercici lingüístic i retòric de reversió de l'imaginari poètic androcèntric per crear noves representacions textuais del gènere femení, fet indissociable de la recerca de noves formes d'enunciació del jo líric.

Són més que significatives les investigacions que han abordat l'estudi de la simbologia poètica marçaliana amb relació al conreu d'un llenguatge poètic femení, justament, perquè la poeta "atorga als mots un espai nou, ja que els empra en contextos diferents i els dóna un significat particular i únic, bo i creant un 'diccionari nou'" (Calvo, 2008: 101). Un dels exemples més exhaustius és la tesi doctoral de Fina Llorca *Maria-Mercè Marçal: obra poètica* (2002), on trobem un inventari de les resignificacions semàntiques al llarg de tot el corpus de la poeta. Ara bé, l'abast de la proposta converteix aquesta empresa en una font inesgotable que constantment es va actualitzant. Per una banda, trobem les aproximacions crítiques que se situen en el binomi tradició / modernitat i revisen l'absorció d'una tradició poètica en l'imaginari femení, ja sigui des de "l'empremta dels clàssics grecollatins" (al·ludim a l'article d'Antoni Pladevall, 2010) al diàleg amb la tradició poètica catalana, abordat per Lluïsa Julià, entre altres, a "De Brossa als trobadors i a Ausiàs March. Maria-Mercè Marçal, el diàleg amb la pròpia tradició" (2010), o el capítol "L'amant", dins de la recent tesi doctoral de Caterina Riba (2012), en el qual analitza l'herència medieval i més contemporània de l'obra de la poeta. Per altra banda, però, ens interessa situar-nos en la via que han obert altres investigacions que, seguint les paraules de Pilar Godayol, han explorat la

conjunció imaginari femení i llenguatge poètic en relació amb la construcció d'un subjecte líric femení (2012: 222). Hem de subratllar aquí els estudis de Laia Climent, com per exemple, "Les textures del llenguatge: el procés evolutiu de la poètica marçaliana" (2008), amplificat amb "Maria-Mercè Marçal: complexitat i autoafirmació" (2012); els de Lluïsa Julià, com ara "Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de Maria-Mercè Marçal" (2007), així com altres veus crítiques que han ajudat a sistematitzar la construcció d'una subjectivitat femenina com a centre de l'acció poètica marçaliana (per exemple, Josep-Anton Fernández, 2004 i Joana Sabadell-Nieto, 1998 i 2004).

Així mateix, per acotar el subjecte de recerca, ens servirem de les paraules de Pilar Godayol:

L'escriptura de Marçal és indicativa del debat sobre la conceptualització del "desig" que van iniciar els pares de la psicoanàlisi i que sobretot va utilitzar Lacan per a parlar dels problemes de la identitat. Com Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Luce Irigaray i tants d'altres deixebles lacanians, Marçal introdueix aquí el concepte de desig en els processos hermenèutics de l'escriptura. L'escriptura actualitza el desig de completesa que té el subjecte en tots els àmbits de l'experiència humana. (2012: 228-229)

L'exemple paradigmàtic que ens ajudarà a il·lustrar no tan sols el "desig de completesa amb l'altra" dins de l'entramat del desig lèsbic, sinó que ens servirà per assentar com l'alteritat amorosa és constitutiva de la formalització d'un subjecte líric femení, són les sextines de *Terra de Mai* (1982). Aquesta composició mètrica, que té els seus orígens en la poesia provençal i que s'extén a tota la tradició dantesca i petrarquista, ja havia estat investigada i experimentada per part del poeta Joan Brossa en el seu llibre *Viatge per la sextina: 1976-1986*. Així mateix, a l'"Advertiment" que encapçala el poemari, Marçal es presenta com a "deutora de l'esperit de Brossa"³⁸, i afirma que utilitza la sextina, sobretot, per l'"estructura recurrent, cíclica, que fa progressar el poema amb un constant retorn i replantejament dels seus termes inicials" (2000: 295). Malgrat això, la camisa de força de la forma permet a la poeta "un constant retorn i replantejament dels seus termes inicials" (Llorca, 2002a: 63), és a dir, una perpètua resignificació dels

³⁸ La relació de la poeta amb la sextina, tal com assenyala Laura Borràs (2008: 252), ja la trobem en el primer poemari publicat, *Cau de llunes* (1976), el pròleg del qual és una sextina escrita pel mateix Joan Brossa: "Sextina a Maria-Mercè Marçal en la publicació del seu primer poemari" (Brossa, 1976: 19-20).

mateixos mots-rima, la qual cosa ens porta a actualitzar el seu significat a partir d'una redefinició que té lloc en el nou context on s'instal·la la paraula. Tots aquests atributs podrien presentar poques similituds respecte a la recerca d'una forma adequada a la intensitat amorosa que es pretén representar. Així és que ens hem de preguntar per què Marçal escull la poca flexibilitat de la sextina per donar cos a allò indicible (la *continuitat* del ser en el desig), i la resposta es troba en la plena assimilació del moviment intern del poema amb el moviment de l'emoció. Gràcies al ritme *in crescendo* mitjançant les ressonàncies de significats generades per la repetició, per al·literacions o per anàfores constants s'aconsegueix una intensitat musical en acord amb la intensitat temàtica. Aquesta correspondència entre forma i desbordament la trobem calculadament expressada a la sextina que obre el recull, "Sextina-mirall" (Marçal, 2000: 296-297), en la qual la poeta aprofita la simetria del constructe mètric per fer equivaler el *jo* i el *tu* en l'escenari sexual en tant que amant-dona-amada simultàniament.

Cap foc no s'arbra com tu dins la terra,
dins de l'espai atònit del meu sexe
on es dreça el deler contra la runa.
Lluny dels topants que defineix l'espasa
l'ombra i l'atzar s'abracen i creix l'hora
arrapada a l'arrel d'aquest gran arbre.

Arrapada a l'arrel d'aquest gran arbre,
cap foc no s'arbra com jo dins la terra.
L'ombra i l'atzar s'abracen i creix l'hora
dins de l'espai atònit del teu sexe,
lluny dels topants que defineix l'espasa,
on es dreça el deler contra la runa.
(v. 1-12)

Marçal reproduïx estèticament el procés de *reflexió* entre cada parell d'estrofes. Tal efecte és creat, no només repetint els mots-rima, com requereix la composició, sinó que, mitjançant la repetició dels versos en l'estrofa contigua i en un ordre diferent, aconseguix redoblar-los en sentit, creant el seu altre³⁹. A més, substitueix el *tu* per *jo*, és a dir, crea l'efecte mirall en el seu sentit referencial, però, també, en trenca la jerarquia inherent, ja que no hi ha cabuda pel subjecte que reflecteix ni el reflex. No hi

³⁹ Com a precedent d'aquesta estructura tenim la "Cançó sextina" dins del poemari *Sextines* 76 de Joan Brossa (1977).

ha real ni còpia. Tot és real i còpia a la vegada (Irigaray, 1982: 206). Amb això, s'elimina la dicotomia actiu / passiu, i el *jo* i el *tu* es col·loquen en la mateixa posició. El material poètic de la sextina és el subjecte que reflexa i el seu reflex.

En efecte, la composició és tant formal com temàticament l'escena del moviment d'anar cap a l'altre; per això, el *jo* i la seva altra s'ubiquen en un primer pla de la mateixa manera: “Cap foc no s'arbra com **tu** dins la terra” versus “Cap foc no s'arbra com **jo** dins la terra”⁴⁰ (v. 1,8). Així s'inaugura un espai sense límits, sense temps, sense asimetries. Allà on les diferències es deixen a mans de la sintaxi del llenguatge (mateixes paraules, diferent lloc oracional)⁴¹.

A diferència, doncs, del poema de Ferrater “A l'inrevés”, l'*écart* que obre el subjecte de l'enunciat no tan sols se significa per la relació recíproca entre el *jo-tu*, sinó que a més Marçal hi assenta la construcció d'una subjectivitat textual basada en la fusió amorosa *in situ*. De tal manera que els pronoms personals evidencien ja no una consciència enunciativa *per se* que activa al seu altre, sinó un *jo* que es canta des de i a través del cos sexual en femení. La poètica marçaliana estrena de forma conscient i reivindicativa el *relat* del cos: instal·la la divisió entre *pulsió* i signe en la representació del cos desitjant.

En efecte, les primeres sextines, tal com veurem, responen a l'espai de la *jouissance*. Per aquest motiu, proposem una anàlisi del cosmos poètic d'aquest primer estadi del desig homoeròtic. I en dir cosmos, fem referència al seu sentit literal, ja que en la sextina “La festa de la sal” (Marçal, 2000: 300-301), hi ha la disposició dels elements que en la seva combinatòria creen la matèria del món de *Terra de Mai*. D'entrada, trobem els quatre mots-rima, això és, els quatre elements —“foc”, “terra”, “aire” i “aigua”— que constitueixen el cinquè mot-rima “món”, i que, juntament amb el sisè, “sal”, originen l'univers sexual en femení. És així com la poeta disposa espacialment la dialèctica *jo versus tu*. En la primera estrofa de la sextina, els sis elements són els

⁴⁰ Reproduïm els subjectes lingüístics en negreta per subratllar-ne el paral·lel formal.

⁴¹ Calvo aprofita la confusió “Qui és el jo? Qui és l'altre?” (2008: 105) per subratllar la “modernitat sense concessions” (*ibíd.*) de l'obra marçaliana respecte a l'alteritat poètica. “La modernitat també rau en el fragment i l'esmicolament. Marçal concep el mirall com una ‘recerca de la identitat’, una identitat que esdevé completa” (*ibíd.*: 106).

complements atributius figurats que ens introdueixen en la gènesi d'aquest cosmos sensorial, el qual supera totes les antítesis, aconseguint l'harmonia conceptual.

El “foc”, metàfora de la passió amorosa, esdevé, així, un element subordinat i transformat pel desig. Connota, al seu torn, el tacte amb la carícia més fervent i suau (“Ens abracem amb les plomes del foc”, v. 27), i representa l'espai exempt d'obligació, lliure. A més de convertir-se en l'element que permet a les amants ser “al centre de la terra” (v. 37), situar-les a l'origen de la vida i ser-ne, també, l'origen.

La “terra” manté, en primer lloc, el seu sentit referencial, el sòl, allò més sòlid que paradoxalment és el més mudable a causa d'altres elements com l'aigua o l'aire⁴². I, en segon lloc, funciona com a correlat objectiu del jo poètic (*jo / cos*), i, també, al·legoria que vertebrava tot el poemari (la “terra de mai” és un espai utòpic, representació de la impossibilitat). És el no-lloc on les amants fan l'amor i des d'on es crea la unitat identitària. Simbòlicament s'oposa al cel i, per tant, connota un amor carnal, allunyant-se així d'un amor místic.

L'“aigua” es troba en concomitància amb els elements vegetals associats a la terra que Marçal empra per sexualitzar els versos. Es fa difícil no apel·lar Afrodita, la filla de l'aigua, que deu la vida a l'escuma originada per l'impacte de dues ones, essent, també, la deessa de la bellesa, de la sexualitat i de l'amor. I cal observar com tota la imatgeria que deriva de la fusió de terra (*cos*) i aigua (*plaer*) parteix de com l'aigua brota de la terra, metàfora de l'aigua que allibera el cos de dona, ja sigui pel moviment (*suor*) o per l'excitació del sexe femení. Talment, és significatiu el ventall de paraules que hi trobem associades al llarg del poemari, com ara “aiguaneix”, “areny”, “gorga”, “congost”, “gual”, etc.; i en relació amb l'aigua i els elements vegetals es poden ressaltar “molsa” (humitat), “licors de fruita” (entès com a líquid que raja o es desprèn d'un cos) o “arbre”. Aquest darrer és especialment remarcable, tenint en compte que és una imatge en constant resignificació, sobretot des de la sinèdoque, a partir de les “arrels”, “branques” o “escorça”. Però encara més sorprenent és el verb “arbrar-se”, que aporta la idea d'obertura de la terra per totes bandes, trencant, així, els límits del cos, la contenció, per créixer a totes direccions, per expandir-se com el “cactus” de M. Antònia

⁴² “L'aire” és un espai d'alliberació, el lloc dels astres (lluna / sol) i del vent. S'associa a la dolçor i a la tendresa per la lleugeresa i la immaterialitat de la seva essència.

Salvà. I ahora és clara la ressonància d'uns versos de Ferrater del poema "Riure": "Tremola, m'oblida el dolç / tacte se m'esmuny frisós / i un riure, goig inquiet, / brota profús i rebrota / i em branqueja dins la boca" (v. 17-21, 2002: 133). I, finalment, l'altra imbricació de l'aigua és amb el sisè mot-rima, la sal, el qual forma part del títol de la sextina que hem pres com a paradigma. Fina Llorca destaca el lligam existent entre "La festa de la sal" amb la celebració organitzada a Barcelona en un bar anomenat "La Sal", que era un punt de trobada i d'activitats feministes a les darreries dels anys setanta (Llorca, 2002a: 323). No cal desvaloritzar aquesta referència perquè ajuda a assentar la simbologia de la mateixa paraula com a pròpia dels cercles feministes catalans. Tanmateix, aquí més aviat volem focalitzar-ne la seva funcionalitat textual: "Ens batega a la boca un cor de sal / que obre finestres noves a la terra" (v. 29).

La sal és el complement alimentari que potencia el gust del menjar; per tant, està directament associada al pla sensorial del plaer. Si seguim, però, l'associació entre l'aigua i la sal, ens trobem amb la màxima expressió de l'excitació femenina, el "glop de mar" (v. 14). Així mateix, és el mar qui conjuga els dos referents, tal com mostra aquesta tria de versos de la sextina "Solstici" i la suara esmentada:

de bat a bat tenim la platja oberta. (v. 11, 298)

Som on l'hora i l'atzar perden la brida,
on, a cavall de la marea viva,
llisquen sense velam, pels solcs de molsa,
el meu sexe i la teva boca: sexes
al mig del rostre i a l'entreuix, boques.
Tot és un daltabaix de sal oberta. (v. 19-24, 298)

ni un glop de mar, colgat sota la sal. (v. 14, 300)

i mesclem l'ona com si fóssim d'aigua. (v. 28, 301)

Cal dir, també, que la sal és matèria que compona els elements d'aquest cosmos femení. I Marçal aconsegueix substituir la imatge tradicional del sexe femení com una flor que s'obre, amb la imatge del cos femení (la terra) que és principi ordenador i d'atracció —"i se'ns arrapen vives flors de sal" (v. 22)—, on la flor no és la dona sinó un element viu atret de forma ardent cap al cos femení.

Amb això presentem el desplegament d'un cosmos poètic constituït per una simbologia homoeròtica femenina. Els versos marçalianos cerquen una apropiació del cos i del plaer femení des de la qual assumeix la construcció d'un nou subjecte poètic. Per aquest motiu, analitzarem com el subjecte de l'enunciació marçaliana, amant-dona-amada, comporta una de/re-construcció de la categoria del desig que suposarà, al seu torn, l'escriptura en *llengua abolida*. I poemaris com *Terra de Mai* són els que ens permeten plantejar la *diferencialitat* com a problema limitador del llenguatge: fer dir a la llengua literària catalana el que encara no havia dit mai.

3. La parla de l'amor

3.1 El Tu transcendent

A través de "L'amor em llepa i m'ho don'tot" hem situat un jo líric que es concep com a objecte de desig de l'amor. Altrament, en la cosmologia casassiana són vàries les instàncies que transcendeixen el subjecte, i que es poden sumar a l'espai conceptual de la força creadora. Així mateix, complementen l'amor com a governador del jo líric. Prenem un fragment que pertany, també, a *El poble del costat*, en el qual el poeta revela explícitament el procés de significació i totalització del *tu* gramatical.

Quan tu i jo som algú passem de l'enteniment desèrtic a la filosofia pràctica de l'amor en totes les seves manifestacions, de la propagació de les espècies als escacs, del càntic dels càntics a les bombes nuclears, dels poemes als teoremes, si incloem per contrast la traïció entre les formes i maneres de l'amor.

Déu, o l'ànima del món, substantivació del pronom de la segona persona del singular elevat a la categoria suprema d'interlocutor absolut meu, en tant que jo sóc un cas particular qualsevol i existent de la 1a pers. sing., no es pot demostrar que tingui consciència com jo, científicament és inaccessible, com el número 2, per ex., però això no vol dir que no existeixi, que no hi sigui, que no somiï, que no pensi, que no vulgui, que no porti corbata o que no siguin dos.

A aquesta ànima del món es dirigeix a vegades la paraula i a vegades l'acció com a forma més alta de llenguatge. (Casasses, 2007: 105)

La composició s'obre amb un intertext lul·lià, el qual indicarà l'espai discursiu i el registre des d'on s'ubicarà el *jo*. Això és, la filosofia que versa sobre la relació dialògica entre el *jo*, el *tu* i Déu. D'entrada, desqualifica la ciència com a veritable contacte amb el món, o, prenent una expressió de Levinas, denuncia "l'ascétisme intel·lectualista du

laboratoire” (1995: 104). Aquesta digressió li permet posar en un primer pla la conceptualització del món que es va configurant a mesura que es desvela la identitat del *tu* a qui s’adreça: “l’interlocutor absolut”, “Déu, o l’ànima del món”, és a dir, el *tu* a través del qual el *jo* es mesura i se situa com a instància particular, existent, real. I el primer tret definitori d’aquesta relació d’alteritat, aquell que els atorga identitat “quan tu i jo som algú” és, precisament, “la filosofia pràctica de l’amor” i tots els seus derivats: “C’est par l’être —par son caractère permanent ou passager— que se mesurerait donc l’amour” (*ibíd.*: 107). En efecte, aquesta lògica d’existent particular (el *jo*) en contrast amb una categoria superior i no verificable (el *tu*), és equiparable a la classificació anterior respecte a les històries d’amor particulars *versus* l’amor / desig com a instància superior i governadora de les accions del *jo* (la *veu* del desig i el motor d’escriptura). Per aquest motiu, el triangle *jo, tu* i Déu es pot transformar en la trinitat “l’amic, l’amor i l’amat”, que pren del motlle lul·lià i verdaguerià, tal com evidencien les paraules de Casasses que inauguren l’edició de *Perles. L’amic i l’amat. Càntics de Ramon Llull posats en vers* de Verdaguer (2007):

[Verdaguer] deixa de lluitar amb els enemics terrenals i es dedica a fer el que realment li importa: el viatge espiritual a les entranyes de l’ànima i del món, que són dues *realitats* infinites i plenes de bellesa. La poesia. La mística, i no pas sentida com un èxtasi orgasmàtic a la manera de Joan de la Creu sinó a l’estil català o lul·lià: un estar bé que va més enllà del bé i del malament quotidians perquè és un estar bé que se n’hi està tant, de bé, que fins i tot dormint a terra, sobre les espines, no deixes ni un moment de sentir el plaer de la felicitat d’aquesta amor amb l’amat, que es manifesta entre altres coses en un diàleg constant amb l’ànima del món. (Casasses, 2007d: 10)

Retornant al fragment de *El poble del costat*, cal remarcar la reflexió sobre l’artifici de la construcció conscient d’una identitat mitjançant una ficcionalització del *jo*, arrel de la seva representació estrictament lingüística. Així mateix, si prenem les últimes frases citades, aquesta impostura filosòfica activa un espai conceptual des d’on Casasses construeix una casuística de la paraula poètica que abraçarà des de la filosofia del llenguatge a la poesia mística, cosa que el convertirà en “un glosador de un material cultural y artístico preexistente, esto es, de una realidad creada anteriormente a su obra, y cuyo acto de escritura lo es de reescritura” (Vives, 2008: 41).

En aquest sentit, un dels intertextos que nodreixen els versos de Casasses és la “paraula viva”, la qual parteix, precisament, d’aquest *tu* totalitzador, Déu. El poeta, a la manera

de Maragall i de qualsevol poeta místic, escriu sobre el sentit i l'origen de la poesia i el fer poètic (recorrent sempre a espais mítics, onírics o fantàstics). Per a Maragall és obvi que l'objecte, la realitat és en ella mateixa espiritual. Per això, la dimensió vital que concedeix a la paraula (moviment, ritme, musicalitat) provindrà de l'encís diví, font de l'emoció del ritme universal: “la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora” (Maragall, 1996: 443). Això no dista gens del “Déu o ànima de l'univers” casassià, que en el text es vincula a “la paraula” i a “l'acció”. Aquest tret és important perquè la paraula poètica esdevé, així, una realitat per si mateixa, en la qual el *jo* i el *tu* (particulars) es converteixen en instàncies enunciatives buides però indispensables per vehicular aquesta paraula que transcendeix el subjecte. És a dir, s'entén la paraula com a ens autònom; no anomena la realitat, no n'és el seu nom, sinó que la paraula és ja un pronom, una realitat buida de dixi.

Esta inclinación a mostrar el vacío del signo, como marca esencial de su naturaleza lírica, es un ideal estético que caracteriza a la poética postmoderna, ya que, resultado epistemológico de esta indagación, confirma una ruptura entre lenguaje y mundo, y establece un hiato entre un “objeto-signo” de esa “palabra-cosa”, pues si la palabra era en la poesía moderna un eco de las cosas, éstas serán en la poesía posmoderna un eco de la palabra, un doble alucinado, un espejismo creado por los signos. (Vives, 2008: 56)

Per això és necessària “l'acció”: l'acte de lectura o la recepció auditiva, a partir de la qual el teixit poètic es vesteix de temporalitat experiencial en què s'actualitza, i el *jo* i el *tu* giren interminablement, es tornen intercanviables, propicien la llei de l'assentiment, tal com veurem més endavant.

Tot i amb això, cal precisar que el buit del signe no remet al no-res sinó a un Tu absolut que sedueix (“Déu o ànima del món”). Per això, la poesia mística maragalliana marca un referent paradoxal i molt atractiu en la poesia de Casasses, sobretot si tenim en compte un dels trets característics de la creació de la “paraula viva”: la dissolució del *jo*⁴³.

Vist això, d'un costat, establirem un diàleg entre la paraula de Casasses i la “paraula viva” de Maragall en relació amb la praxi i la materialitat poètiques respectivament, i

⁴³ A l'apartat 2.2 Els plecs de la *matèria-emoció*, ja hem fet referència a l'aposta per l'anul·lació gairebé total del *jo* quan s'experimenta la “paraula viva”.

veurem que el concepte de “paraula viva” serà un intertext resignificat i actualitzat a través del parlar de l’amor. D’altre costat, ens servirem del diàleg explícit que ens ofereix Casasses amb l’obra de Maragall, en més d’una ocasió, per desmarcar aquells trets que no només formen part d’una exegesi personalitzada de poeta a poeta, sinó que es troben en concomitància amb la identitat i personalitat poètiques de Casasses.

3.2 La conversa: escenari de la paraula viva / poètica⁴⁴

És obvi que la intertextualitat es pot convertir en un pantà poc precís, ja que no es tracta senzillament d’un entramat de citacions fàcilment identificables sinó que hi participen tots els nivells i estrats idiosincràtics del propi gènere, en el nostre cas, poètic (versificació, models rítmics, cosmologies, etc.). Si el concepte es redueix a un mer instrument de laboratori per identificar les influències o impactes d’un autor/a en un altre/a a i inscriure-la en un *continuum* literari determinat, la seva funció esdevé força limitadora i, d’altra banda, s’anul·laria el principi segons el qual seria la condició de qualsevol text (Barthes, 1968: 1015). Per contra, quan és el propi discurs del poeta que convoca els versos d’altri, convocant la polifonia, l’intertext es converteix intencionadament en la *techné* del poema o poemari. I no només això, sinó que un dels efectes estètics derivats és la dissolució de la unicitat del subjecte de l’enunciació, tal com afirma V. Vives: “[Hay] en la ficción poética un modo de deshacer, cuando no de negar radicalmente, la identidad del emisor con el sujeto poemático mediante recursos de diseminación, polifonía y fragmentación de la voz lírica” (2008: 57). Així, doncs, els versos de Casasses participen d’aquesta condició fins a tal punt que explicita intencionadament que la seva escriptura és un procés de confecció, un teixir moltes veus textuals, per aconseguir un traç del vers espontani i volcànic. Fixem-nos en les notes que clouen *UH* (2007), entre les quals hi ha un inventari de les fórmules en què els *inter-textos* emergeixen en els versos:

En punt als plagis, a les còpies, a les cites, a les pseudocites, als calcs, a les rèpliques, als retraïments, als contrafaïments, als robatoris, als préstecs, als manlleus, a les afusellades, a les referències, a les traduccions, a les perícopes, a les versions, als resums, a les imitacions, a les paròdies, a les caricatures, a les

⁴⁴ Aquest apartat forma part de la Comunicació “Versos en ressonància: lectures maragallianes d’Enric Casasses” presentada al *I Congrés Internacional Joan Maragall* (2011) que va tenir lloc a la Universitat de Barcelona els dies 28, 29 i 30 de setembre de 2011.

utilitzacions, als ecos, als ressons, a les deformacions, als extractes, als extrets, a les transcripcions, a les variacions, a les variants, als remakes, a les repeticions, a les contaminacions, a les compilacions, als pastitxos, als colatges, als cut-ups, a les reelaboracions, a les coincidències, [...] , etc. d'altres obres etc., puc esmentar d'entre els que més o menys puc recordar i per ordre aproximat (Casasses, 2007c: 329-331).

I s'estén una llarga llista de tots els poetes que, si fa no fa, ha convocat. No ens estranyarà que entre el reguitzell de poetes que hi apareixen, consti la presència de Maragall, però el que sí que mereix la nostra atenció és que sigui l'únic o gairebé l'únic que estigui adjectivat d'una forma valorativa, amb l'expressió: “Maragall (poeta del futur)” (*ibíd.*: 330). Casasses el posiciona en un marc atemporal, ja que no hi ha instància enunciativa, no es coneix el centre des d'on es desplega l'organització temporal present-passat-futur. Això és, o poeta del futur en el present de Maragall, en el sentit de visionari, d'inaugurador d'una poètica de la modernitat; o bé, poeta del futur, des del present del mateix Casasses. Aquesta indeterminació bloqueja la inscripció de la poesia maragalliana en qualsevol categorització històrica i, per tant —com a carta de presentació per part de Casasses del poeta del Comte Arnau—, l'inscriu en una fenomenologia de l'avenir, que dependrà del diàleg que s'hi estableixi en cada present literari.

D'entre tot l'*Elogi de la paraula*, el primer que en destaca Casasses a la conferència *Maragall i Pujols* (2010) és la “conversa” (Maragall, 1996a: 450) com a paradigma de la comunicació verbal. Més concretament, és en aquest punt on l'art poètica maragalliana, sense voler-ho —o potser sí, però sense deixar-ho veure—, es pot posar en diàleg amb els discursos de la inauguració de la modernitat pel que fa a la relació entre subjecte de l'enunciació del vers i “subjecte / objecte de l'enunciat”. El que ens interessa remarcar, però, és com elabora la funció poètica del llenguatge dins del sistema d'alteritat. És a dir, com Maragall pensa la creació poètica, ja sigui des de l'operació mateixa, passant per l'acte d'escriptura i la posterior recepció, des de l'altre. I aquest és l'escenari des d'on Casasses absorbeix la poètica de Maragall.

“Jo tinc fe sobretot en la conversa, perquè és el modo més natural de comunicació verbal, i conté en germe tots els altres” (*ibíd.*). És, doncs, en la comunicació, en la funció dialògica del llenguatge, impensable sense l'altre, on la paraula “vola lliure i gràciosa amb tota la puresa del seu origen i tota la majestat del seu contingut diví” *ibíd.*:

41). Maragall atorga autonomia al llenguatge, a la “paraula viva”, la desplaça visualment fora del subjecte a l’espai relacional entre el *jo* i l’altre. Tanmateix, tot allò que té de diví, la seva significació plena, no dependrà de la paraula mateixa sinó de la funció que aquesta realitzarà (lliçó), és a dir, la qualitat de diví dependrà *stricto sensu* de la intenció i desig d’expressió de qui l’emet (sempre i quan segueixi el principi de sinceritat del poeta) i, de la manera de rebre-la (“espontàniament sol·licitada” [ibíd].).

La importància o efecte de la recepció queda explícita en diversos passatges de l’*Elogi de la paraula*. De primer, cal veure la funció reveladora de sentit que Maragall atorga al fonament de la “paraula viva”. En efecte, el context de la conversa —“quan és dignament usada” (ibíd.)— és on té lloc l’estat ideal de la paraula, però el que ho fa possible és l’estat d’exaltació de l’emissor suggestionat pel mateix discurs, experimentat a l’hora de parlar. És així com s’aconsegueix comprendre l’interlocutor, però el seu estat de recepció no ha d’estar condicionat per la raó, ans al contrari, ha de ser espontani. Així, la paraula esdevé “profitosa”, és a dir, revela quelcom de veritable al mateix moment que “inoblidable”, i per tant, transcendeix el seu sentit merament referencial. Des d’aquest punt de vista, l’exemple més significatiu és la paraula dels enamorats. Com que prové d’un estat d’exaltació extrema, quan s’origina la paraula, aquesta pot ser qualsevol: “I en brollar per fi una música animada!, oh meravella! Una paraula. ¿Quina? Qualsevulla” (ibíd.: 442), ja que la importància de la comunicació no rau en el sentit d’allò que es diu sinó en la inscripció del desig en el mateix llenguatge, sigui quina sigui la forma. En efecte, la modalització es converteix en un tret essencial de la “paraula viva”. Altrament, però, si descarnem el discurs de Maragall del seu misticisme més que palès, es pot assentar la construcció del sentit de la “paraula viva” en funció de la intensitat i estat psíquic i emocional en què es formula i es rep; i, també, el desig de formular-la en el cas, sobretot, dels poetes, és a dir, en el desig d’escriptura, ja que són “els enamorats de tot lo del món” (ibíd.).

És des d’aquest mateix pla on la paraula de Casasses també pren la seva màxima significació. Recordem que “a aquesta ànima del món es dirigeix a vegades la paraula i a vegades l’acció com a forma més alta de llenguatge” (Casasses, 2007: 105). Per tant, l’acció no pot ser altre que el “parlar”:

La manera més salvatge,

selvàtica i salvadora
de moure el cos, la manera
més subtil i muscular,
més a prop de la Matèria
Feta Font Perquè Font És,
el moviment del cos més
insultant de tots i, sí,
si vol, el més amorós
és la paraula i parlar.
(Casasses, 2006)

Però s’hi afegeix un element nou: el cos com a origen de la paraula i com a escenari de la conversa. Es presenta una simbiosi entre paraula i cos, i el que permet aquesta unió essencial és el moviment, el ritme. Seguint la imatge clàssica de la font, que activa l’espai conceptual de l’origen, utilitzada tantes vegades per Maragall amb el “brollar”, Casasses posa l’accent no en l’aigua, sinó en el cos com a font⁴⁵. Sigui com sigui, la correspondència entre poesia i font, i poeta i aiguaneix és una imatge i motiu literaris clàssics, i l’originalitat de Casasses en aquest poema és justament l’assimilació del cos del poeta i la paraula a la font i a l’aigua, a la vegada; per tant, els quatre elements passen a ser un tot en moviment i no pas sigil·lós sinó amb un caràcter explosiu i vivaç. Ara bé, el poeta dinamitza la imatge, unint en un sol cos font i aigua, ja que el cos assimila el moviment del curs de l’aigua quan brolla i cau, és a dir, quan s’arqueja. D’aquí que sigui el moviment “més insultant de tots” i “si vol, el més amorós”: atès això, Casasses erotitza tant la paraula com l’acte de parlar.

Per extensió, cal tenir en compte que Maragall a l’*Elogi de la poesia* afirma que veu en l’amor la llei de vida, i considera que l’amor sexual és “l’amor tipo” en la terra pel fet que permet la continuïtat del ser. Així mateix, la força, el motor del desig d’unió, ve determinat per les ànsies de vida, la procedència de les quals seria el record confús de

⁴⁵ És clar que la relació entre la font i/o l’aigua i la poesia té una llarguíssima tradició literària que apunta a moltíssimes direccions. L’èpica homèrica, d’unes dimensions que nosaltres metaforitzaríem d’oceàniques, és enfrontada polèmicament pels poetes alexandrins molt més orfegres, selectes, miniaturistes i episòdics a la imatge d’una petita font d’aigua descoberta en la puresa de la senzillesa, frescor i delicadesa pròpia d’un aiguaneix o deu. És a dir, la font com a poesia intel·lectual, cuidada, detallista davant de la poesia èpica. Tot això s’evidencia quan Hesíode a la *Teogonia* explica que les muses viuen a la muntanya d’Helicó al costat d’un aiguaneix d’on brollen precioses i violàcies corrents i són aquestes muses les que funden la veritat, les que revelen la veritat al poeta. Tanmateix, la font és un símbol molt utilitzat pels parnassians i simbolistes, sense oblidar, clarament, les fonts de Dant a la *Divina Comèdia*, quan compara Virgili a la font d’on neix un riu d’eloqüència (v. 79-81, *Infern*, Cant I); o, també, quan segueixen aquell canal l’aigua del qual prové d’una font d’aigua bullint, i aquesta circula de color negre, connotant l’entrada a l’Infern. Però el bullir de l’aigua prové del sospirar de les ànimes que han quedat atrapades sota l’aigua (v. 101-120, *Infern*, Cant VII).

l'origen de l'essència de les coses, això és la unitat divina. Conseqüentment, les paraules dels enamorats seran paradigma de l'expressió de la unió amb l'altre (l'altre amorós o la divinitat), però no una mera expressió, sinó la "paraula viva" aquella que té en el seu si el vigor de vida essencial, aquella que defineix l'ésser des del seu sentit ontològic:

Aixís, l'amor sexual, que procura la imatge més semblant d'unitat i eternitat, és l'amor tipic en la terra; i quan se diu solament amor, s'entén aquest, i tots els demés se li assemblen, i en sos transports cerquen la comparació i troben l'expressió de llurs pròpies ànsies. Aixís veiem que fins el suprem amor dels mítics expressa els seus deliquis de l'unió de l'ànima amb Déu en el mateix llenguatge dels enamorats, i sembla sentir la mateixa ardència; perquè aquell amor és segurament el més propi i proporcionat a tot lo que té de vida terrenal, estant en son fonament mateix, juntament amb el dolor. (Maragall, 1996: 453-472).

Des d'aquest punt de vista, la modalitat lírica dialògica casassiana respecte a aquest Tu transcendent se sustenta en l'escenari de la conversa, paradigma de la qual és la conversa amorosa, allà on la paraula és convocada des de la màxima energia emotiva.

Eugenio Trías ens brinda una idea que sintonitza amb aquest plantejament. Diu així: "Allò que acredita Maragall com a poeta de primera línia, allò que dóna més modernitat a la seva obra és aquesta pregonia comprensió del nexa mirada i desig" (Trías, 1982: 35). És a dir, la teoria de la inspiració de Maragall està tan a prop de la seva teologia singular com de l'alienació del subjecte. Aquella provinent de les habitacions secretes de la sang, amb una expressió de García Lorca, és a dir, de l'emoció experimentada des del cos. Per analogia, l'emoció estètica derivada de la contemplació de la bellesa, el sentir quelcom de revelador (que sempre provindrà de la contemplació), despertarà un "anhel", un desig d'escriptura, entès altrament com anhel d'infinit. És aquí on es fusionen els dos plans: el del sentir i el del llenguatge, ja que la pura expressió de l'emoció serà "paraula viva" en tant que prové d'aquest moment *dramatic*: la "paraula viva" haurà de condensar en el seu significat-significant aquest sentir.

Per aquesta mateixa via, en la poètica de Casasses, la reflexió entorn de la creació del poema, al més pur estil maragallià pel que té de simulacre d'espontaneïtat i de simplicitat, es fonamenta en l'anhel. El text és expressió de la pulsio del subjecte creador, entesa com aquella urgència de vida que prové del propi cos, origen de "la

gana” i, per analogia, origen del desig d’escriptura. Així ho veurem al següent capítol amb el postfaci del poemari de Gerard Horta *L’erecció de l’instint espiritual (o l’amor dels trobadors)*.

V. Teixir identitats

1. El subjecte líric desitjant a *Les dones i els dies*

En aquest apartat ens proposem cartografiar el subjecte líric ferraterià des de les variables del desig. D'entrada, aquest objectiu ens instal·la en l'epicentre del problema formal ferraterià, que exposarem tot seguit, per poder mesurar i sistematitzar la relació entre el grau de "desemmascament" del *jo* i els poemes on podem detectar clarament la representació del desig. En el capítol anterior —amb el poema "Si puc" i "A l'inrevés"— ja hem il·luminat alguns dels mecanismes textuais que Ferrater empra al servei del bloqueig del *jo* segons la llei poètica de l'assentiment i com això emmotlla la *matèria-emoció*. Talment, obrim directament el quadre de diàleg al voltant del vers "No diré res de mi" a partir del qual es posen en concomitància un dels textos que han fet més fortuna a mans de la crítica a l'hora d'assentar la voluntat estètica agent dels poemes. Al·ludim al fragment de l'epíleg del primer poemari *Da nuces pueris* (1960):

Quan escric una poesia, l'única cosa que m'ocupa i em costa és de definir ben bé la meua actitud moral, o sigui la distància que hi ha entre el sentiment que la poesia exposa i el que en podríem dir el centre de la meua imaginació. Un dels motius que ens fa escriure poesies és el desig de veure fins on podem aixecar l'energia emotiva del nostre llenguatge, i això ens du a escollir temes insidiosos, molt aptes a subornar-nos i a obtenir de nosaltres un excés de participació. Però no hi hem de consentir, i l'obligació primera del poeta davant d'un tema, és de posar-lo al seu lloc, sense contemplacions.

No cal dir que la frase que dóna el títol d'aquest llibre la prenc sense cap referència a la circumstància que la motiva, dins l'epitalami de Catul. Jo l'entenc com un precepte ètic, i ho és altament, car es fa càrrec del fet que als nens els agraden les nous. És una frase que parla a favor de la felicitat. (Ferrater, 1960: 18)

El fet de reincidir en aquest fragment és significatiu perquè Ferrater hi explicita la "distància" entre l'autor i el text en l'operació d'escriptura, és a dir, indica voluntàriament el punt de partida de la construcció del subjecte de l'enunciació: l'actitud moral. Per tant, circumscriu la veu lírica en una calculada positura expressiva. Per aquest motiu, tal com assenyala Dolors Oller (2001: 74), el poeta desacredita l'estil⁴⁶ i els motius poètics per incidir en el mètode d'escriptura, el qual es filtrarà per tot el teixit ferraterià. És clar que si parlem de mètode s'evidencia una hiperconsciència

⁴⁶ "D'estil n'hem de tenir poc: hem de realitzar només el que la nostra educació ens ha donat i que és doncs impersonal, i ens hem de guardar de fer jocs amb el sentit dels mots de la tribu" (Ferrater, 1960: 18).

del fer poètic que molts han titllat d'investigació estrictament formal de la matèria poètica disposada al servei de l'expressió de problemes íntims. Així s'hi refereix Joaquim Molas: "Les [investigacions] literàries, més concretes, tendrien a objectivar alguns dels seus problemes íntims: la desintegració de la personalització, la pugna amb les pròpies racionalitzacions, l'*impasse* de la producció poètica..." (1972: 37). En efecte, si interroguem aquest *impasse*, aquesta "distància" o, reprenent les paraules d'Oller, la transformació "d'allò que s'intenta dir i allò que finalment queda dit", també representat per Arthur Terry amb la imatge del buit, el "buit entre l'experiència, diguem-ne, de primera mà, i allò que finalment constitueix "l'experiència" del poema (2001: 109), una de les preguntes que se'n deriven és com Ferrater destil·la "l'energia emotiva del nostre llenguatge" a través de mesurar l'"excés de participació" del jo poeta per aconseguir que "el subjecte i l'objecte es fusion[en] mitjançant una operació formal" (Oller, 2001: 89).

Des del nostre plantejament, la simbiosi d'ambdues instàncies (subjecte / objecte) requeriria un estudi detallat de cada poema per dilucidar l'operació formal que hi té lloc i determinar-ne així les constants que configuren *Les dones i els dies*. Amb això, però, pretenem fer un estrip al gruixut coixí crític ferraterià que ens precedeix, per qüestionar-nos fins a quin punt els recursos de distanciament de la veu lírica dels quals se serveix el poeta, la impersonalització, la inclusió del *jo* en un plural de modèstia i els reiterats desdoblaments del jo líric amb *àlter egos* es regeixen per una voluntat de racionalització i objectualització dels temes que Ferrater ha anomenat "insidiosos" o, també, se sustenta en la impossibilitat d'enunciació directa d'un subjecte que es concep des de la fissura. Aquesta condició fa de la restitució del *jo* unitari en el vers una empresa impossible, ja que el desautoritza com a centre i només es pot desplegar en alteritat amb si mateix i amb l'altre que el constitueix a cada poema. Òbviament, els dos punts poden ser complementaris. Tanmateix, quan ens referim als poemes catalogats com a "amorosos" o "eroticoamorosos", sembla que l'"actitud moral" citada per Ferrater s'hagi d'esclarir amb més vehemència per justificar la construcció d'un sistema de representació "racional" d'una realitat, el desig, que —per dir-ho d'una forma senzilla—, tendeix al contrari, a resistir-se a la representació. Tant és així, que les seqüeles més extremes d'aquest discurs, de cercar el motlle moral a la temàtica amorosa, han neutralitzat qualsevol connotació de desbordament passional en els versos del poeta. És a dir, per una banda, tal com assenyala Núria Perpinyà, "la confusió entre ètica i moral, i entre

ètica i bona ètica, permet que uns quants lectors puguin afirmar que l'amor ferreterià és 'reposado' [Marco (1966)] i 'assenyat' [Faulí (1968)] i que el de *Menja't una cama és* 'completament serè' [Figuerola (1990)]" (1997: 163). Per altra banda, els articles que han intentat estructurar els poemes sota aquesta temàtica han escandallat la construcció d'unes directrius conceptuals que prioritzen "la preocupació del poeta per racionalitzar el fenomen humà més irracional" (Macià i Perpinyà, 1986: 119). Amb això, no sostenim que articles com el de Lluís Izquierdo, "L'erotisme, tret decisiu a la poesia de Gabriel Ferrater" (1982), o el capítol que acabem de citar de Macià i Perpinyà, dins del llibre *La poesia de Gabriel Ferrater*⁴⁷ ofereixin directrius poc significatives per abordar els poemes eroticoamorosos. Tanmateix, emfasitzem la importància del desig com un dels centres incondicionals en la construcció de l'experiència poètica ferrateriana. I no només això, sinó que el rescatem des de la mateixa metodologia retòrica per inscriure un jo poètic desitjant que forma part de la reflexió ontològica del subjecte en tant que ésser en alteritat: "Un registre líric que pot definir-se com l'actualització i la formalització d'un instant d'emoció patètica en el qual el subjecte perd la seva posició de domini i s'escindeix en una alteritat anhelant, dolent, expressiva d'una carència fonamental" (Oller, 2001: 91).

Així, doncs, en els versos ferraterians no hi podem trobar pas una "desintegració de la personalitat" *stricto sensu*, com afirma Molas, sinó que es tracta del propi procés de construcció d'una subjectivitat poètica, que convoca:

una consciència que reflexiona sobre ella mateixa i sobre l'estat de les coses que l'afecten: són la representació d'un discurs personal molt personalitzat. Per més que el mateix Ferrater intenti, teòricament i portat per una ideologia estètica que

⁴⁷ En aquest capítol, "Erotisme: un assaig d'estructuració", el codi escollit per organitzar la poesia amorosa ferrateriana és el llenguatge matemàtic. Això no és arbitrari, sobretot si atenem les citacions algebraïques de Paul Dubreil que Ferrater situa per encapçalar cada una de les parts de la primera edició de *Teoria dels cossos* (1966), les quals desapareixen al recull de les *Les dones i els dies*. És clar que si el poemari *Teoria dels cossos* és on el tema eroticoamorós pren la seva màxima esplendor, la voluntat del poeta d'establir un diàleg entre el llenguatge amorós i el llenguatge matemàtic és més que pertinent a l'hora de valorar la funció poètica. Atès això, l'organització resultant segons Macià i Perpinyà és la següent: "L'organització següent del tema amorós es basa en col·locar en un dividend imaginari la constant amor i en el seu divisor variables com el tòpic, el temps, l'espai, la societat, l'abstracció o l'anècdota. Els resultats que ofereix aquest procés d'abstracció del tema amorós assenyalen unes relacions que divideixen els poemes en dos grans grups: a) un primer grup en què el seu coeficient és major o igual a 1; és a dir, es tracta de poemes en els quals el tema amorós té tanta importància com l'altre tema en qüestió —el que és donat per la variable—, b) un segon grup en què el seu coeficient és menor a 1; és a dir, es tracta de poemes en els quals el tema amorós té menys importància que l'altre tema en qüestió. Aquesta divisió ens permet de destriar els poemes amorosos pròpiament dits dels poemes en què, si bé el tema amorós hi és present, no n'és el factor dominant" (1982: 119).

parteix de T.S. Eliot, que siguin el producte d'una "fuga de la personalitat". (Oller, 2001: 89)

De tal manera, l'escriptura ferrateriana se'ns obre a la mirada com un mètode per interrogar un subjecte travat entre l'experiència vital i el món del saber. Partint d'aquesta darrera premissa, prendrem el poema "A mig matí" amb l'objectiu de localitzar un punt de sortida del subjecte poètic:

El sol, el savi vell, va dissipant
minúsculs dubtes de foscor deixats,
fins ara, per resoldre. Li tremolen
una mica les mans, i tremolem
els arbres i nosaltres, quan sentim
que tot minut que passa ha d'arrencar,
brusc, una bena d'ombra, i ara el just
cas de la llum serà ben recte, i ara
xisclarà el prim defici de la flauta
d'Iblis, i ho veurem tot, i tot enllà
d'espais de claredat, impenetrables
com el cristall. Tot manifest, direm:
ho has volgut tu, t'ho has buscat tu, de nit,
quan dormies només per despertar-te
i no et volies creure que la vida
se't faria ignorada, més que el son.
(Ferrater, 2002: 40)

Podem distingir tres parts del poema que ens ajudaran a veure'n el moviment intern, les quals s'estructuren sobre un joc de claroscurs que recau sobre tres binomis vinculats a la retòrica tradicional amb el saber, el coneixement, la realitat, la veritat, etc.: llum-foscor, vigília-somni, nit-migdia. La primera part (v. 1-6) és la progressiva inundació de llum a mesura que el sol va ascendint cap al punt més alt del dia. Des del vers inicial, trobem l'encavalcament conceptual de la llum amb el saber, atès que —a més de la personificació del sol— aquesta s'escola per tot arreu i "dissipa", fa desaparèixer els racons foscos, metaforitzats pels "minúsculs dubtes". Tanmateix, l'emergència d'un present radical que, de moment, refereix al títol "a mig matí" i que encara no s'ha esdevingut en el present del poema anuncia la possibilitat de resolució dels dubtes que, per naturalesa, la llum —valgui la paradoxa— només pot ocultar. El poema segueix una sintaxi polisindètica, la qual emfasitza —a través de l'acumulació a cada vers— l'arribada de l'"ara" que no serà fins a la darrera part, aconseguint captar el lector en aquesta tensió de l'esdevenir. Talment, aquest recurs mimetitza, en cert sentit, la

simplicitat del text bíblic, fet que ajuda a crear una atmosfera de judici final. Ara, però, ens interessa assenyalar com apareix a la superfície textual el jo poètic, i ho fa col·laborant amb el “nosaltres”, pronom que no deixa d’apuntar a un col·lectiu neutre (plural de modèstia), on el *jo* es camufla o, talment, s’hi afegeix per exercir el judici cap a si mateix. L’aparició d’aquest nosaltres s’acompanya d’un estat de neguit, de por (“tremolem”) perquè l’inevitable pas del temps condueix el “nosaltres” cap al present que el poema ha vaticinat des del títol i que progressivament es va connotant de violència.

La segona part del poema (v. 7-12) presenta la irrupció de l’“ara” sostingut encara en el seu esdevenir-se, ja que els verbs són en futur (“serà”, “xisclarà” i “veurem”) però es disposa l’escena del judici en tres moments consecutius: al primer, Ferrater aprofita la frase popular “fer un sol de justícia” per convertir el moment del dia en què el sol crema més en un cas jurídic, allà on tindrà lloc la condemna. El segon moment ve determinat per la manifestació de l’únic so de tot el poema i per això mateix, el travessa de dalt a baix, el xiscler del dimoni, Iblis. Aquest és el nom propi del dimoni de l’islam. Cal anotar que també se l’anomena *al-waswās* (الوسواس), el que murmura i tempta la gent. No obstant això, la presència del mal apareix no com a temptació sinó des del seu propi desesper, afegint una nota de pertorbació en aquest ambient infernal. Aquesta escena es pot llegir en paral·lel a una carta de Ferrater dirigida a la seva mare (1945), on trobem la representació d’un ambient àrid i calorós, amb la figura d’Iblis com a dimoni del migdia⁴⁸:

Però —quina calor! Iblis, el dimoni del migdia, llença el seu desesperat solo de flauta, i la terra es retorç lúbricament, calcinada fins als ossos. *Es veuen* les onades de calor que agiten l’aire; tot el paisatge agafa un caràcter submarí: els arbres semblen manyocs d’algues, una mica febrils quan fa vent, i el sol, com un pop fastigós, ens estreny amb els seus tentacles i ens cobreix de suor, com d’una bava. (Ferrater, 1986: 331).

⁴⁸ La transparent connexió temàtica de tots dos textos ha estat evidenciada en diverses ocasions per part de la crítica ferrateriana. Tanmateix, és interessant destacar com s’hi refereix Dolors Oller a l’apartat “Poètica de la subjectivitat” (2011: 299). L’autora juxtaposa tres textos que remetent al mateix “símbol expressiu”: es tracta dels grups nominal “dimoni del migdia” i “la flauta d’Iblis”. Aquests són: “A mig matí”, “Boira” i afegeix, també, la carta, per remarcar que la significació d’aquesta imatge va més enllà de l’ús estrictament poètic, tal com demostra la seva formulació en un context de registre familiar. Per això, la llum amb una funció cegadora no tan sols és un motiu poètic recurrent —que, juntament amb altres traces pròpies de la poesia simbolista i decadentista francesa, constitueixen un horitzó expressionista (vegeu “Expressionisme”, Julià, 2007: 211-244)—, sinó que forma part del que D. Oller en diu “subjectivitat estilística”, un dels pilars constitutius sobre el qual se sustenta la reflexió entorn de l’experiència poètica com aquell espai de revelació de l’autoconsciència.

I el tercer moment és l'instant de la clarividència, el punt on els “nosaltres” toquen el recte judici, una suposada veritat moral que els condueix a la formulació de la sentència. Així, els últims versos són el present real, l'ara del propi poema. D'aquesta manera, aquest ens situa davant de la condemna *in situ*. Tot i això, a qui correspon aquest “tu”? Qui és el condemnat i quina la condemna? Seguint el correlat del propi poema, correspondria al “sol”, ja que és qui dorm de nit per despertar-se de nou. Sobretot, si ens recolzem en el mite del viatge nocturn del sol, segons el fragment Mimnerm (que s'associa a l'elegia denominada “Nanno”) i que el germà del poeta, Joan Ferraté, va traduir a l'antologia *Líricos griegos arcaicos*, el 1968. Proposem aquest possible intertext, justament, perquè en un estudi exhaustiu sobre el mite realitzat per Emilio Suárez, aquest subratlla la idea que “Mimnermo ha sabido expresar de manera magistral los sentimientos del hombre frente a los rigores de la vejez, ante la cual es preferible la muerte”, i segueix: “Si efectivamente estos versos se incluían en una elegía dedicada a una mujer, con una exhortación al amor y a los placeres de la vida ¿no podría servir como contrapunto a la fugacidad del ser humano, cuya vida dura no más que el brillo del sol en un día, la eterna actividad de ese sol?” (1985: 8). Aquest plantejament entra en absoluta concordança amb la sentència a la qual hem al·ludit però que encara no hem fet present: “la vida se't faria ignorada, més que el son”. Abans, però, és necessari analitzar com el joc de clarobscur va lligant *in progress* l'acció de veure i no-veure, la qual s'articula de forma antitètica respecte al *nosaltres* i al *tu*. En el primer cas, l'inevitable pas del temps, el gradual moviment del sol cap a la seva màxima esplendor, és el que arrenca de forma violenta “una bena d'ombra”: podem interpretar que il·lumina la raó, treu el vel de maia. Tot i amb tot, encara que això suposi que la mirada del “nosaltres” abracci “espais de claredat”, i que aquests toquin en certa manera la veritat, “nosaltres” són “impenetrables com el cristall” i, per tant, estan connotats per quelcom d'il·lusori i, també, d'al·lucinatori, pel fet que l'extrema calor, tal com s'explicita en el fragment de la carta, crea una tremolor de l'atmosfera: “onades de calor que agiten l'aire”. Atès això, s'activa una doble estructura que articula una ambigüitat entre el veure o no veure la realitat. Aquí no podem deixar d'al·ludir al que Derrida anomena les filosofies del veure. Tal com afirma a *Langue à venir*:

Pendant longtemps j'ai cru —avec d'autres qui ont beaucoup d'autorité: Heidegger, Blanchot...— que la philosophie était dominée par une rhétorique du visible, du voir, par des figures optiques, L'*eidos*, l'idée, c'est le visible, le visible sensible ou le visible intelligible; le phénomène, la phénoménalité c'est aussi du

visible et on pourrait montrer —de toute façon je ne vais pas m’engager dans cette voie— que, avec beaucoup de bonnes raisons, le voir a exercé sur la théorie, l’idée de théorie, le *theorein*, une autorité hégémonique, absolue, sur le discours philosophique, soit de façon déclarée, soit de façon clandestine ou indirecte (Cixous i Derrida, 2004: 42)

La retòrica d’allò visible ens trasllada al camp de la realitat intel·ligible, de la veritat, però, a la manera derridiana, Ferrater desmunta aquest text a partir de problematitzar aquest veure representant-lo des de l’ambigüitat. És en aquest punt que cal situar el veure del “nosaltres”, perquè “ho veurem tot” té lloc després del so de la flauta del dimoni. Una figura que no es pot desvincular del pecat, és a dir, de la vida del cos. Per tant, per extensió, la seva presència connota l’ambigüitat del veure del “nosaltres”, perquè és el “veure” de l’experiència, el veure de la vida, el qual mai no assolirà una totalitat del saber perquè els espais són “impenetrables”; però, per contrast amb la sentència que adrecen al tu, hauran viscut la vida.

Paral·lelament, si permutem el “tu” pel “sol”, en deduïm que l’excés de llum, l’excés de saber, causa un enlluernament que impossibilita la visió. Per això, aquest encegament, que troba el seu origen en la voluntat gairebé mecànica de despertar-se —i emfasitzem voluntat, perquè és allà on es forja l’acusació (“ho has volgut tu, t’ho has buscat tu”)— impedeix veure la vida. Amb això, Ferrater planteja l’existir com una aspiració a un saber total, el qual és rigorosament incompatible amb la vida: quan ets més saber que vida i s’ha trencat l’equilibri entre ambdues coses, no hi ha redempció possible, la vida se t’ha fet ignorada. En aquesta trama, doncs, es teixeix la ironia del poema: quan la realitat es revela en la seva totalitat (màxima esplendor del sol), aquesta cega. D’aquí els intertextos que hi ressonen a través del joc de claroscurs, el mite de la caverna, la revelació, el judici final.

Sense estendre’ns massa més, si permutem el “tu” jutjat pel jo líric, podem situar les gran coordenades que travessen l’obra ferrateriana: el *tempus fugit*, a partir del qual s’estableix el delicat pont de l’experiència i el saber; la fenomenologia de l’existir *versus* la contingència de la vida i dels seus plaers. Aquest contrast s’evidencia amb la voluntat de recompondre una memòria (una vida) a través de l’experiència poètica. Atès això, el punt de sortida que proposem per analitzar el subjecte líric ferraterià és precisament la reconstrucció a través de l’escriptura d’aquesta “vida ignorada”, la qual

cosa implica la restitució de la seva experiència vital en una experiència formal. A tall d'anècdota, detinguem-nos per un instant en un fragment que ens arriba de la mà de Manuel Guerrero, on s'estableix una relació de contraris entre Ferrater i Casasses, però en la qual, precisament, ressona aquesta "vida ignorada":

Mingus B. Formentor, en un text on rememora la seva coneixença d'Enric Casasses, insisteix en el caràcter vital de la poètica de l'autor de *Plaça Raspall*. Formentor coincidí amb Casasses com a estudiant a la Universitat. En aquell temps recorda més d'una conversa amb Gabriel Ferrater: "Per exemple, la mantinguda un vespre d'hivern a casa de l'estadístic Eduard Bonet [...]. Crec que les paraules d'en Ferrater aquell vespre no van caure en orelles ermes. Es parlava de matemàtica (en aquells dies el projecte estudiantil d'en Casasses i d'en Víctor Compta —el seu primer editor, a Druida— entre d'altres), però es lloava la *finesse* expressiva, les capacitats literàries, i això ho feia algú d'extraordinària altura intel·lectual i indiscutible atractiu humà. I també recordo (selectiva i a voltes estúpida memòria) que avançada la matinada Ferrater blasrava d'haver dedicat massa temps als llibres en detriment de l'esmerçat a viure. Alguna/es conseqüències en deuria derivar d'aquell vespre l'inconscient d'en Casasses malgrat haver-les arraconat al bagul dels oblidats. (Guerrero, 2001: 57-58)

Valgui aquest apunt testimonial per afegir una nota més al *décalage* entre vida i saber que s'expressa a "A mig matí". Així, doncs, l'escriptura poètica de Ferrater se significa com a vehicle per teixir "la fosca memòria" (v. 3, "Teseu") i reviure's a través de l'experiència formal. Ara bé, a partir d'aquest poema, el jo líric explicita la seva ceguesa davant la vida, per la qual cosa l'escriptura es convoca des d'una necessitat de visió. Tanmateix, Cixous ens ha ensenyat que aquesta ceguesa no és "un aveuglement égarant mais conducteur" (Cixous i Derrida, 2004: 35).

Arribats aquí, és hora d'analitzar com té lloc la construcció del subjecte líric desitjant. Així mateix, podem avançar que els versos ferraterians recullen la condició destructiva del desig. És a dir, se situen en el moviment dramàtic d'aquest: la pèrdua de la identitat del jo líric. Tot plegat es construeix des de dos centres: la representació de la fusió del subjecte desitjant i desitjat mitjançant una operació formal i el desig del jo com a desig del desig de l'altre amorós. Amb tot això, no podem passar per alt que el moviment intern del poema, habitualment, desemboca en una revelació final, la qual coincideix amb el que s'ha anomenat lliçó moral. Ara per ara, ens interessa aquest plantejament perquè en funció de la instància enunciativa que adopti el jo líric, entès aquest com a centre, es desplegaran les altres de forma intencionada, creant així un entramat

d'alteritats, que en última instància, seran constitutives del subjecte líric. Fixem-nos com Arthur Terry assenyala tres subjectes actius en els poemes: “En primer lloc, hi ha el ‘jo’ que conta l’anècdota o que reconstrueix la situació; després hi ha el ‘jo’ diferent que jutja aquesta situació; i finalment hi ha el ‘jo’ que mai no surt al poema” (2001: 115). Aquesta sintètica classificació només és indicativa d’un esquelet aproximatiu que pren un *jo* simple com a eix. No podem negar que hi ha molts poemes que se cenyeixen en aquesta tripartició. Altrament, als poemes on hi participa el desig, el subjecte sempre restarà sostingut per les lleis de l’alteritat.

Començarem destacant un procediment habitual al llarg de *Les dones i els dies*. Això és l’ús del desdoblament de la veu del subjecte per apel·lar-se des de fora, aconseguint així l’efecte d’estranyament sobre si mateix. Tal mètode l’hem vist a “A mig matí” (“ho has volgut tu, t’ho has buscat tu”) i, per això, proposem un poema que no només segueix la mateixa formalització sinó que a més s’adreça a aquest “tu” de la mateixa manera, amb l’expressió “tu ho has volgut”. Aquest és el poema “Corda”⁴⁹. És rellevant, perquè el poema exposa el gest inevitable d’entregar-se a l’altre amorós a través de la metàfora de trenar-se amb l’altre cos, i la pròpia disposició gràfica del poema n’acompanya el moviment. És l’única composició de Ferrater en la qual empra la visualitat del vers escrit per crear un efecte visual clar. El poema consta de set estrofes de tres versos cadascuna, totes sagnades excepte la primera. Aquesta diferència indica que totes les estrofes estan incloses dins de la primera: “Tu ho has volgut / que et trenes com un fil amb el seu fil / i retorces la corda” (Ferrater, 2002: 119). Conseqüentment, a l’inici de cada estrofa ressona, elidit, el regust de la culpa com un eco sentenciós. Així mateix, la disposició dels versos imitant el moviment de dos fils que es van enredant suposa que a cada vers que passa (el temps sempre hi és present) el nus serà més difícil de deslligar, constituint així la corda. I això té una correspondència directa amb l’acció expressada a cada estrofa, en les quals el *tu* desitjant es mesura en les males accions de l’altre amorós respecte a una anterior unitat mútua. Ara bé, el relat de la traïció d’ella activa un sentiment compassiu vers el *tu*, del qual el lector és còmplice. De tal manera, el jo líric se serveix d’aquesta segona persona “com a intèrpret” de les realitats exposades, amb la

⁴⁹ Segons la classificació de Macià i Perpinyà, aquest poema formaria part del primer grup, en el qual el tema amorós és major o igual a la variable, que en aquest cas seria, segons els crítics, el pigmalionisme, variable compartida amb poemes com “Possessió”, o “Riure”. Cal destacar a més que el poema “Corda” no apareix a la primera edició de *Teoria dels cossos*, sinó que forma part del reguitzell de poemes que Gabriel Ferrater afegeix a aquest capítol quan el poemari s’integra a *Les dones i els dies*.

qual cosa “implica el mateix lector en l’acte de jutjar” (Terry, 2001: 115). Per exemple, la primera estrofa no es pot desvincular d’una mirada patètica sobre si mateix, ja que es representa com un gos falder “que quan ella es redreça i se t’esmuny / te’n vas a brins amb ella” (v. 5-6). A les dues següents al·ludeix a la subversió per part de la dona del codi íntim que havien creat els dos amb les paraules (“Veus que ella pren / el mot que va ser teu i el porta a un altre” [v. 7-8]) i els gestos (“Aquell seu gest / és forma en negatiu d’un gest que has fet tu” [v. 10-11]). No obstant això, no serà fins al final que aquest sentiment es reverteix amb una pregunta directa al *tu*, mitjançant la qual s’introdueix la mirada ètica de l’altre amorós, atès que fins ara havia prevalgut un discurs de possessió de l’altre, que restava justificat per una suposada història d’amor que ella trenca. I tot plegat ens condueix a la pregunta “Tu que et fas l’estret, / qui ets? Vals tu més que ella?” (v. 20-21). El jo poètic s’exigeix a si mateix des d’un centre dramàtic: la dificultat de mesurar les seves pròpies accions amb si mateix perquè està lligat amb l’altre. Abans d’establir unes conclusions proposem llegir en paral·lel el poema “El mutilat”.

Jo sé que no l’estimes.
No ho diguis a ningú.
Tots tres, si tu ens ajudes,
guardarem el secret.
Que ningú més no vegi
allò que hem vist tu i jo.
De la gent i les coses
que us han estat amics,
ell se n’amagarà.
No tornarà al cafè
que és fet per a esperar-te.
Vindran mesos amb erra:
serà lluny de les taules
de marbre, on us servien
les ostres i el vi blanc.
En els dies de pluja
no mirarà l’asfalt
on us havíeu vist
quan no es trobaven taxis
i havíeu d’anar a peu.
No obrirà més els llibres
que li han parlat de tu:

ignorarà què diuen
quan no parlen de tu.
I sobretot, hi pots
comptar, ni tu ni jo
sabrem mai més on para.
S'anirà confinant
per fons remots de terres.
Caminarà per boscos
foscos. No el sobtarà
l'atzagaia de llum
de la nostra memòria.
I quan sigui tan lluny
que mig el creguem mort,
podrem recordar i dir
que no te l'estimaves.
No ens farà cap angúnia
de veure com li manques.
Serà com un espectre
Sense vida ni pena.
Com la foto macabra
d'una *Gueule Cassée*,
que orna un aparador
i no ens fa cap efecte.
Per ara, no ho diguem:
no traspalem la gent
mostrant-los la ferida
sagnant i purulenta.
Donem-li temps i oblit.
Callem, fins que ningú,
ni jo mateix, no el pugui
confondre encara amb mi.
(Ferrater, 2002: 31-32)

Per traçar el moviment intern del poema resseguirem voluntàriament la lectura des de l'inici, per poder assenyalar gradualment com Ferrater construeix el triangle amorós. L'enunciació del jo líric té lloc de forma emfàtica en el primer vers, marcant, així, l'entrada a un diàleg imaginari amb el *tu* amorós. En el primer capítol ja havíem observat que l'estructura dialògica a "Si puc", aquest ara entre un *tu* i un *jo*, bloqueja l'apropiació del jo líric convertint el lector en un mer espectador. És clar que ens trobem en el mateix cas, però cal subratllar que aquí el poeta se serveix d'aquest bloqueig per muntar l'expectativa, sobretot, en els primers versos, en els quals es presenta un secret compartit, que amplifica, al seu torn, la intimitat entre els dos subjectes. Tot i això, no triga gaire a aparèixer una tercera persona, encara no desvelada, amb els versos "Tots tres, si tu ens ajudes, / guardarem el secret". Tanmateix aquesta no formarà part de

l'escena dialògica sinó que serà el motiu del poema. Això comença amb el vers setè, en què el jo líric inicia el relat de les accions que “ell” deixarà de fer. És així, com a partir de l'acció negativa construeix tot un món amorós que ha deixat de ser: l'amor s'esdevé fora del subjecte que l'enuncia —això també succeeix a “Corda”. La càrrega emocional de les escenes evocades provoquen que la mirada còmplice del lector es redirigeixi no pas cap la veu lírica sinó cap aquest “ell” suspès en la pèrdua de l'altre amorós. Tot plegat queda amplificat per la crua sinceritat de les paraules del jo líric quan es refereix a l'oblit de l'“ell” (“que mig el creguem mort”), i afirma que “No ens farà cap angúnia / de veure com li manques”. Així el poeta construeix una indiferència vers el dolor de l'altre que només pot suscitar rebuig i provocació respecte a l'actitud del *jo*. Una vegada, doncs, el lector pren part de la situació de l'“ell”, arriba el clímax del poema, en el qual ens adonem que el *jo* i l'*ell* són la mateixa persona: “Callem, fins que ningú, / ni jo mateix, no el pugui / confondre encara amb mi”. La ruptura de l'expectativa és doble: experimentem el reconeixement del veritable subjecte essent copartíceps, a la vegada, d'un dolor que ha passat de ser un relat a ser viscut i constitutiu del jo líric.

Si recuperem l'esquema de Terry, ens adonem que els dos possibles *jo* textuais, el que construeix l'anècdota i el que jutja la situació coincideixen, però Ferrater se serveix de la fissura que hi ha entre el significat “jo” i el subjecte de l'enunciació “real” (desvelat al final) per convocar en el seu si la pròpia dissolució del subjecte sustentada en l'alteritat del *jo*, que és, en última instància, el que significa el poema. A tot això, el títol ascendeix a la categoria de paratext respecte al poema seguint “el recorregut generatiu del figuratiu al temàtic” (Besa, 2001: 168). És a dir, “El mutilat” és la representació figurativa d'un *jo* escindit, descompost i això és un cos desmembrat. En efecte, Ferrater inaugura en els seus versos la crisi del jo líric mitjançant la correspondència entre la desfragmentació del cos, la pèrdua de la unitat corporal com a centre i la formalització de la dissolució del subjecte de l'enunciació. Ens trobem, així, amb un poema que coincideix amb el que Gamoneda defineix com un dels moviments de la devastació del subjecte desitjant: “una disolución de su interioridad en exterioridad” (67-68). Aquest és el moviment que reproduïx Ferrater. El *jo* no pot dir-se des del dolor i es pronuncia des de fora, pren la veu del seu adversari: el seu altre que esdevé si mateix.

Tant el poema “Corda” com “El mutilat” comparteixen un denominador comú: l'experiència amorosa esdevé la pèrdua d'identitat del jo líric. De tal manera, la poesia

ferrateriana problematitza el desig des de la seva força destructiva, pel fet que, si seguim la isotopia de la corda o el cos mutilat, en ambdós casos el *jo* es perd en l'altre. Així, doncs, el vers ferraterià se situa en la impossibilitat de satisfacció del desig, però no s'hi representa la transformació o destrucció de l'objecte del desig sinó el moviment invers: la pèrdua dels límits del subjecte desitjant. Al segon capítol, a partir de la llei lacaniana —el desig és el desig de l'altre—, hem anotat que perquè el *jo* pugui adquirir consciència de si mateix, és necessari orientar el desig cap a un altre *jo* desitjant, el qual li pugui reconèixer el desig a través del seu. Sota aquest principi, el poeta instal·la l'altre amorós en els poemes; tanmateix, aquest reconeixement mai no recaurà sobre el *jo* líric sinó que és aquest qui reconeix el desig de l'altre i en pocs casos serà adreçat cap al *jo*:

Deseo al otro como deseante y cuando digo como deseante no he dicho siquiera, expresamente no he dicho como deseante de mí: porque soy yo quien desea y, al desear el deseo, ese deseo no podría ser deseo de mí si me enuentro en esa vertiente en la que estoy muy seguro, es decir, si me amo en el otro, dicho de otro modo, si me amo a mí mismo. (Lacan citat per Dor, 1998: 87)

Conseqüentment, el *tu* ascendeix com a subjecte provocant que el *jo* líric sigui absorbit en les seves estructures. Un exemple paradigmàtic d'aquest procés és el poema "Posseït".

Sóc més lluny que estimar-te. Quan els cucs
faran un sopar fred amb el meu cos
trobaran un regust de tu. I ets tu
que indecentment t'has estimat per mi
fins al revolt: saciada de tu,
ara t'excites, te me'n vas darrera
d'un altre cos, i em refuses la pau.
No sóc sinó la mà amb què tu palpeges.
(Ferrater, 2002: 52)

Partirem d'una exhaustiva anàlisi de Rossend Arqués, "Canibalisme i possessió eròtica. Una lectura de 'Posseït' de Gabriel Ferrater" (2001: 127-143), que ressegueix perfectament el procés d'absorció del *jo* en el *tu*. De la mateixa manera que "El mutilat", l'enunciació del *jo* líric obre el poema instal·lant-se en la condició del seu existir ("sóc"), la qual ve determinada per la comparativa que desplega els dos centres d'atracció: l'*estimar* i el *tu*. Arqués ens fa veure que "estimar-te" substitueix impròpiament el segon terme de la comparació, el qual hauria de ser de "denotació

especial”, de lloc. Amb això, el poeta aconsegueix traduir la desmesura pròpia del desig en termes espacials. Segons el crític “en aquesta frase es compara tant la intensitat de la condició de l’èsser i de l’acció d’estimar, com pròpiament *sóc* i *estimar*, com si una cosa exclogués l’altra” (*ibíd.*: 132). Més que una exclusió directa entre el *jo* i l’espai comú de l’amor, podríem dir que el *jo* líric s’instal·la a l’espai altre, l’espai del desig: allà on el ser es mesura en una exterioritat radical, conformada per un *tu* que esdevindrà, al seu torn, l’única estructura que farà possible la percepció d’aquest *jo* des-apropiat de si mateix, és a dir, posseït per l’altre.

Els versos següents són la representació d’aquest espai del desig. La imatge central l’ocupa el cadàver del *jo* líric —reproduint el tòpic amorós de recordar l’altre després de la mort— devorat pels cucs. El motiu literari reverbera els versos de Quevedo o de Baudelaire, així com la poesia de John Donne o Ausiàs March, tal com assenyala J. Julià (2011: 225). En aquest cas, el subjecte desitjant es representa a través d’una carn morta, la qual guardarà en la seva substància el “gust” d’ella. Aquí és on, a través dels ecos semàntics de la necrofilia, s’activa com a teló de fons l’acció d’haver-se menja’t l’altre, ja que el gust del cos, ara mort, indica una anterior absorció de l’altre (ella) quan era matèria viva. Aquesta escena se sustenta clarament en la figuració de la pulsio que activa la necessitat d’absorció de l’objecte de desig: “L’amour c’est quand tout d’un coup on se réveille cannibale, et pas n’importe comment, ou bien promis à la dévoration” (Cixous, 2003: 33). Recuperant, així, *L’amour du loup*, cal recordar que Hélène Cixous resol la possible mort de l’altre dins les estructures del subjecte a partir d’aturar la mossegada, és a dir, d’aturar-se al límit i instal·lar el subjecte en la tensió del “presque-toucher”. Contràriament, Ferrater es representa en l’acció oposada, fet que implica, inevitablement, la seva dissolució en el *tu*. Ara bé, això es complementa amb la ja citada llei lacaniana. El desig d’ella és el desig del subjecte desitjant traslladat a si mateixa: “I ets tu / que indecentment t’has estimat per mi”. El *jo* líric és absorbit en aquesta sintaxi i, per tant, es pot reconèixer només com a constitutiu del *tu*; vet aquí l’alienació, el ritual de possessió. Per això, el darrer vers, paral·lel al primer, s’inicia amb la seva negació, “no sóc” perquè “sóc” *tu*: “la mà amb que tu palpeges”.

2. De la il·lusió d'una *continuitat* del ser a la desfeta⁵⁰

El término “subjetividad” nombra el proceso de ensamblar las instancias reactivas (*potestas*) y activas del poder (*potentia*) en la ficticia unidad de un “yo” gramatical. El sujeto es un proceso hecho de desplazamientos y negociaciones constantes entre diferentes niveles de poder y de deseo, es decir, entre elecciones voluntarias e impulsos inconscientes. Toda posible apariencia de unidad no responde a una esencia otorgada por Dios, sino, más exactamente, a la coreografía ficticia de múltiples niveles en un yo socialmente operativo. Esto implica que todo el proceso de devenir sujeto se sostiene sobre la voluntad de saber, el deseo de decir, el deseo de hablar. (Braidotti, 2005: 38)

Ens servim d'aquestes paraules de Braidotti per ubicar la construcció del subjecte líric marçalí en un espai conflictiu on el *jo* malda per renéixer, a través d'aquesta “coreografia ficcional”, de forma diferenciada. En més d'una ocasió, Marçal ha assenyalat la manca de la mare en la tradició lírica catalana. En efecte, ens trobem davant d'una literatura catalana inclusiva, en el sentit de masculina, respecte al predomini de l'autoria i la representació del gènere femení. És per això que l'obra poètica de Marçal s'aixeca des de la necessitat de constituir un jo líric des de l'*afora* de Diana Fuss (1995), com a espai *subaltern*, però amb l'objectiu d'alliberar la càrrega irònica que porten les tres marques *subjectivadores* en tant que *dons*. Amb això, Marçal ha de construir un jo líric que se situa en l'aporia resultant del desig d'escriure's amb i des d'un cos de dona amb un llenguatge poètic que li és impropri —recordem el significat de *Llengua abolida*. Anteriorment, hem destacat que Marçal havia situat l'obra de Salvat-Papasseit com aquella que “obre les portes de la poesia catalana del segle vint al Cos” (Marçal, 2004: 93). És clar que una escriptora del seu calibre ha begut tota la tradició poètica que la precedeix o que li és coetània, Salvat, J.V. Foix, Joan Oliver, Gabriel Ferrater, entre molts d'altres. Per tant, la construcció d'un llenguatge poètic des de la *llengua abolida* no parteix d'una *tabula rasa*, sinó que utilitza un llenguatge poètic, propi d'una tradició masculina, per construir la seva pròpia experiència poètica: “a la meua poesia hi ha una influència fonamentalment masculina”, tal i com ella afirma en una entrevista amb Joana Sabadell (1998: 18). Ara bé, com té lloc la ruptura?

Maria-Mercè Marçal és constructora d'una nova simbologia, la qual pren especial rellevància en els poemaris travessats pel desig homoeròtic femení, ja que la poeta

⁵⁰ Aquest apartat va ser publicat en una versió anterior reduïda a “La dissimilació del jo vs. tu en la poesia de Maria-Mercè Marçal. Anàlisi comparativa entre les sextines de *Terra de Mai* i *Sang presa*”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 16, 2010, p. 247-264.

requereix un nou llenguatge poètic amorós pel fet que la poesia catalana, fins al moment, n'havia estat exclosa i òrfena. D'aquesta manera, la poeta s'arrenca del tronc de la tradició marcadament masculina. I, precisament, allà on alguns veurien un senyal de fractura i hi voldrien encaixar el símbol heretat, Marçal n'inunda el trauc, en bloqueja la lectura, i a través de nous contextos i resemantitzacions, els versos queden mullats i sagnants en femení.

D'aquí que justament els poemes homoeròtics marçalians siguin els que permetin plantejar a la crítica la *diferencialitat* com a problema limitador del llenguatge, ja que ens trobem en un escenari nou, el descobriment d'una passió lèsbica i, per tant, d'un nou llenguatge que comporta, al seu torn, un nou ritual de l'escena amatòria. Com afirma Laia Climent, Marçal “malda per empetitir aquest espai derridà, *l'entre*. Intenta fer-ho des de l'escriptura tan materialíssima en què el logos no aconsegueix dominar.” (2008: 118).

Per tal de resseguir la construcció del subjecte líric desitjant, prendrem els poemaris que presenten com a centre el desig homoeròtic femení. Aquests són, sobretot, *Terra de Mai* i l'apartat “Sang presa” del poemari *La germana, l'estrangera*. Maria-Mercè Marçal va escriure *Terra de Mai* al 1982, editat per una editorial que no va fer fortuna, El Cingle, i tres anys més tard el poemari va ser incorporat dins del recull *La germana, l'estrangera*, editat per Llibres del Mall (1985). *Terra de Mai* es va compondre com un recull de sextines independent des d'un punt de vista formal —quinze sextines— i temàtic —en paraules de la poeta, “la fal·laç utopia d'una fusió absoluta, d'una sola identitat” (Marçal, 2004: 197)—, trets que poden ser objecte de controvèrsia a l'hora de qüestionar la validesa de la incorporació del poemari en el recull *La germana, l'estrangera*. Tanmateix, proposem una lectura temàtica consecutiva respecte a l'apartat “Sang presa” inclòs al mateix recull, en el sentit *horitzontal* del terme, és a dir, el que Barthes entén com *l'histoire d'amour* (2002: 52): *Terra de Mai*, el plaer amorós, la *continuitat* del ser; i “Sang presa”, la ruptura amorosa, la *discontinuitat* del ser. Amb l'objectiu d'analitzar com Marçal “medita sobre la fusió amb l'altre i l'esquerda que se'n deriva quan el fet de superar el desdoblament —mitjançant una con-fusió on el jo esdevé un tu i viceversa— ja no és possible” (Calvo, 2008: 115).

Llevat de molt bones excepcions, la crítica ha bandejat la interpretació de *Terra de Mai* en benefici de l'explicació de la resta de parts del poemari: el desamor (“Sang presa”) o

la maternitat (“La germana, l’estrangera”), ometent així la incursió a l’anàlisi de l’erotisme femení. O si se’n parla, s’evidencia l’erotisme amb adjectius a voltes pomposos que han creat un eco d’article en article, i a voltes resumit amb la frase amor entre dones. Així ho assenyala la mateixa Marçal⁵¹:

Per exemple, un fet que considero bastant interessant és la lectura que ha fet la crítica, fora d’algunes excepcions, de *La germana, l’estrangera* com un llibre sobre la maternitat prescindint de la presència homosexual. Hi és tan central, que de vegades penso que, si es llegeix el llibre en clau maternal, resulta un tramata incestuós brutal. Però generalment no es parla del component eròtic del llibre. (Sabadell, 1998: 21).

El poemari, però, no és només l’expressió de la plenitud amorosa, sinó que és la revelació progressiva de la identitat del jo poètic a través de la dissimilació creixent entre el *tu* i el *jo*. Aquest fet ens permetrà analitzar una construcció del jo poètic en alteritat, en el desig cap a l’altra. D’aquesta manera, el poemari s’estructura en tres parts, cada una vinculada a una simbologia diferent: les primeres cinc sextines són l’experiència del plaer sexual, que implica la fusió del *tu* i del jo poètic en una sola identitat. Les tres sextines posteriors “Mai”, “Laberint” i “El corb absent”, presenten una singularització del jo poètic que es manifesta com a ser desitjant i, per això, vulnerable, ja que sorgeix la incertesa, i la conseqüent angoixa, arrel de la pèrdua dels propis límits. I a la darrera part, composta per les set sextines que resten —tot i que es podrien fer subdivisions—, el to del jo poètic és més aviat discursiu i expressa la impossibilitat de viure en el plaer sexual, en la unicitat absoluta, i es desvela la solitud com a element constitutiu de la identitat. Així doncs, Marçal converteix el plaer sexual entre dues dones en un reconeixement dels propis límits identitaris.

2.1 *Terra de Mai* i “Sang presa”

Terra de Mai

Cap foc no s’arbra com
tu dins la terra / dins
l’espai atònit del meu
sexe (v. 1-2, 2000: 296)

“Sang presa”

i els miralls de la nit em
reflectiren / amb la pena
clavada al mig del sexe
(v. 4-5, *ibíd.*: 361)

⁵¹ Lluís Calvo també s’hi refereix per exemplificar l’omissió per part de la crítica dels referents de la relació homosexual a *La germana, l’estrangera*, ja sigui per posicionaments interessats “o bé fruit de lectures massa unilaterals” (2008: 94-95).

Per tal de seguir la *història d'amor*, analitzarem la manera en què els poemes són travessats de dalt a baix per la construcció del mirall i la seva desfeta, transició que s'interpretarà des de l'erotisme i el desig com a constructors d'una subjectivitat dins dels paràmetres sintàctics del moviment d'anar cap a l'altre. I això acaba essent, mitjançant el joc especular, el drama que es representa entre si mateixa i si mateixa: “Je t'avale / je te crache. Je t'aime / je te tue” *versus* “Je m'avale / je me crache. Je m'aime / je me tue” (Clément i Kristeva, 1998: 187).

Primer observem com l'al·legoria del mirall aconsegueix representar la unió absoluta amb l'altra, expressant així el plaer exclusivament femení. Aquesta fusió dels cossos, retornant a la frase de Marçal, és la “fal·laç utopia d'una fusió absoluta, d'una sola identitat” (2004: 197), de poder ser amb l'altra i en l'altra. Així, doncs, ens hem de preguntar què passa quan el subjecte que reflecteix, essent “subjecte / objecte reflectit”, no genera cap reflex a “l'altra banda del mirall” (v. 53, 2000: 365). Si resseguim Sartre, el sistema *reflectant-reflex* existeix perquè un compromet el seu ser en el ser de l'altre (Sartre, 1966: 221). Per tant, a “Sang presa”, Marçal situa el jo poètic davant d'un mirall sense fons, davant de l'absència de reflex que dona pas a la transformació d'aquesta absència en trencadissa del mirall, en sang, en la pèrdua d'un cos.

Per comprendre la dimensió ontològica de l'al·legoria del mirall, la qual guarda en el seu si una naturalesa antitètica i multidimensional (pot funcionar des del vessant més referencial fins a l'espai creador de la imatge de “l'assassí”), és indispensable analitzar com la poeta empra el mirall com a constructor de la fusió extrema, dins del discurs del desig i com, des d'aquesta nova construcció, gairebé entesa com un nou cos, la compleció del subjecte es revela impossible. D'entrada, es poden distingir tots dos textos des d'un punt de vista formal. Si a *Terra de Mai* Marçal es serveix d'una estructura hermètica per expressar un to vital, de plenitud, quotidià i de reivindicació del desig, “Sang presa” és tot el contrari. La poeta, per significar el dolor, tant físic com anímic, la tristesa i, fins i tot, l'odi o el ressentiment a causa de l'absència de l'altra, exclou la uniformitat anterior, tot juxtaposant una diversitat de composicions, des de sonets fins a tirallongues de versos passant per poemes de dos o quatre versos. Així aconsegueix l'expressió d'un cert desordre, de canvi constant o, talment, un estat de confusió. Tant és així, que resulta bastant difícil estructurar el poemari. És com si cada poema exposés un nou sentit del dolor, explicat des d'una perspectiva diferent. Això,

però, no significa que no hi hagi una evolució temàtica. La progressiva presa de consciència de la impossibilitat de retorn a “terra de mai” es troba en paral·lel a l’evolució del dolor. En primera instància, el jo poètic es representa com a víctima, i se li pot associar la tristesa, l’enyor i el dolor físic. Més endavant, apareix el ressentiment davant de la impossibilitat citada, i, tot seguit, arriba l’autocompassió, la qual accentua la crueltat que desencadenarà la voluntat de venjança. Finalment, el dolor serà símptoma del re-coneixement dels límits del *jo* tant corporals com del ser.

2.1.1 El mirall i el seu re-vers: *Terra de Mai*

Si recuperem la sextina que obre *Terra de Mai*, la “Sextina-mirall”, ens ubiquem directament en l’espai de la continuïtat entre *jo-tu*. Així mateix, en aquesta composició té lloc “la subtile interférence entre la contiguïté indicielle propre au rayonnement lumineux et l’intervalle représentatif propre à l’image” (Thévoz, 1996: 25). Tanmateix, és en la segona sextina on se superarà aquest interval i s’arribarà a la realitat construïda per l’efecte especular, “Solstici”: la simbiosi de les dues subjectivitats a través dels cossos i, concretament, del sexe femení. Els dos sexes es confonen en boques i són boques al mateix temps: “Quin secret de congostos! Els nostres sexes, / amor, són dues boques. I dos sexes / ara ens bateguen al lloc de les boques” (v. 6-8, 2000: 298). Aquí, cal destacar dos elements. En primer lloc, hi ha una parcialització del cos, entès com a unitat: l’al·legoria del mirall es focalitza en el sexe femení, “sense brida al mirall dels nostres sexes” (v. 39, *ibíd.*: 299), fet que implica la correspondència essencial entre la construcció d’una identitat completa en femení i el plaer sexual. En segon lloc, hi ha el trencament del sentit referencial del mirall com a una superfície limitada per un marc, en la qual la imatge del *jo* “se détermine visuellement et canoniquement par sa stature frontale” (Thévoz, 1996: 24). Així, la poeta, en eliminar els límits del mirall, elimina, al seu torn, els límits del cos, i, per extensió, es produeix un intent de travessar les parets que l’envolten i, així, mesurar-se amb l’altre.

“Solstici”, doncs, és el poema que presenta una càrrega eròtica més accentuada. La festa del sol és, irònicament, on la nit és la protagonista i la lluna, la presència que il·lumina aquesta dansa dels cossos. La nit es converteix en l’espai que tot ritual requereix per ser celebrat. En l’imaginari col·lectiu, solstici s’associa de forma immediata a la festa del foc, a la celebració, al ball amb connotacions rituals i Marçal ho tradueix de la següent manera: “Quin ball, petites llengües sense brida!” (v. 5, *ibíd.*: 298); “A esglai colgat, fos

l'eco de la brida / que domava la dansa de la molsa" (v. 9, 10, *ibíd.*); "Castells de mar en festa, a nit oberta / esborren signes i donen la brida / de tot a la follia de les boques" (v. 25-27, *ibíd.*).

I és gràcies al context de ritual que la unió dels cossos es pot categoritzar com a simbòlicament sagrada. En efecte, l'acompliment de la unitat entre el *jo* i la seva altra és representada a través d'una escenificació de la unió sexual en termes sagrats i en femení. Es reten culte a elles mateixes.

Le sacré touche aux odeurs, aux sécrétions naturelles [...]. Pour résumer, le sacré participe de toutes les matières que le cher Lacan rangeait sous le nom générique d'objet du désir, c'est-à-dire le détail, le partiel, le bout de corps qui n'est pas l'entièreté du corps, et même ses déchets. (Clément i Kristeva, 1998: 144)

D'aquí se'n deriven dues idees. Per una banda, el fet que hi participin líquids i derivats ("escuma", "licors de fruita", "saba") —metàfora de les secrecions naturals dels cossos femenins— trasllada aquesta unió al pla d'allò sagrat, de tal manera que en el poema s'esdevé l'origen d'un nou ordre sexual i sexuat en femení. De fet, el que vehicula la sacralització dels elements que fan possible aquest origen és el plaer *in situ*, ja que és el moment de l'assoliment de la *continuitat*. Per altra banda, el fet que allò sagrat sigui el que Lacan va categoritzar com a objecte de desig, ens empeny a llegir la sextina com un dels poemes on es disposa tot el que després constituirà el pla del desig i reforçarà la imatge de "terra de mai" com a paradís perdut.

Per últim, aquesta unitat es completa amb la sextina "La festa de la sal", que culmina la presentació de la unió assolida amb la forma verbal "som". D'aquesta manera, arriba l'afirmació del "nosaltres" en el plaer, el qual és constitutiu del cosmos configurat amb els quatre elements juntament amb "la sal". Així, existeix un "som" que afirma el nou ordre creat: "Quan fem l'amor, se'ns assembla la terra" (v. 31, 2000: 301).

En el pla formal, tota la passió amorosa esmentada és creada retòricament a partir de la reiteració contínua d'exclamacions i anàfores, les quals aconseguen no tan sols una musicalitat, que acaba essent al·literació del moviment dels cossos a la recerca del plaer, sinó també l'estat de l'èxtasi.

2.1.2 El mirall i el seu re-vers: “Sang presa”

La correspondència d'aquest ús del mirall a “Sang presa” és representat per la figura de l'assassina / víctima. Abans, però, cal recuperar el vincle entre qui reflecteix i el seu reflex, en el sentit que apuntava Sartre:

Le reflétant n'est que pour refléter le reflet et le reflet n'est reflet qu'en tant qu'il renvoie au reflétant. Ainsi, les deux termes ébauchés de la dyade pointent l'un vers l'autre et chacun engage son être dans l'être de l'autre. [...] Il faut que le reflétant reflète quelque chose pour que l'ensemble ne s'effondre pas dans le rein. (Sartre, 1966: 221)

Tant el *reflectant* com el *reflex* comprometen el seu ser a la reciprocitat que trobem a *Terra de Mai*, i que es destrueix a “Sang presa”, pel fet que el mirall es converteix en mur. Així, Marçal posiciona el jo poètic davant d'una terra negada. El seu conjunt s'ha anihilat, i això només implica la seva mort com a *reflectant* en el context de “terra de mai”. Paradoxalment, a “Sang presa”, el jo poètic continua essent *reflectant* però el *reflex* ja no és l'altra, sinó ella mateixa (d'aquí la imatge del mur). En efecte, el pla canvia, i el circuit especular és el retorn fatal cap a si mateixa, que és el que li revelarà al *jo* la veritable existència: ser en solitud.

La sang connota la inclinació cap a l'assassinat, que és precisament la màxima prohibició (Clément i Kristeva, 1998: 156), la qual s'accentua encara més pel fet que es toca l'intocable. Es destrueix el que hem qualificat com a sagrat. I aquí és on ens col·loca la poeta des dels primers versos: “Vénen mots que acceleren l'assassí sense nom” (v.1, 2000: 359) i “Pel mirall sense fons, color de sang com fuig” (v. 4, *ibíd.*). El poemari s'obre amb l'arribada no tant de la mort sinó de l'assassí sense identitat (no oblidem que a *Terra de Mai*, les amants s'havien gravat o marcat el nom a la pell: “M'escrives el nom a l'escorça de l'arbre” [v. 29, *ibíd.*: 297]). Tot es converteix en sang que esdevé anunciadora de la mort. Una sang que prové del nou cos que havien creat, el que les sustentava en el ser u. Per tant, és la sang de l'esfondrament de la identitat especular.

A més, de la mateixa manera que eren amants i amades a la vegada —les boques es confonen amb el sexes— tota acció violenta que el jo poètic exerceixi cap a l'altra li serà retornada, ja que la dualitat del mirall juga a favor de la unitat, d'aquí el singular

“assassí”: “Dins del mirall, tu i jo, l’assassí” (v. 9, *ibíd.*: 363). La ferida és comuna, l’assassinat és mutu. Per tant, no hi ha culpable.

Ni que et vegi la sang a les mans
no sé fer-te culpable.

Sé que era l’assassí
disfressat de tu.

I és ell també que, ara,
em vol convèncer
i prendre’m la disfressa
de mi i apunyalar-te.
(*ibíd.*: 392)

I no només això, sinó que, seguint la lògica de la unicitat, l’assassinat es tradueix en suïcidi, a través del “pacte de sang inestroncable” (v. 4, *ibíd.*: 416). Aquesta nova realitat és expressada, essencialment, per tres imatges reiterades i resignificades a “Sang presa”: la dualitat de l’assassina / víctima, el mirall trencat o infranquejable i, finalment, la sang.

Prenent el darrer terme citat, contràriament a *Terra de Mai*, on els líquids brollen de la terra i són en constant moviment, en el pla de “Sang presa” o bé estan estancats, o bé surten del cos de forma negativa: “[Cerco la lluna / dins dels meus ulls, i hi trobo un trauc atònit / que perboca la sang d’aquest poema” (v. 12-14, *ibíd.*: 363). Aturem-nos en aquests versos, i, prestem atenció al verb “perbocar”. Ja sabem que l’esmicolament del mirall implica que Marçal tenyeixi tots els versos de sang, la qual supera el seu sentit referencial des del mateix títol. És així com la sang esdevé una “cruïlla lèxica”:

Mais le sang est aussi l’élément vital qui renvoie aux femmes, à la fertilité, à la promesse de fécondation. Le sang devient alors un carrefour lexical, lieu propice de fascination et d’abjection, où mort et féminité, meurtre et procréation, arrêt de vie et vitalité se repoussent et se conjoignent. (Clément i Kristeva, 1998: 156)

En primer lloc, la sang és el resultat de la ferida simbòlica, del “trauc atònit”, fins i tot de la mutilació del cos; i, en segon lloc, en tant que és l’element que inscriu la dona en societat (la sang menstrual), no es pot obviar el ressò que comporta el terme: “il [le sang menstruel] menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social, et, par intériorisation, l’identité de chaque sexe face à la différence sexuelle” (Kristeva, 1980:

89). És a dir, és la representació del perill que ve de l'interior de la identitat (social o sexual). D'aquesta manera, Marçal utilitza el que socialment s'ha categoritzat com a monstruós, vergonyós o impur, o vist com una amenaça dins del procés civilitzador —la sang femenina—, ja no com a pensable i representable, sinó, precisament, com allò que l'expressa des del sentit més *abjecte*: “perbocar”, i és des d'aquí des d'on es construeix. Així, el lector es troba davant d'un jo poètic sagnant en tots els sentits (físic i emocional). A més, la sang en sortir del cos fa evidents els propis marges corporals del mirall, és a dir, els límits del *jo* amb relació a “l'altra banda del mirall”, des d'un nivell referencial i simbòlic.

Així, doncs, l'ús conceptual de “sang” que fa Marçal conjuga mort i feminitat en el mateix significant, fins al punt que ja no és el jo poètic que sagna sinó que, a través de corporalitzar el poema, el mateix acte d'escriure es converteix en un sagnar. La poeta s'instal·la en la ferida, la qual, per extensió, vomita la sang de tot el poemari. En síntesi, si a *Terra de Mai* el subjecte enunciador es posiciona, en un inici, just a l'interval on té lloc el reflex com a constructor identitari, a “Sang presa” se situa davant de l'instant on aquesta realitat es trenca, es destrueix: “som on es trenquen / els vidres” (v. 1, 2, *ibíd.*: 411).

3. Esbós d'una autopoètica: el subjecte del desig

Traslladant el binomi subjecte-subjectivitat al terreny de l'enunciació poètica, hem de tenir en compte que serà en l'operació d'escriptura on tindrà lloc la constitució de la subjectivitat del jo líric. Així ho hem vist amb Ferrater i “l'actitud moral”, i amb Marçal i la sexualització en femení del *jo* gramatical. És, doncs, a l'escena d'escriptura, a la part privada del ritual, allà on hem de cercar tots els elements coparticipants que activen i condueixen l'expressió del *jo*, els quals seran part constitutiva del que Bousoño en diu “la postura frente al poema” (1970: 281). Ara bé, com accedim al ritual?

Fins ara les autopoètiques i els metapoemes han estat un bon exemple, pel fet que hi hem pogut destriar les “regles internes” d'una obra i restituir els posicionaments de l'autor envers la creació i la mateixa poesia. Paral·lelament, però, un dels trets distintius de l'activitat poètica d'Enric Casasses és la lectura “pública” d'altres poemes, ja sigui amb epílegs, per exemple, el de *Haikús del camioner* (Dolors Miquel, 1999) o el de

Lletrurada (Pau Riba, 1997); amb edicions crítiques de llibres oblidats per la tradició com ara l'obra de Juli Vallmitjana *Albi*, editada el 2007, o *De la raça que es perd*, del 2005; també l'obra d'Eduard Girbal Jaume, com *L'estrella amb cua*, editada el 2005 (“aprofitant que ara em fan una mica de cas, he començat a parlar d'en Girbal, d'en Vallmitjana, i he ajudat a fer tornar a sortir els seus llibres” [Bussé, 2007: 66]); o, també, amb pròlegs, com el que encapçala l'antologia de poetes joves catalans *Pedra foguera*, del 2008 o, la *Poesia completa* de Joan Vinyoli (2008), entre molts d'altres. Aquest nombrosos paratextos —indispensables quan revisem els intertextos i la mitologia personal de l'autor— ascendeixen a la categoria d'autopoètica, justament, perquè no es posiciona com a crític, que amb paraules de Carner “té l'avantatge que porta un poeta ideal a dins, i aleshores hi compara els poetes de debò (vull dir els poetes vivents)” (1970: 50-51), sinó que Casasses crea un espai discursiu en el qual negocia els posicionaments respecte a l'escriptura i la matèria textual, l'origen de la força creadora, etc. Per tant, el poeta assumeix una gran importància programàtica, cosa que ens permet resseguir les marques substancials per cartografiar els trets epicèntrics de la seva poètica. Així, doncs, ens servirem del postfaci que Casasses escriu a *L'erecció de l'instint espiritual (o l'amor dels trobadors)* de Gerard Horta (1995), com a punt de sortida per començar a bastir una subjectivitat poètica desitjant.

Un plat d'arròs pot aparèixer i desaparèixer, la gana té algunes més probabilitats d'anar tornant i tornant a venir: veritablement, l'única cosa que de sempre i per sempre és inamovible és el fonament de la gana, motor perpetu de la poesia lliure. El fonament de la gana no té nom però pot parlar, i se li pot parlar. L'ingredient primordial d'aquesta parla és el domini de l'amor, de l'esperança i del deure. (Casasses, 1995b: 106)

La gana es presenta aquí com el motor perpetu —amb la reiteració “torna i torna a venir”— de la poesia, ja que la naturalesa d'allò que l'engendra és una constant “inamovible”. A més, l'origen de la gana no té un significat que li doni forma, que la fixi en una categoria, de manera que no té una representació a l'ordre del simbòlic. Tot això ens permet obrir dues línies: per una banda, el poeta lliga el traç del vers amb una necessitat fisiològica (vital), una necessitat que —seguint el subtext psicoanalític evident— ens evoca imminentment l'alternança de tensió i sacietat. Tanmateix, el fet de menjar el “plat d'arròs”, el moment de saciar-se, no és el que pren rellevància, sinó que Casasses en subratlla el punt de tensió, la força que manté la gana en actiu, la irrepresentable presència constant i perpètua que la fonamenta: el desig.

En aquest sentit, Casasses fa referència a una de les característiques més singulars del desig, la de perpetuar-se a si mateix. En efecte, suposar el trencament d'aquesta llei comportaria la seva desactivació, motiu pel qual el “plat d'arròs pot aparèixer i desaparèixer”, però la “gana” sempre hi és. D'aquesta manera, Casasses formula el desig com una força que supera el subjecte (escriptor) i l'objecte (text) que l'habiten. Així mateix, la conceptualització de l'operació d'escriptura en Casasses se sustenta en la lògica de la impossible satisfacció, és a dir, resta sostingut a la cerca contínua de l'altre (text). Seguint Lacan, el possible assoliment de l'objecte concret només omple el forat que l'*objecte a* ha cavat en el subjecte, com si fos un miratge, una al·lucinació. Atès això, el subjecte, per definició, està instal·lat eternament en l'obertura cap a l'altre desitjat. I és aquí on Casasses instal·la “la poesia lliure”: el jo líric és governat per aquesta pulsó, i com hem vist amb l'exegesi del poema “L'amor em llepa i m'ho don' tot”, aquesta és traduïda per l'amor.

Per altra banda, hem de subratllar que això no bloqueja l'expressió poètica, ja que “El fonament de la gana no té nom però pot parlar, i se li pot parlar”. Per tant, el poeta circumscriu l'enunciació poètica a les lleis dialògiques de la conversa, el paradigma de la qual serà la paraula poètica oral, que ja hem inaugurat amb “la parla de l'amor”. Sigui com sigui, a través del postfaci sobre la “gana” —i a diferència de les tesis ferraterianes— Casasses instal·la, justament, l'acte d'escriptura poètica en l'afecte de l'emoció vinculada a la pulsó d'escriptura, que traduirem amb el sintagma desig d'escriptura. Tal com afirma Jandey “nous définissons comme affect la charge émotive liée à cette pulsion, antérieure à l'émotion proprement dite car non liée à une représentation; on ne peut s'en libérer qu'en lui trouvant une représentation adéquate” (2009: 95). Aleshores, és en els ingredients primordials de la “parla” allà on hem de cercar la representació del desig, que serà, al seu torn, on tindrà lloc la construcció de la subjectivitat poètica casassiana. El poeta n'assenyala tres, el domini de l'amor, de l'esperança i del deure; tanmateix, prendrem el primer.

Si partim de la idea que l'obra d'art permet veure el que sempre mirem però mai no veiem, la literatura es presenta com la mediadora entre el subjecte i el sentit, és la reveladora de les veritats: “El teatre és l'amor, és inventar-se el món que li falta al nostre, un món on puguem dir les veritats que fan reaccionar o aquelles mentides que de sobte aclareixen tota una atlàntida i treuen el son” (Casasses, 2008a: 10). I és quan

toquem una d'aquestes veritats que la manera de mirar canvia, fruit de la consegüent anagnòrisi, i el món s'ordena entorn d'aquesta veritat. Així és que en la poesia d'Enric Casasses, l'amor és l'element que condueix el jo líric a veure, tot col·locant-lo de forma dramàtica a la vida. Talment, "L'amor em llepa i m'ho don' tot" és una presa de posició de la veu lírica en el "domini de l'amor", el qual serà centre d'atracció i d'ordenació de tot allò que compona la cosmologia poètica de Casasses. A través del postfaci el desig i l'amor entren en una correlació que enxarxen l'obra de Casasses des de l'escriptura o recital fins al pla temàtic i simbòlic, establint una interrelació que travessa tota la seva producció.

Cal matisar, a més, que a l'obra de Casasses el desig del desig es tradueix d'una forma recurrent en l'amor que convoca l'*altre* amor, amb versos com: "l'amor és caure al toll / i trobar-hi l'amor" (1994: 19), o "No et trenquis, càntir / de l'amor, que no / s'escanyi per amor / l'amor — que canti!" (*ibíd.*: 59). Aquest *altre* amor correspon a les històries d'amor particulars que s'inscriuen a l'obertura del desig, les quals només ocuparan de forma il·lusòria el forat eternament faltant, però en cap cas modificaran l'amor, entès com la *veu* del desig i el motor d'escriptura. Això ho corrobora el fet que el *jo* es convoca des de la naturalesa contradictòria de l'amor / desig: per poder perpetuar-se mai no podrà ser satisfet. Aquí es forja l'antilogia: el subjecte líric s'afirma en el dolor ("Però jo estimo el meu dolor" [v. 11, Casasses, 2008a: 5]) perquè és la sensació consegüent de ratificar els seus límits, de sentir l'angoixa de la irrealitzable fusió. Tanmateix, la mort de l'amor implica tornar a tenir gana de l'altre: "així l'amor el duc forçat / perquè l'amor no em deixi en paus" (v. 19-20, *ibíd.*). I, per extensió, en aquest viure *dramàtic* és on trobarà l'impuls d'escriptura: "La poesia és aigua salada i ens deixa a la vora de la platja amorosa, a la vora mateix del desesper de no encarnar tots els papers de l'auca amb tu al costat" (*ibíd.*: 11). Atès això, el subjecte poètic es construeix des de l'angoixa derivada de la impossibilitat d'assolir l'objecte de desig. Altrament, la paradoxa rau en el fet que el dolor és volgut, és estimat, puix que està essencialment lligat al reconeixement de si mateix i al seu propi existir.

Des d'un punt de vista formal, és interessant destacar que molts dels poemes que tracten l'amor d'una forma explícita, ja sigui a través de la relació d'alteritat analitzada o perquè n'és el motiu central, comparteixen atributs propis de la poesia popular com, per exemple, la simplicitat aparent de les imatges acompanyada d'una musicalitat pròpia de

la cançó. El poema “Cançó” (Casasses, 1994b: 47) n’és una mostra evident i la prendrem com a paradigma d’aquest tipus de composicions, juntament amb un fragment del poemari *Desfà els grumolls*. La “Cançó” està composta per tres sextetes que combinen versos decasíl·labs i heptasíl·labs amb rima consonant, i el continu final amb “-una” es reitera en els dos versos finals de cada estrofa. Això propicia que la paraula “lluna” sigui la més repetida juntament amb amor, però aquest procediment no tan sols aconsegueix un efecte eufònic propi del gènere, sinó que acompanya musicalment i visualment (“l’amor” obre les estrofes i la “lluna” les tanca) el joc d’oposició que es crea entre la lluna i l’amor, que es construeix a partir d’una gradació: en la primera sexteta, l’amor és l’antídot de qualsevol mal o dolor, però no cura de mirar la lluna; en la segona, trencant tota expectativa, l’amor és un element més com “la pedra” o “l’orgull que plega el genoll”, que no genera imposicions; altrament, la lluna sí que pot manar; i, a la darrera estrofa, l’amor torna a prendre posició, adjectivat d’una forma més alada —no és un element més—, ja que no al·ludeix al que pot fer sinó al que és: una força il·limitada i poderosa a causa de la seva indeterminació, pel fet que el seu reconeixement té lloc en l’alternança d’absència / presència, moviment que li atorga un poder enigmàtic i que, per això mateix, domina el subjecte.

L’**amor**, la cara oculta de la mort,
 Fa moure veles i vents,
 És tan fluix que és el més fort,
 És tan fort que no n’hi ha gens,
 Qui sap si en té, d’amor, o si en dejuna?
 L’amor és déu... o... l’únic déu és la **lluna**!?

L’**amor** ho cura tot i no et fas vell,
 És perfecte contra els grans,
 La sífilis del cervell
 I la tristor de les mans.
 L’amor, que juga a daus amb la fortuna,
 Cura de tot, menys de mirar la **lluna**.

L’**amor**, la pedra, l’esguard de l’esfinx,
 L’estrella que guia el foll,
 Els yangs amagats als yins,
 L’orgull que plega el genoll
 I som iguals, que val tant l’un com l’una
 I no ens manem, prò ens pot manar la **lluna**⁵².

⁵² Reproduïm “amor” i “lluna” en negreta per subratllar-ne la disposició en el poema.

Amb aquesta darrera sexteta, es concentren tres atributs importants respecte a l'amor. Primerament, amor i mort es toquen, i, segurament, la cara oculta de la mort és metàfora del conegut *calembour* mort / *amort*. No obstant això, defugint el sentit més juganer, el poeta —intencionadament o no—, mostra que un significant convoca l'altre. Així es fa present la unió tràgica d'ambdós realitats. Segonament, n'expressa el caràcter eteri i d'ubiquïtat —és a tot arreu i per tot arreu—, i n'evoca la força amb un vers d'Ausiàs March, a través del qual ressona tot el poema amb “veles i vents” i amplifica, així, la definició d'amor. De tal manera que s'hi emmiralla la potència d'un amor cantat pel jo líric de March, que es coneix com a “extrem amador”⁵³, i que tem la mort perquè és l'única que genera la possibilitat que l'altre, *vós*, l'oblidi, el deixi d'estimar (“perquè amor per mort és anul·lats”). És a dir, March limita l'existir del *jo* al reconeixement de l'amor per part de l'altre.

I, finalment, tal com s'ha vist en el poema anterior, l'amor és equiparable a quelcom diví, té una entitat transcendent que governa el subjecte. Tot i això, en aquest poema qui es troba a efectes de manar és la lluna; per això, en el giravolt final, que es concreta en trencar l'expectativa generada per la contigüïtat temàtica de l'estrofa, s'exclama i es pregunta a la vegada si, veritablement, l'únic déu és la lluna. No és arbitrari que ens detinguem en la relació d'oposició que presenta la “Cançó”, pel fet que si l'amor és el que domina les seves arrels (el desig), la lluna, en l'imaginari del poeta, és el símbol de la fusió entre l'amor diví i la dona, i crea així l'altre desitjat, en termes absoluts⁵⁴.

Seguint, així, amb les estructures populars utilitzades per expressar la divinització de l'amor, prendrem un fragment del poemari *Desfà els grumolls*, on en el primer poema “No plou” —una tirallonga de versos sense repòs— apareix la representació de l'amor que s'ha fet més popular a causa de la versió musical que n'ha fet Miquel Gil.

l'amor és déu en barca
la vida és un naufragi
en un got de vi blanc,
l'amor és caure al toll
i trobar-hi l'amor,

⁵³ “Veles e vents han mos desigs complir / faent dubtosos per la mar. [...] Jo tem la mort per no ser-vos absent, / perquè amor per mort és anul·lats, / mas jo no creu que mon voler sobrats / pusca esser per tal departiment [...] Jo son aquell pus extrem amador / après d'aquell a qui Déu vida tol” (March, 2000: 5).

⁵⁴ Aquesta relació s'analitzarà a l'apartat “Les representacions de l'altre/a amorós”.

no vull deixar la platja
sense pedres sinó
mostrar-te'n unes quantes,
que vegis aquest món
que ve de vora mar,
tots som bords, tots som claus
d'altra gent, d'altres portes
(1994a: 19)

En el primer vers, la divinització de l'amor és clara però, al mateix temps, l'atribut, "déu en barca", connota la vulnerabilitat de l'amor i el risc constant de naufragi. Es manifesta la possibilitat de mort, representada de nou per la por i per la caiguda; tanmateix, és a partir d'aquesta caiguda que es troba l'amor. D'una banda, s'ha d'esmentar que la por precedeix aquests versos i és la que dona peu a "destapar" la carta ("[...] la por, si l'aprofites / es torna cerimònia, / la carta que ara ve / ja la'n puc destapar, l'amor és ritual [...]"). Metàfora metatextual que el poeta utilitza per avisar de la seqüència temàtica inevitable, atès que després d'atorgar un caràcter sagrat a la por, aquesta desemboca, consegüentment, en el ritual: "l'amor és ritual". D'altra banda, la caiguda es presenta com una de les conseqüències inevitables de l'amor, igual que en el poema "L'amor se'm menja".

En tots dos poemes, i en molts d'altres, preval la senzillesa, per davant d'una gran elaboració textual, com per exemple, dins del recull *Cançons d'amor i de revolució* "Aquella" ("Si d'un amor o dos ... ai / si d'un amor no fos si d'un amor no fos / altra ventada que no fos perdre's" [v. 1-3, 2007b: 12]) o la quarteta "Primera cançó de l'infinit":

No et trenquis, cànir
de l'amor, que no
s'escanyi per amor
l'amor —que canti!
(*ibíd*: 14)

Amb això es vol demostrar que a les composicions en què l'amor és presentat com a divinitat o com a ens autònom, la senzillesa i la puresa de la forma s'acosten a la simplicitat de les formes líriques populars, i la intensitat del vers queda condensada i brilla molt més. I quin és l'efecte estètic d'aquesta fusió entre forma i contingut?

Segons la tradició agustiniana sobre la simplicitat de les formes, l'emoció religiosa, de la mateixa manera que els moments més intensos de la tragèdia, no admet subtileses d'una gran elaboració verbal, sinó que "l'emoció i l'eficàcia poètica radiquen en una rigorosa economia expressiva, en una delicada i difícil simplicitat" (Manent, 1973: 33). Tot això ens porta a atribuir un sentit a l'estil que Casasses utilitza reiteradament quan expressa l'amor en termes de divinitat o de força perpètua. Aquest estil intenta generar l'emoció complexa i transcendent d'allò que representa i, per fer-ho, Casasses utilitza la concordança entre simplicitat i intensitat, on domina la música, ja sigui per la rima, pels recursos eufònics constants o, contràriament, per les dissonàncies. Recordem que la matèria de l'esperit, com l'amor i el desig, "vol cantar". Música i poesia queden vinculades substancialment, tal com mostra l'inici del *Pamflet de l'esperança*: "la música i la poesia són perquè el patiment i la felicitat creixin fins a la nostra talla i no ens ataquen el virus de l'encongir-se" (Casasses, 2008a: 10).

Així, doncs, el subjecte líric és posseït per l'amor / desig des de la seva enunciació. I aquesta alienació és el que li permetrà sentir, en la seva significació intransitiva, que en últim terme és conèixer i viure. A més, l'amor sobergueja les seves accions; per això, esdevé constructor de la subjectivitat i identitat poètica de Casasses.

3.1 El cant de l'alteritat amorosa

Tornant a la categoria del desig, ens centrarem en una de les lleis que ha estat central en la construcció del subjecte líric ferraterià (pèrdua d'identitat) i marçalià (continuïtat del ser): la pulsio empeny cap a l'assimilació de l'altre en les estructures internes del *jo* formulable. Tal com ja coneixem, la dinàmica del desig activa "la movilizació del desig del sujeto al servicio del Uno" (Dor, 1998: 86). És a dir, el subjecte que l'experimenta es com-mou per assolir una *continuïtat*, una compleció. Ara bé, aquesta inèrcia, aquest moviment narcisista es bolca quan emergeix la irreductible distància que separa el subjecte de l'altre.

Segons aquestes coordenades, podem albirar com Casasses ens ofereix l'escenificació d'aquest plantejament a la tercera part del llibre *Començament dels començaments i*

ocasions de les ocasions (1994), “Alquímia d’amor”⁵⁵, i, sobretot, a *Do’m. Drama en tres actes* (2003). Ara, però, prendrem com a exemple “Alquímia d’amor”. Aquesta part és independent de la resta del poemari i forma una estructura tancada. La componen onze poemes de dotze versos cadascun on es presenta el procés alquímic com una al·legoria de l’acte eroticoamorós. Casasses situa el *jo* i el *tu* en un espai indeterminat que podem definir com l’escena amorosa en estat pur. Ambdós són un element més del cosmos universal, com “els rius”, “la mel” o “la rosa”, però es predisposen a néixer d’una altra manera, a viure una experiència que els transcendeix i a la qual només s’hi pot arribar amb l’altre: la unió sexual. No obstant això, el poeta trenca tota expectativa ja que de la unió del *jo* amb el *tu* no en resulta una sola unitat, sinó que hi ha una consolidació de l’espai personal i íntim de cada subjecte. L’acte eroticoamorós no comporta la pèrdua dels límits d’un mateix, ans al contrari, és una ratificació i consolidació superior d’aquests límits.

El primer poema és un esclat de vida: “Tot està viu, gent, electrons / rius, puigs i cel” (v. 1-2, Casasses, 2007a: 105), i el *jo* líric posa de relleu no tan sols la presència de l’altre, sinó que remarca que “un de tots dos resulta que es diu tu” (v. 11, *ibíd.*). Aquest ús enfàtic de la segona persona gramatical marca la irreductible distància que hi ha entre les dues instàncies enunciatives, tot i que això no serà obstacle per aconseguir la transformació a través de la fusió. Una de les lliçons que se’n deriva al final del recull és, precisament, la defensa de la individuació perquè l’experiència eròtica tingui sentit.

En el segon i el tercer poema (*ibíd.*: 107, 109) es disposen els elements que permetran l’alquímia. El segon poema comença amb el vers “I tot pot ser, i es fon el plom” (v. 1), i continua amb una enumeració al llarg de sis versos d’imatges simbòliques que es troben en concomitància amb l’inici de l’acostament dels amants: la rosa cau del cel, els amants s’agafen les mans per primera vegada “i una mà esquerra i una mà / esquerra no es saben tocar / i dues flors de ferro i mel” (v. 3-5). L’acumulació d’imatges crea un

⁵⁵ Enric Casasses va publicar “Alquímia d’amor” el març de 1980 al número zero de *K.O. La revista in/digna dels Països Catalans*, amb les il·lustracions del Rosari dels filòsofs i signada per Mossèn Xemeneia (pseudònim del poeta). A la primera edició de *Començament dels començaments i ocasions de les ocasions*, el 1994, Casasses va incorporar “Alquímia d’amor” com a tercera part del poemari. Tot i això, l’obra es va compondre com un recull independent.

efecte d'invocació que arriba al zenit amb el setè vers on es proclama l'acció que està a punt de succeir “per fer l'amor a tot mirar” (v. 7).

Amb això, ja en el tercer poema el plom comença a convertir-se en or. És l'inici de la transsubstanciació de la matèria (Aumatell, 1998: 129), és a dir, el *jo* i el *tu* són en tant que éssers desitjants. Primerament la interacció entre els dos es realitza a través de les paraules: “i ens volen cintes de bla bla” (v. 3), i de la mirada: “i ens despullem sense passar / gens de fred [...]” (v. 5) i és així quan l'esperit escalfa prou el cor perquè sentin el desig, el qual està metaforitzat amb la “tercera veu” que s'origina a dins del cos:

per sentir la tercera veu
per dins del cos que ens diu passeu
llacs, cims, vents, focs, i és que a ningú
puc dir-li el caos com te'l dic a tu.
(v. 8-12, *ibíd.*: 109)

Tot seguit, es consolida l'espai eròtic en què no hi ha lloc pels enganys i on el prendre i el donar no tenen lleis. El amants s'endinsen en la immensitat del plaer a través de jocs sexuals: “el flux del carn, semen marí, / jocs arriscats d'improvisar” (v. 2-3, *ibíd.*: 111). I, finalment, en el cinquè poema (*ibíd.*: 113) arriba la unió esperada, el clímax de l'alquímia: “S'ajunta tot, s'ajunta tot” (v. 1). Els contraris s'esdevenen alhora i es complementen, superant així l'ordre natural, i el *jo* i el *tu* passen a ser “Dos” (v. 11). Atès això, s'aconsegueix la fusió sense perdre mai l'estructura de l'ésser individual tot i assolir un nou estat: “i ara som dos, sabem volar!” (v. 4, *ibíd.*: 115).

A partir del setè poema, el *jo* líric, després de viure aquesta transformació de caire transcendent, d'elevació de l'esperit (“veig que hi ha alguna cosa més! / sempre hem tingut ales, és clar!” [v. 3-4]), experimenta l'amor en la seva contradicció, ja que té por de perdre's en l'altre: “quina mà és teva? Quin peu meu?” (v. 8, *ibíd.*: 117.). Així, representa l'angoixa de la possible pèrdua d'identitat:

Ens unim tant que no! no! no!
em faig tan pur que em torno obscur,
ens barregem, i això no es fa,
no sé qui sóc ni de què va
(v. 1-4, *ibíd.*)

Amb “Alquímia d’amor” Casasses reinverteix, doncs, la unió sexual i el que aparentment era la fusió de dos subjectes en un sol estat es converteix en la individuació del *jo*: “no som ni un ni dos ni el mateix, / si tu et fas tu jo em faig més jo” (v. 5-6, *ibíd.*: 119). Així l’acte eroticoamorós és constructor d’allò radicalment altre que, a la vegada, disposa els paràmetres del subjecte desitjant.

VI. Representació de l'altre/a amorós

1. Les dones: espai de l'alteritat

L'escriptura poètica de Gabriel Ferrater és en si mateixa la construcció d'una subjectivitat poètica que assumeix la responsabilitat de l'acte d'enunciació en el text poètic, el qual ve determinat pel desplegament de múltiples alteritats. Per una banda, trobem l'alteritat enunciativa que es materialitza en el desdoblament del *jo* en la segona persona del singular (forma habitual d'objectualització del *jo*). Ara bé, el màxim distanciament el trobem en la conversió del *jo* en *ell*. És una fórmula poc habitual i per això significativa, ja que el poeta aconsegueix un hiat radical entre el subjecte de l'enunciació i la seva representació. I, finalment, també hi ha la inclusió del *jo* en una veu col·lectiva (*nosaltres*). Per altra banda, l'altre radical, la dona, irromp al text com a *tu* i com a *ella*.

Ara ens centrarem en la representació d'aquest altre radical, l'altre amorós o el subjecte del desig ferraterià: les dones. I com a punt de partida recuperarem el poema "Teseu", el qual —encara que sigui el que clou el darrer poemari— té un efecte retroactiu, és a dir, il·lumina tota la resta. O, com diu J. Besa (2001: 159) —que el pren com a reflexió entorn al quefer poètic de l'autor—, és "la instrucció de lectura per al destinatari del llibre, encara que aquesta instrucció [...] sigui, si ho podem dir així, *a posteriori*". En aquest sentit, val la pena recordar una carta que Ferrater escriu al seu gran amic Jaime Gil de Biedma (13 d'octubre de 1959), on fa referència a la resignificació dels textos a mesura que es van complementant amb els següents:

A la larga, tus poemas irán a más, no sólo porque irán encontrando gente que los entienda, sino, sobre todo, porque —salvo catástrofe— se irán haciendo mejores a medida que sean más numerosos. Quiero decir que, siendo la intención principal de tu poesía la de trazar una imagen sincera y matizada de la vida moral de un hombre, cada toque irá cobrando más valor a medida que se le añadan otros — cada poema enriqueciendo el sentido de los demás. En esto, creo que mi caso es el mismo.

Suerte. Tuyo,

Gabriel

(Ferrater, 1986: 367-368)

Clarament "Teseu" no tan sols forma part de la coherència de plantejament d'una obra que s'entén des de la seva totalitat —no de forma parcial ni experimental— i orientada

amb una intencionalitat ben explícita i reiterada en Ferrater, la de traçar la vida moral d'un home, sinó que és també una composició on la veu lírica escenifica la construcció de la subjectivitat que ha tingut lloc en l'escriptura del poema que el precedeixen. Per aquest fet, es pot considerar el metapoema de "Teoria dels cossos" i, per extensió, de *Les dones i els dies*. Tal com demostra Dolors Oller, a "Teseu" té lloc la formalització de la subjectivitat en l'acte del llenguatge:

En el poema de Gabriel Ferrater, la subjectivitat del emisor extremerà esta forma subjectiva de revelar-se, de manera que, el emisor, el sujeto de la enunciació, complementando esta actitud aseverativa con otras formas de enunciació, se presentará a sí mismo como objeto, es decir, como sujeto de sus enunciados. El discurso, pues, adquirirá una forma autorreflexiva y, consecuentemente, el tejido verbal que formalizará esta autorreflexión presentará realizaciones lógicas, gramaticales, que manifestarán en sí mismas esta subjectividad autoexpuesta. (1994: 212)

Si a més a més en el motiu del "fil" que permet a Teseu sortir del laberint li afegim "la vella metàfora, aquella que assimila teixit i text, tapís i poema, fil i discurs" (Besa, 2001: 159), l'operació d'escriptura s'assimila a l'acció d'Ariadna en treure Teseu del laberint. Amb aquesta analogia, la dona, la figura de l'altre es presenta, així, doblement significativa: per una banda, les dones són font, origen de la creació poètica, però, per altra, són constitutives de la subjectivitat poètica de l'autor, tenint en compte que l'enunciació del *jo*, l'esdevenir del ser en la *matèria-emoció* dependrà de l'emergència del tu femení en els versos.

Teseu

Un sol fil et daura
la fosca memòria
corre pels tapissos
on t'has figurat.
Tornes, tornes tu?
No trepitges fort,
i et fas sofrir els ulls
a seguir la trama
pels vells corredors
Salves esvorancs
de por successiva
només que et llampeguin
lluïssors de fe
que, una mica idèntic
algú que pots dir
que és tu mateix, sempre

fa camí amb tu.
No retrobaràs
la teva ombra espessa
el dúctil propòsit
amb què saps trair,
fins que surtis on,
a la llum del sol
("quina? quina?" et crida
la gralla) plegades,
t'esperen les dones.
(Ferrater, 2002: 154)

Ara bé, quin paper hi tenen les dones? En els primers quatre versos s'exposa l'escena d'escriptura configurada per un doble reflex: per un costat, el subjecte de l'enunciació s'emmiralla en aquest *tu*, Teseu, aconseguint així el desdoblament del jo líric i, consegüentment, es converteix en l'objecte poetitzat; per altre, Teseu també es representa en els "tapissos". Talment, en ambdós casos hi ha una figuració de l'experiència, una contemplació o observació de la vida d'un *jo* que, en enunciar-se des de la seva formalització, es convoca per interpretar-se. Així, doncs, l'experiència poètica ascendeix a una experiència ontològica del ser i aquesta és guiada pel "fil" que tenyeix de certa visibilitat la memòria. És a dir, mantenint sempre la impossibilitat de la visió total amb el joc de claroscurs, aquesta vegada és el "fil", la paraula poètica, la que té la funció d'il·luminar la memòria. Aquest és, doncs, el punt de partida en què el mite i el subjecte de l'escriptura resten lligats per un mateix moviment, un mateix objectiu: l'autoconeixement.

Si atenem el correlat del mite, sabem que no hi hauria guia sense Ariadna: la restitució de la memòria resta substancialment lligada a la dona, cosa que ens permet emplaçar-la com l'alteritat que activa la sortida del *jo* respecte de si mateix (*existere*) per situar-se com a ésser narrable i poetitzable. Aquesta escissió del *jo* resta materialitzada amb la inserció de la pregunta "Tornes, tornes tu?", que col·loca en paral·lel el procés d'ordenar una vida amb la construcció o deconstrucció de la identitat del subjecte, ja que la reiteració del verb encavalca la mera acció de tornar amb la problematització de la identitat del subjecte que la realitza. La interrogació travessa de dalt a baix la composició pel fet que cau al buit, no hi ha referents aparents: ni l'espai físic (a on tornes i d'on vens?) sumat a la indeterminació de l'agent de l'acció (quin tu torna?).

Els versos d'art menor (pentasíl·labs) —de la mateixa manera que al poema “Corda”— mimetitzen la forma del fil, imatge que acompanya el desenvolupament en doble reflex. De primer, el poema és en si mateix la composició del fil; per tant, cada vers serà un pas endavant cap a la sortida del laberint (“fins que surtis on, / a la llum del sol”). I aquests passos són relatats per l'emissor de l'enunciat. Aquí és on té lloc el que Dolors Oller, prenent la terminologia d'Epstein, en diu “mimesis auto-reflexiva (o mimesis del proceso interior de la conciencia subjetiva del emisor)” (1994: 208): a través de figurar un caminar poc ferm, o volgudament insegur, i una reconstrucció dolorosa de la memòria —metàfora de la qual és el laberint—, converteix el propi procés de formalització del discurs en el desvelament d'una subjectivitat que malda per reconstruir-se. No obstant això, aquest camí el guia a viure's des d'una doble alteritat que substituirà un *jo* únic i ferm. Per una banda, el *jo-tu* és acomboiat per ell mateix (“que és tu mateix, sempre / fa camí amb tu”). Aquest desdoblament activa una mínima creença en si mateix, tot i que resta relegada en el pla d'una fe contingent. Les “lluïssors de fe”, de les quals no sabem tampoc l'origen, tot i que l'estructura sintàctica “només que” al·ludeix a una reacció immediata, fins i tot automatitzada, impedeixen que el subjecte caigui al buit, és a dir, que esquivi l'esvoranc al límit. Així mateix, el verb “salves” anul·la la possible agència del subjecte per reaccionar dins d'aquests límits. Amb altres paraules, la problematització de l'existir en funció de l'experiència situa el subjecte al límit de si mateix, i l'únic que impedeix la caiguda, l'esfondrament final, és que el *jo* sempre s'acompanya a si mateix. Tot i amb això, aquestes “lluïssors de fe” són merament funcionals, simplement el mantenen dret.

Per altra banda, al final del camí, a la sortida del laberint l'està esperant l'altre en majúscules. El *jo* líric arriba, així, a l'espai de l'encontre amb l'altre, el qual resta associat a la llum, a la claror, allà on emergeix el sentit. I el procés d'autoconeixement, de naturalesa inaccessible des del propi *jo* (“la teva ombra espessa”) només pot esdevenir-se si aconsegueix arribar a l'espai de l'alteritat, allà on l'espera l'altra radical: les dones. En síntesi, Ferrater ens proporciona la clau per poder llegir el procés de constitució de la subjectivitat a la seva obra, i una de les línies, com veurem, se sustenta en l'escriptura del cos del desig: les dones.

1.1 El cos del desig

Amb aquest títol enunciem un element que no havia aparegut fins ara i que és un dels motius centrals de formalització del desig en la poesia de l'autor, fins al punt que dóna nom, com sabem, al poemari més eroticoamorós, “Teoria dels cossos”. Per començar amb una definició general, el cos serà agent i espai del desig. Tanmateix, essent coneixedors de la coherència de l'obra de Ferrater, seria estrany que al llarg de *Les dones i els dies* el cos no hagués pres un fort protagonisme. Així és que un dels primers indicis de l'ús de la matèria corporal dins de la cosmovisió ferrateriana és el poema “Mecànica terrestre”. Aquesta composició és fortament significativa pel fet que hi trobem una lectura epistemològica de la realitat, i per extensió, de la matèria poètica en funció de dos eixos: els cossos i la distància entre ells i “les libracions dels cors”:

Ja ho veus. Un món.
Un instant d'un capvespre, has vist els cossos
i les distàncies. Ara calcula
les masses, les libracions dels cors—
(Ferrater, 2002: 42).

Seguint la poètica del bloqueig del *jo* en la matèria poètica, d'una forma explícita, Ferrater disgrega la funció poètica en dos processos: el d'observar, guiat per la veu lírica, la realitat exposada i l'emoció. El *jo* líric retrata una escena de capvespre com a mer observador: “les figures senzilles, els acords / i els contrastes, les anades cauteloses / i les vingudes ràpides, els gestos / que no s'amaguen a ningú” (v. 3-6). I nosaltres l'acompanyem com a testimoni d'un instant de la realitat objectualitzat en la seva formalització discursiva. Tant és així que l'autor, a la manera d'un enunciat de física, disposa el conjunt d'entitats i les seves relacions, i demana a un *tu*, el lector, que calculi l'incalculable, és a dir, l'emoció de cada cos, ja que aquesta no ha estat expressada. La significació del poema recau en la resolució d'un problema de física que consisteix en calcular les masses, que en la mecànica clàssica, al·ludint així al títol del poema, és la “magnitud invariable definida com la relació constant que hi ha entre tota força que s'aplica a un punt material i l'acceleració que aquesta li produeix” (*GDLC*). I aquestes masses al seu torn són traduïdes al poema com les “libracions dels cors”. L'autor empra, doncs, un terme astronòmic que connota una ambigüitat visual, pel fet que la libració és el moviment aparent d'oscil·lació del disc lunar percebut per l'ull humà. Per tant, si projectem aquest moviment al cor, es pot interpretar que el poeta ens fa calcular deliberadament els batecs del cor, els quals provindran, seguint la definició de

“masses”, de la relació d’allò que provoca el moviment i la seva intensitat, és a dir, la relació entre els cossos i les distàncies.

Malgrat que s’hagi llegit com una paròdia crítica de l’anàlisi científica (Julià, 2004: 138-141), entre altres, el que es proposa Ferrater amb “Mecànica terrestre” és, justament, evidenciar allò irrepresentable en la matèria poètica, i se serveix d’una sintaxi purament lògica, en la qual els factors són invariables perquè la deducció de no resolució sigui l’única possible. De tal manera, “el més profund” (v. 2) de l’ànima no és potencialment observable perquè no tan sols és incalculable per part del subjecte observador sinó perquè només es pot percebre com una al·lucinació, allunyant-se així de qualsevol certesa. En efecte, aquest plantejament es troba en absoluta sintonia amb el qüestionament de la matèria poètica com a acte purament emocional. Així és que és necessari dilucidar com es construeix aquest distanciament deliberat de les emocions, que s’ha categoritzat com a allò “incomunicable” o “preverbal” (Julià, 2007: 31) o “intransferible i subjectiu” (Oller, 2011: 299) de l’experiència, respecte a la formalització poètica del desig.

Amb aquest poema volem posar, doncs, l’accent sobre l’interès per part del poeta de palesar les coordenades que sustenten la matèria poètica: la figuració dels subjectes com a cossos que es mouen en un espai determinat i les relacions que s’hi estableixen, per aconseguir, en últim terme, que “dels actes i de les paraules d’un mateix —o dels altres— sorgeix[i] una opinió sobre l’individu mateix, els processos de comprensió del món, i de la construcció en tant que és un ésser moral” (Julià, 2007: 179). Ara bé, el que ens interessa subratllar d’aquest punt de partida és com la configuració espai-temporal del poema es troba en estricta relació amb la representació dels cossos dins les dinàmiques de l’alteritat. Així ho evidencia Núria Perpinyà en referència al títol “Teoria dels cossos”:

hem de tenir en compte que Ferrater no substitueix l’accepció comuna de «cos» per l’accepció matemàtica, sinó que aquesta li serveix per subratllar el que l’ús comú emmascara. Agafem el diccionari i hi llegim: “Cos. Agregat de totes les parts materials que componen l’organisme de l’home o d’un animal.” En conseqüència, Ferrater reprèn el sentit originari del terme en reivindicar la qualitat “d’agregat d’elements” que caracteritza tot cos. O, dit altrament, el jo no és un ésser aïllat i monolític, sinó que es construeix amb els altres. (Perpinyà, 1991: 13)

Tot plegat ens condueix a situar els versos ferraterians com un encontre amb l'altre, allà on tindrà lloc la construcció de la subjectivitat poètica des de l'alteritat. Procedim, doncs, a desplegar les variables que constituïran aquest encontre: la relació, ja sigui formal o temàtica, entre els subjectes enunciats; el moviment d'aproximació o distanciament entre aquestes entitats, ja sigui constructor o destructor d'alguna de les parts, el qual serà, a la vegada, configurador de l'espai i fons de percepció de l'acció dels cossos.

Fins ara, hem assenyalat amb especial èmfasi com el jo líric s'instal·la a l'espai del desig des de la dissolució de les seves estructures davant l'ascensió del tu amorós com a subjecte complert. Ara, ens proposem a reforçar aquesta premissa a partir de l'anàlisi de la representació de la dona en tant que cos resistent a l'absorció per part del jo. De tal manera que l'amant quedarà exclòs davant del desig de la dona i a més contribuirà a un procés de construcció de l'altre que no el tindrà en compte. Tot i això, no podem perdre de vista que la construcció d'aquesta resistència es regeix per la mirada del desig. És a dir, la configuració del cos femení, en el pla físic, sensual i sexual, està modelada a imatge del desig del jo líric. Per aquest fet, contra més impenetrable sigui l'altre, i més precisa sigui la irreductible distància entre els dos subjectes o més tu sigui el tu —valgui la redundància—, l'encontre amb l'altre es convertirà, seguint el subtext derridià, en una separació radical on el subjecte poètic es fundarà en l'experimentació de l'altre en tant que impossible de posseir. Des d'aquest punt de vista, rescatem alguns dels poemes on té lloc aquesta representació del subjecte desitjat, i començarem per aquelles composicions on s'invoca el cos femení com un cos en procés, un cos que es fa. Per tant, la construcció del subjecte desitjant femení es representa en la reificació d'una consciència “*se faisant corps*” (Sartre, 1966: 458). Atès això, a l'altre amorós se li assimilarà una possible plenitud davant d'un jo que queda relegat com a simple observador.

Poemes com “Kore”, “Metrònom”, “Joc” o “Riu”, entre altres, han estat classificats dins de la “joventut d'eros” (Perpinyà, 1991: 56). Això significa que un dels trets distintius de l'experiència amorosa és el tòpic del *praeceptor amoris*, la iniciació de la jove amada en les arts amatòries. Són prou explícits versos com “i què en faria / d'una meva joventut? / És la teva la que em val” (Ferrater, 2002: 133) o “Pots jugar amb el seu cos / que és jove i riu, i vol / el joc, i no n'ha tingut prou” (*ibíd.*: 125). Ara bé,

aquesta prescripció del cos femení dins del discurs hegemònic que reproduïx l'amada en un context d'inferioritat respecte al poeta en tant que mestre d'amor entra en contradicció amb el plantejament anterior. Per això mateix, cal analitzar com Ferrater transforma el tòpic per convertir-lo en un mecanisme retòric i situar l'altre com a subjecte del desig i no pas com a objecte manipulable i inferior.

Començarem amb "Metrònom", una de les composicions on la dona, precisament, respon a dos dels rols tipificats que configuren el cos femení, el cos jove i el cos madur, els quals són modelats "a imagen y semejanza del deseo del otro" (Torras, 2011: 273). Tanmateix, Ferrater culmina el poema amb una escena d'autocrítica que resignifica el propi plantejament. L'autor utilitza la isotopia temàtica de la maduresa de la dona per disposar la noia i la dona una davant de l'altra com si fossin els diferents plats d'un menú ("Quina prefereixes, / noia que s'exhala, / dona que es recull?" [v.6-8, 2002: 128]). No obstant això, aquesta visió de gourmet voluntàriament irreverent es redirigeix sobre el subjecte agent de la mirada com a retret. Així ho evidencia Perpinyà: "En efecte, a 'Metrònom' el jo poètic es retreu a si mateix que no sàpiga conciliar la dona i la noia que hi ha en la seva estimada i que s'hagués deixat convèncer (v.a. 'Kore') per la idea burgesa que la construcció d'un individu es realitza de manera lineal i progressiva" (1991: 58-59). Anem a veure-ho.

A partir de la imatge del metrònom el poema evoca l'alternança rítmica, compassada, entre els dos cossos potencials per al desig, "noia, dona": "Noia, dona, noia, / dona. Sents el batre / d'un metrònom dur / i vetlles l'alterna / natura que estimes" (v. 1-5, 2002: 128). Ja d'entrada topem amb l'ús problemàtic del mot "natura", amb el qual s'expropia els cossos d'una subjectivitat; conseqüentment, l'estimar es projecta als atributs específics de la natura de cada cos albirats des d'una mera evolució biològica. Amb l'afegit, a més, que en els versos que segueixen, aquesta evolució es trasllada al pla de la personalitat. El jo poètic, seguint un relat de colonitzador del cos altre —tal com indiquen paraules com "conspiració" o "instaurar"— guia ("Menes la segura / conspiració / de totes les coses" [v. 9-11]) el procés "natural" de maduresa: "abolíu la noia, / porteu l'acomplerta, / o la ben reclamada. / Ara, de la noia / no saps ni parlar-ne: / vida anterior, / com d'ocell o fruita." (v. 12-18). És a dir, l'objectiu de la conspiració és instaurar la dona i destronar la noia. Així mateix, l'"ara" del poema encercla la dona

com aquella que s'ha format per ocupar l'espai del desig del *jo*. La dona completa és l'altre que s'ha d'interpretar (“dona que es recull”):

Dona instaurada,
la interpretaràs.
Tindràs, per contar-la,
valors ben entesos
i tacte, suau
vellut de silencis,
i mots. Els mots teus,
que et van refinant.
(v. 19-26)

És important emfasitzar la relació que s'estableix entre el verb “interpretar” respecte al subjecte desitjat, pel fet que allò que requereix interpretació implica un previ desconeixement; per tant, el *jo* líric instal·la l'altra fora de les seves pròpies estructures, a l'espai de la diferència. Tal com assenyala Butler, “el deseo humano expresa la relación del sujeto con aquello que él *no* es, con lo diferente, lo extraño, lo nuevo, lo esperado, lo ausente, lo perdido” (2012: 39).

Abans de seguir endavant, és necessari interrogar l'ús del binomi dona-natura, que reproduïx voluntàriament una posició fal·logocèntrica de la representació de la dona en el pensament tradicional. Sense anar més lluny, sembla que Ferrater se serveixi d'aquest subtext per recrear intencionadament un imaginari entorn de la dona que esmicolarà progressivament. Això comença amb el vers “Tindràs, per contar-la”. És aquí on es fa evident el joc retòric que ens està proposant, ja que el verb “contar” fa ingressar al poema la seva autoreferencialitat i, encara és més clar quan afirma “els mots teus / que et van refinant”.

Anem per parts. A partir del verb “tindràs”, apareix la possibilitat d'expressar la dona a través dels valors “ben entesos”, el “tacte” i els “mots”. Si ho llegim en clau irònica, aquests valors “ben entesos” correspondrien a una manera trivial i superficial de jutjar i mesurar les persones. Entre aquestes tres possibilitats el *jo-tu* escull els mots, és a dir, ha escollit, si seguim el punt de vista autoreferencial, aquells que singularitzen el *jo* líric, que l'emmarquen en l'expressió sofisticada, audaç, pensada i, sobretot, personalitzada.

Els mots teus,
que et van refinant.

Incisius per anys,
no en fas servir d'altres
per parlar de tu:
els mots que t'arrenquen
la pell de la llengua
cada cop que els dius.
(v. 25-32)

Així ens encarem a la darrera part del poema, en la qual els mots prenen el relleu de la dona. De tal manera, la focalització temàtica fa un gir i es desplaça cap a la representació del propi quefer poètic. Una pràctica continuada, que es desplega al llarg del temps (“et van refinant” i “incisius per anys”) i és constitutiva de la subjectivitat poètica del *jo-tu*, ja que és l'única vàlida per parlar de si mateix. Ara bé, mitjançant l'al·legoria de les paraules incisives, els “mots” es qualifiquen de tallants. En efecte, la paraula poètica es materialitza com aquella que arrenca la pell de la llengua del jo líric. Com més precises, més mordaces —apel·lem així a una altra metàfora de la mateixa família— siguin les paraules, més ferides li causaran. A més, cal afegir que de l'homofonia derivada de “per anys”, en resulta paranys. Per tant, si continuem amb l'al·legoria, el perfeccionament de l'escriptura, que, paradoxalment, és inevitable perquè el *jo* no es pot enunciar de cap altra manera, implica una automutilació. Ell mateix representa la pròpia trampa. Paral·lelament, si seguim el correlat moral, se'n dedueix que el fet de presentar-se com a coneixedor de la naturalesa humana —i de tant denunciar-la en els altres, fins al punt que s'autorepresenta com aquell que pot intervenir en la completesa de la dona o, si més no, la pot desitjar— s'aixeca en contra seva. La seva pròpia misantropia l'acaba ferint perquè el delata.

Exposada, així, la lectura més epidèrmica, ens hem de preguntar per què el poeta, per arribar a construir el seu propi judici sobre la manera de mesurar-se en el món, en els altres i, també, en la matèria poètica, pren com a centre la mirada cap al subjecte del desig. Amb altres paraules, podem establir una relació directa entre el desig i la tematització del problema de la identitat del jo líric?

En efecto, leemos nuestra negatividad en los objetos y los otros que deseamos; deseables o detestables, solícitos o renuentes, estos hechos emocionales del mundo son espejo de nuestra insuficiencia ontológica, en términos hegelianos: nos

muestran la negatividad que somos y nos involucran con la promesa de la plenitud o la amenaza de reafirmar nuestra nada. (Butler, 2012: 40)

A través del poema “Teseu”, ja hem evidenciat que per a Ferrater l’escriptura és l’espai on s’esdevé la subjectivitat del jo líric i, al seu torn, la consciència de si mateix es converteix en objecte explícit de reflexió. Per tant, la pròpia escriptura ascendeix al pla de l’autoconeixement. Això pren encara més importància si tenim en compte que l’autor atorga a l’experiència poètica la vocació d’ordenar la memòria, de configurar la seva vida, el que J. Julià en diu “imaginació ordenadora” (2007: 34). Tot plegat ens condueix a interrogar la formalització d’aquest procés ja no tan sols en els poemes en tant que artefactes sinó en l’experiència que s’hi representa. I aquesta se sustenta en l’experiència de l’alteritat. Així mateix, aquesta alteritat no és altra que les dones, motiu pel qual la cerca de la identitat del jo poètic s’emmarca explícitament en el desig. Per extensió, l’experiència del desig es converteix en una forma de plantejar la identitat, la qual no pot emergir de cap altra manera que no sigui problemàtica. Tal com afirma Butler, “el deseo es un modo interrogativo de ser, una interrogación corpórea de la identidad y el lugar” (2012: 39).

A “Metrònom”, sense desestimar les paraules citades de Perpinyà, amb les quals hem proposat la lectura del poema com una conciliació entre la noia i la dona en l’estimada, el poeta proposa un doble moviment: d’entrada, el fet d’exposar literalment l’objecte del desig, la dona instaurada, juga a favor d’una individuació del jo líric. És a dir, a mesura que la dona va ocupant l’espai del desig en els versos, la distància entre el subjecte desitjant i el desitjat creix; per tant, aquesta presumptuosa representació de la dona — sense cap voluntat conciliadora — està encarada voluntàriament a remarcar la possibilitat d’apropiació del subjecte desitjat. I quina millor manera de fer-ho que reduir la dona als pressupòsits d’un desig tipificadament tradicional. Ara bé, aquesta preponderància d’un *jo* que assenyala descaradament el seu desig, allà on se sustenta la “promesa de la plenitud”, es reverteix en una impostura perquè, justament, aquests mots, cada dia més lúcids, el van ferint, el van esmicolant. Conseqüentment, el moviment que proposa Ferrater és contrari a la individuació; és, precisament, l’anihilació del jo líric en el desig. Aquesta conclusió requereix una explicació.

Per una banda, la individuació conseqüent del moviment d’anar cap a l’altre desitjat té tres constants possibles. La primera, la dissimilació del *jo* i del *tu* respecte a la unitat

primera. Tal com veurem en el cas de Maria-Mercè Marçal, implica un retorn fatídic del *jo* cap a si mateix; és a dir, el *jo* líric s'experimentarà des de la discontinuïtat inevitable, la qual l'arrossegarà a la solitud radical. La segona, que s'instal·laria en la intersubjectivitat ètica levinasiana i que hem vist amb "Alquímia d'amor" d'Enric Casasses, correspon a una individuació fonamentada en el reconeixement recíproc del desig per part d'ambdues entitats, fet que implica l'afirmació dels subjectes des de la separació, però de forma positiva. Recordem el vers "si tu et fas tu jo em faig més jo" (v. 5-6, Casasses, 2007a: 119). I la tercera correspondria a la impostura a què ens hem referit a "Metrònom", l'emergència d'un *jo* desitjant que se situa en una posició de domini respecte a l'altre desitjat. Per això, no hi ha una conscient cerca de l'altre en tant que Altre, sinó que aquest s'assumeix com a possible i assimilable. És clar que Ferrater està lluny d'aquesta individuació. Anem, doncs, a l'anihilació del *jo*.

L'experiència del desig ferrateriana se situa en la pèrdua dels seus confins o, amb paraules de Butler, en la insuficiència ontològica. Talment, al llarg del poemari *Les dones i els dies*, que correspondria al progressiu "refinament dels mots", l'altre amorós s'aixecarà com a subjecte dins les lleis del desig. Un procés que només es pot llegir acompanyat de la negativitat del *jo* líric. D'aquesta manera el desig activarà el principi de negació de si mateix. Idea que es reifica a "Metrònom" a partir de les paraules que li tallen la pell de la llengua. Així, doncs, veurem la construcció d'una subjectivitat encarada a la seva negació.

El poema que ens servirà per discernir aquesta mirada del desig és "Kore":

Somriu cada vegada
que una altra cosa d'ella
mereix un amor teu.
Somriu quan tu surts d'ella
i es torna a cloure intacta.
Somriu d'una tendresa
que no us suplicarà
(tu, amb el teu món àvid)
que li'n digueu bondat,
i a penes endevines
com s'absorbeix. Encara
li cal sumar-se. Encara
va naixent el seu cos.
(Ferrater, 2002: 127)

La crítica ja ha assenyalat en múltiples ocasions que el poema és un eco del mite de Pigmalión. El mateix títol activa l'intertext de forma decisiva, ja que Kore (Κόρη, dona jove) designa una tipologia d'estàtua de l'època arcaica de l'Antiga Grècia, que representa una dona jove dreta i rígida, com una columna, totalment exposada a la mirada. Habitualment es presentava vestida i una de les seves evolucions formals va consistir en ajustar el teixit al cos femení, idea que ens fa pensar en una sexualització de la figura. Tot i amb això, el més rellevant és el rostre estereotipat, ja que no pretenia ser un retrat d'una dona real. Un rostre sempre o gairebé sempre somrient: el centre del mateix poema. En efecte, la veu poètica ens situa davant la reciprocitat de dues mirades, de dos rostres. A partir de l'anàfora "somriu", Ferrater aconsegueix obrir el poema amb un joc d'ambigüitat, pel fet que l'acció concorda amb la tercera persona del singular (ella) però també és la forma imperativa per adreçar-se a un *tu* que no és altre que el jo líric (àlter ego). Tal com assenyala Perpinyà, aquesta ambivalència és expressió "de la simbiosi de l'emmirallament eròtic" (1991: 56) que articula el moviment intern del poema com una reciprocitat continua de mirades entre els dos subjectes desitjants. Seguint les paraules del mateix poeta, es disposen en un primer pla dos cossos i la distància física entre ells, espai on s'esdevé l'obertura cap a l'altre. I la complexitat del poema rau en la interacció simultània de tres factors que en el primer capítol hem determinat com a decisius en l'estudi de l'alteritat: el rostre, la mirada i el llenguatge.

En primer lloc, cal recordar que el rostre ofereix la possibilitat del "dir". Segons la intersubjectivitat ètica de Levinas és aquí on succeeix l'experiència de l'alteritat, el moment en què el subjecte s'experimenta com a altre davant de l'Altre que activa la demanda. És a dir, el rostre excita una resposta d'aquell que el mira, anunciant, així, la possibilitat del llenguatge. Per analogia, el primer "somriu" està constituït per aquesta demanda que conformarà la reciprocitat de tot el poema: "una altra cosa d'ella / mereix un amor teu" (v. 2-3). El poema s'inaugura amb la mirada del rostre que somriu, una mirada que és en si mateixa el desig d'allò inassolible, allò radicalment altre: la configuració de l'escena està constituïda per la resposta del *tu* a la demanda implícita de l'altre.

Altrament, aquesta escena també la podem significar a través de la lectura sartriana. Tal com afirma el filòsof, "le surgissement de l'autre en face de moi comme regard fait surgir le langage comme condition de mon être" (Sartre, 1966: 441). Seguint el joc

especular creat a partir del verb “somriu”, la mirada de l’altre s’activa en el *tu* i en l’*ella*; per tant, el llenguatge que emergeix a l’escena serà constitutiu d’ambdós subjectes. Atès això, si la resposta a la demanda primera és “un amor teu”, que clarament al·ludeix a una atenció física cap a ella, el llenguatge que se’n deriva és corporal. Si situem aquest poema en paral·lel a les composicions en què s’insereix el diàleg entre el *jo* i el *tu* per tancar l’escena en un espai íntim entre els dos amants, en aquest cas és el gest corporal el codi simbòlic compartit que crea la comunicació i del qual que el lector n’és exclòs, tal com ratifica la manca de referent amb el vers “una altra cosa d’ella”. Així, doncs, el jo líric enuncia els subjectes *jo-tu / ella* des d’una mirada objectivadora que determina l’emergència dels dos amants en tant que cossos. El cos és l’agent central, d’aquí que el llenguatge del desig sigui el contacte entre els cossos, clarament representat en el segon “somriu”, on l’acció es vesteix d’un erotisme absolutament explícit. La càrrega sexual dels versos, sostinguda en la simple descripció de la separació dels dos després de la fusió corporal, és un atribut més de l’entramat amorós, no pas l’objectiu final, motiu pel qual no hi ha possessió, ni dissolució de les dues entitats sinó que el poema es trava en la distància que els separa.

Un cop explicitats els cossos i especificada la distància és hora de preguntar-nos com el poeta construeix l’experiència de separació i, de retruc, com es representa la dona. En primer lloc, la Kore, la noia jove, és materialitzada en el procés d’esdevenir consciència desitjant, cosa que permet desarticlar els possibles atributs tipificats del cos d’ella en tant que jove (“bondat”). I, en segon lloc, el jo líric participa en l’esdevenir d’aquesta consciència altra, però és un procés que succeeix fora d’ell, que no el té en compte. En certa manera, la noia s’alimenta dels amors que el *tu* li ofereix, però, més que ser mestre d’amor, el *jo-tu* és desplaçat en el paper d’observador, justament, perquè “a penes endevin[a]” com la noia coneix, interpreta “la carícia”, per més que aquesta formi part de l’encarnació de la consciència desitjant, que, en últim terme, enunciarà la completesa o la plenitud que caracteritzarà la dona en la poètica ferrateriana. Per contrast, el jo líric, subjecte del desig *stricto sensu*, estarà inevitablement lligat a cercar una plenitud impossible, i tal com mostra el poema: “el cuerpo quiere ver el avance de su propio deseo sobre el cuerpo ajeno, y lo quiere ver sobre el rostro que le hace frente” (Gamonedá, 1995: 115).

Agafem el primer punt. Si el llenguatge és la condició del ser quan aquest es troba en alteritat (subjecte mirat), per analogia, el llenguatge dels cossos, que acull la paraula del desig, serà constitutiu de la consciència que s'està formant (ser-dona). Conseqüentment, la formalització retòrica de la constitució del subjecte femení complert és representada mitjançant el coneixement del plaer sexual. Paral·lelament, seguint aquesta correlació, allò intel·ligible o comunicable en el text provindrà necessàriament de la impossible lectura de la percepció d'un gest en tant que llenguatge. I això és la tendresa (carícia). Amb altres paraules, el jo líric representa la joventut de l'altra exposant la impossibilitat de reconèixer mútuament com el cos d'ella interpreta la tendresa ("l'absorbeix"), ja que l'escena sexual és un espai de coneixement i no pas de reconeixement.

En aquest context, és rellevant el verb "absorbir" perquè evidencia la vocació de profunditat del contacte dels cossos, de la carícia (Gamoneda, 1995: 126), i sensualitza, al seu torn, el creixement del cos altre: "el coneixement del cos actua com a correlat material —fictici— del creixement personal global" (Perpinyà, 1991: 57), tal com expressen els versos finals "Encara / li cal sumar-se. Encara / va naixent el seu cos". Sigui com sigui, la carícia és el llenguatge del desig, quelcom que penetra el cos i passa a formar part de la seva substància. Aquesta absorció no té altra funció que revelar la interioritat del cos altre com un espai inaccessible, resistent a la mirada, al coneixement. Per aquest motiu, el cos acariciat és l'altre radical i el llenguatge dels cossos és l'únic vehicle per endinsar-se a aquest inaccessible desitjat.

A més, ens trobem davant de la consciència fent-se cos i aquest correlat entre cos i subjectivitat se significa, també, a través de la carícia amorosa:

La caresse fait naître Autrui comme chair pour moi et pour lui-même. [...] Mais la caresse révèle la chair en déshabillant le corps de son action, en le scindant des possibilités qui l'entourent: elle est faite pour découvrir sous l'acte la trame d'inertie —c'est-à-dire le pur "être-là"— qui le soutient. (Sartre, 1966: 459)

Talment, aquí és on hi ha l'emergència de l'altre radical per al jo poètic. A través de la carícia neix l'Altre com a carn per al *tu* i per a *ella*. Ara bé, aquesta revelació de l'altre només pot ser experimentada pel subjecte de l'enunciació (*tu*), el qual capta l'altre en el seu ser-allà en estat pur. Per contra, en el cas de la noia això no té lloc perquè no es pot conèixer com absorbeix la carícia (ni *ella*, ni el *tu*, ni el lector). Per tant, dins d'aquesta

lògica, ella sí que ascendirà a subjecte però el *tu* no podrà perquè aquest procés està bloquejat. Ja sabem que: “En caressant autrui, je fais naître sa chair par ma caresse, sous mes doigts. La caresse est l’ensemble des cérémonies qui *incarnent* Autrui” (*ibíd.*: 459). D’aquesta manera, l’*encarnació* depèn de la conversió del subjecte en “carn” per induir l’altre a realitzar el “per a si” i el “per a altre” amb la mateixa conversió, de manera que les carícies de l’altre permeten el mateix moviment: “mes caresses font naître pour moi ma chair en tant qu’elle est, pour autrui, chair le faisant naître à la chair: je lui fais goûter ma chair par sa chair pour l’obliger à se sentir chair” (*ibíd.*: 459). Per tant, el fet de no poder endevinar la tendresa implica la ruptura d’aquesta premissa, precisament perquè no pot tenir lloc la reciprocitat. No sabem com ella s’experimenta en tant que carn, ja que no és la presa de consciència el que preval a l’escena sinó que en aquesta s’expressa el mateix esdevenir-se carn, tal com corrobora l’absorció de la tendresa. En síntesi, el cos del jo líric és copartícep de la construcció de la consciència desitjant de l’altre però en cap cas això li retorna una completesa, ja que “Le désir est manque d’être” (*ibíd.*: 131). Així mateix, el cos és allà on Ferrater desplega el desig, l’encarnació d’un *jo* desitjant travat en un doble moviment: la pèrdua dels seus propis límits i la impossibilitat de possessió de l’altre.

Fent un breu parèntesi, no és estrany que en el poema “Matèries”, en el qual l’autor evoca tot d’imatges, olors, colors i textures com un cúmul de records que configuren la seva cosmologia de “nen”, el *tu* s’instal·li en aquest món des del cos:

Fruit prohibits, tancades
matèries del món.
I el teu cos: l’obstinada
penetrant acció.
(Ferrater, 2002: 67)

És des del cos que converteix el seu existir en acte. Cal emfatitzar, però, que l’acció està connotada de sexualitat; consegüentment, amb aquests versos es representa un cos habitat per un *tu* (jo líric) desitjant, principi que determinarà una manera específica d’estar en el món, d’inscriure’s en els versos. Recordem les frases de Sartre: “L’homme qui désire *existe* son corps d’une manière particulière et, par là, il se place à un niveau particulier d’existence” (1966: 455). Paral·lelament a “Matèries”, també podem situar “Sabers”. La progressió d’ambdós poemes recorda, al seu torn, el *modus operandi* de “Mecànica terrestre”, perquè la trama del poema la configuren la descripció d’una

realitat concreta, i en el cas de “Sabers”, a la manera de “Mecànica”, és la porció d’una realitat formalitzada en vers. Tot i això, aquesta vegada el jo poètic no es filtra a través d’un *tu* sinó que el subjecte de l’enunciació coincideix amb el subjecte agent de la percepció de les escenes exposades, idea que fa pensar en una voluntat d’emfasitzar la personalització de l’únic saber que es manifesta a tot el poema: “Jo sé on és el teu cos” (Ferrater, 2002: 134). Aquesta irrupció sobtada del cos de l’altre, sense cap antecedent anunciat en el poema, es troba en correlació amb l’afirmació del *jo* respecte dels altres. És, doncs, aquesta alteritat corporal el que substantiva el desig, allà on el *jo* es reconeix i es distingeix de la resta. En efecte, és el saber que li atorga identitat.

Retornant a la representació de l’altre radical, podem afirmar que la dona sempre restarà sostinguda a una individuació del desig (“I ets tu / que indecentment t’has estimat per mi / fins al revolt: saciada de tu” [v. 3-5, “Posseït”, *ibid.*: 52]) que la clou en si mateixa: “he oblidat (oi que ho comprens?) / com ets real, com vius en tu” (v. 27-28, “Perdó”, *ibid.*: 131). Volem complementar, així, aquesta lectura amb altres poemes que segueixen el mateix recorregut conceptual, i un exemple prou clarificador és el poema “Signe”, en el qual s’hi pot observar la mateixa escena de “Kore”:

Quin pinzell d’orient
obeïu, que us dibuixa
un signe de carícia?
Ratlls d’un cos i un altre
no es destrien. Deixeu
que us avingui l’abraç
esbalaït. La mà
se’t vincla lluny. Un peu
et prem la cara.

Veus
que ella no el llegirà
com tu, l’ideograma
de l’instant, el traç d’esma
que us estreny aquest nus?
Ella calca un fantasma.
Tu compliques records.
Riu d’haver-lo gosat.
Rius que vulgui, flexible,
resseguir-los amb tu.
(Ferrater, 2002: 135)

Atès que és un poema força treballat per la crítica, és indicat reprendre la descripció formal que en fa Perpinyà:

Formalment, el poema presenta dues parts ben distintes (separades per un vers seccionat [vs. 9-10] que descriu la situació d'uns cossos embullats; en la segona, les interseccions físiques són vistes com a metàfores de la intersecció entre passat (probablement ell i una altra dona) i present (ell i l'estimada actual). El significat de la primera estrofa (la forma dels cossos) més el significat de la segona (el sentit de la forma) són iguals al poema: un "signe". (1991: 57)

Així, doncs, el poeta tematitza la carícia en signe (la paraula del desig), i aquesta es converteix en el cos i el sentit de l'escena amatòria. L'esdevenir-se dels cossos té lloc en la seva confusió, en la reducció de la distància que els separa. Els marges del cos de l'un es perceben en els marges del cos de l'altre. I aquesta dissolució dels límits corporals és representada en la percepció d'un cos fragmentat. Ara bé, cal que tinguem en compte la seqüència proposada: la pèrdua de la unitat corporal arriba després d'anunciar "l'abraç esbalaït", el qual es converteix en el moment de fascinació, allà on es perden les consciències per fondre's amb l'altre, l'espai de continuïtat: "C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi" (Bataille, 1987: 23). De tal manera, el significat de la carícia s'instal·la en la possible totalitat del ser en l'instant de *jouissance*.

Malgrat tot, a la segona part del poema, el significat de la carícia se sustenta en la irrupció d'ambdós subjectes en funció de la interpretació de la representació anterior. Així, l'esdevenir dels cossos no pren sentit per si mateix, sinó que és una reescriptura d'un passat encontre amb l'altre ("tu compliques records"), en el qual ella és voluntàriament copartícep d'aquesta transgressió, podríem dir, emocional ("Rius d'haver-ho gosat"): ella té la funció d'un fals altre amorós; és la còpia de la imatge d'un desig perdut del *jo-tu*. Tot i amb això, el jo líric no subordina el cos altre a la seva projecció del desig, sinó que, contràriament, la representa conscient a l'hora d'atrevir-se a resseguir la carícia amorosa. D'aquesta manera, Ferrater escenifica al poema la cerca imaginària de l'altre amorós com a simple conjur, l'acció del qual és la carícia, i en cap cas s'arribarà a atènyer l'altre. Així, els dos subjectes constitutius de l'escena amatòria emergeixen com a dues autoconsciències autores de l'Altre.

1.2 La cambra del desig

En els poemes treballats fins aquí, la dramatització del desig l'han configurat els cossos i les distàncies, és a dir, ha estat protagonitzada pel *jo-tu* i *ella* en un primer pla. En cap cas, l'escenari on s'ha desenvolupat l'acció ha entrat en diàleg. Ara prendrem en consideració un dels poemes més significatius respecte a la representació de l'altre, en els quals l'escenari no tan sols entra en joc sinó que es converteix en l'horitzó de percepció de l'altre amorós.

ÚTER

Ja fa unes quantes hores que és aquí.
Parts del seu cos, no les més íntimes
però parts del seu cos, s'han escampat
i repartit pels quatre o vint cantons
d'aquesta cambra. I ara visc
tot encledat dins la cosa que estimo.
Un moviment que faig, i que m'estira
enllà del meu replec, toca una mitja
o una sabata o un jersei o una faldilla:
les partions de la terra que és meva.
(Ferrater, 2002: 137)

El primer que s'evidencia és l'absència de l'enunciació de l'altre, tan recurrent en els versos del poeta ja sigui en segona o tercera persona; tanmateix, en el primer vers Ferrater la convoca com a pura presència i a mesura que el jo líric en va especificant la percepció, l'experiència de la presència esdevindrà totalitzadora: l'altre farà possible la seva autopercepció. Per entendre el moviment intern del text cal assenyalar que la cambra ("aquí") és correlat objectiu de l'estimada. El jo líric és amb ella i, també, dins d'ella: no només hi ha una individuació de l'estimada sinó que el *jo* s'encarna dins del cos de l'altre ("Úter") establint així un lligam radicalment vital. Perpinyà ja ha assenyalat el subtext freudià, segons el qual el coit suposa el retorn a l'úter, el retorn a la plenitud primera (veure Perpinyà, 1991: 51-52). No obstant això, aquesta perspectiva és una coordenada subsidiària, perquè el centre del poema reverteix en com el jo líric es mesura en l'altre amorós, és a dir, com la percepció de l'altre és fundadora de l'aparició del món i de les possibilitats ontològiques del *jo*.

La gradual expansió de la presència de l'amada es materialitza en els dos eixos que vertebreren el poema. El primer és el clar correlat entre l'amada i la cambra. I això es representa amb la fragmentació del cos d'ella que esclata per tot l'espai. Tal com ho

il·lumina Josep Besa, la fragmentació del cos “és un dels motius recurrents dels poemes de la segona part de *Teoria dels cossos*”⁵⁶ (2001: 171). Així mateix, aquesta operació sinecdòquica es troba en concomitància amb el mateix plantejament del poemari. Segons el crític —a partir d’un exhaustiu estudi sobre la disposició alfabètica dels títols d’aquesta segona part del poemari— “el text (el cos del poema) és designat per una de les seves parts, una part que, a més, no podent substituir el seu cos, se’n separa i s’alia amb altres parts dels altres poemes” (*ibíd.*). Motiu pel qual permet conceptualitzar el corpus de poemes com un cos que es fa. A tot això, cal sumar-hi l’encertada lectura de Besa en la qual sosté que la disposició alfabètica dels poemes és correlativa a la lògica interna d’un diccionari. A partir de la distinció entre el llibre-arrel i el llibre-rizoma de Deleuze i Guattari, el crític ens convida a llegir l’organització poemàtica de la segona part de “*Teoria dels cossos*” sota els principis de connexió i heterogeneïtat que implica el llibre-rizoma. Tal com afirma, “una de les característiques més importants del rizoma és que té entrades múltiples. Resumint, el rizoma és un sistema acentrat, no jeràrquic i no significant” (Besa, 2001: 165). El procés de construcció de la memòria ferrateriana no se sustentaria en una voluntat de materialitzar els records tal com van tenir lloc en el passat, principalment, perquè la memòria és el seu propi laberint, espai fosc on l’ombra és espessa i el mirar dolorós. Per això, Ferrater no cerca una unitat hipertextual, ni un centre, ni una unitat de sentit, precisament tot el contrari. “En definitiva, en el llibre no hi ha res a significar, i per tant a comprendre, i sí molt a experimentar” (*ibíd.*). No obstant això, l’ordenació alfabètica no deixa de ser un mètode d’organització d’un corpus. Talment, aquesta definició ens guia cap a la idea d’arxiu derridiana que, justament, entrelliga ordre i desig de memòria. El filòsof, a *Mal d’archive*, recupera el sentit etimològic del terme, *arkhé*, i un dels dos principis fonamentals que signifiquen el concepte: “*là où les choses commencent* —principe physique, historique ou ontologique— [...] c’est-à-dire à l’originnaire, au premier, au principiel, au primitif, bref au commencement” (Derrida, 1994: 11, 12). Atès això, el poeta se situa en el procés de

⁵⁶ Reproduïm les paraules de Josep Besa que ens serviran per il·lustrar aquest comú denominador: “En el primer poema l’amant s’emparraca en esbarzers; en el segon, la vespa frement i l’aranya oscil·lant (el sexe d’ell i el sexe d’ella); en el tercer, ‘els teus dits entre els meus dits’; en el quart parla el cor; en el cinquè, braços, ossets, pell i genives, ventre, cabell i orella; en el sisè, ella als braços d’ell; a ‘Idolets’, mans i genolls, dits i ganyes; a ‘Kensington’, de nou el sexe d’ell i el sexe d’ella (insecte i flor); a ‘Kore’, un cos incomplet, al qual encara, com si fos un nombre, li cal sumar-se (en matemàtica, un cos és un conjunt de nombres, com ens adverteix Paul Dubreil des de l’epígraf que encapçala la primera part del recull); a ‘Mudances’, cara i pit, mà i espatlla, i el sexe d’ell (fusta erigida); a ‘Neu’, cara i coll; a ‘Plorar’, cap, nas i orelles; a ‘Riure’, braços i boca; a ‘Sabers’, cames; a ‘Signe’, mà, peu i cara; a ‘Solstici’, cara i ull; a ‘També’, l’úter; i a ‘Úter’, finalment, parts del cos d’ella que s’han escampat pels cantons de la cambra”. (Besa, 2001: 171-172).

restitució d'una memòria encarada a l'origen ontològic del *jo* que des del seu propi plantejament esdevé impossible. Conseqüentment, tal com hem vist a "Teseu", la sortida del laberint és un camí on el *jo* líric s'experimenta des de la seva dissolució; per tant, s'hi representa el sofriment de la memòria: "l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire" (*ibíd.*: 26). Així, doncs, l'estructuració alfabètica és la figuració d'aquest esvaïment originari i estructural de la memòria davant la impossibilitat d'una trama lineal i inequívoca.

Retornem al poema. A partir de l'esclat de l'altre per tota la cambra, s'assumeix el cos en tant que espai perceptiu del desig del *jo*. Per tant, és a través d'aquest que el *jo* negociarà la seva pròpia identitat. Amb això, entrem en el segon eix, que correspondrà a l'establiment del present "I ara visc", el moment en què el *jo* experimenta la dilució dels seus confins. El seus moviments coincideixen literalment amb la imatge conceptual de sortir fora de si ("i que m'estira / enllà del meu replec"). Per tant, el subjecte de l'enunciació es viu atrapat dins les estructures de l'altre amorós. Cal tenir en compte que el poeta posa especial èmfasi en la figuració dels marges del cos de l'estimada per evidenciar, específicament, la transgressió de la distància entre ambdós cossos. Fixem-nos que el *jo* líric toca els elements exteriors que vesteixen el cos: "mitja", "sabata", "jersei o "faldilla", aquells elements que anuncien el cos del desig, l'únic saber del poeta. El record també s'encarna per articular-se com a espai on té lloc l'encontre amb l'altre, allà on el desig esdevé constitutiu de la identitat: "ben al fons / el cos recorda: encara / tens la pell mig del sol, mig de la lluna" (Ferrater, 2001: 57).

Aquesta lectura ens ajuda a il·luminar un altre poema, anterior a "Úter", en el qual l'escena amorosa, "que és la conversa de dormitori de dos amants estirats sobre el llit" (Julià, 2007: 177), és configuradora de l'espai: "una caseta". Ens referim a "No una casa":

"Si ara poses la mà
que em faci una teulada
damunt del front, serà
sencera una caseta:
el pit, una paret,
i m'amago al racó
que fa amb l'altra paret,
el braç."

I fora, dona,

mira la serralada
dels coixins: el recer
on se't recull el càndid
ample hivern dels llençols.
A la carena, mira
l'or tebi de la làmpara,
sol clavat a la posta
que sagna delicat
i no diu que sofreix.
És el nostre paisatge,
dona. Fins a arribar-hi
jo també he corregut
camins dubtosos. Dona,
amaga més la cara
al racó del meu pit.
No em miris, i no em deixis
veure'm dins els teus ulls
la figura poc certa,
sense pedra ni aplom.
(Ferrater, 2002: 61)

A diferència de l'anterior poema, l'enunciació del tu amorós inaugura els versos i explicita el gest a partir del qual es desplegarà el centre conceptual: l'ocultació de la mirada de la dona, o, des d'una altra perspectiva, l'anunci de la seva possibilitat. Si a "Úter" la cambra era el correlat objectiu de l'estimada, en aquest cas, ho és el jo poètic. A partir de la *performance* de la "caseta" (v. 1-8) realitzada per ella, el *jo* esdevé el *tu* poètic de l'altre. L'estimada juga a construir amb les mans d'ell una caseta per arrecerar-se. Els versos d'art menor (hexasíl·labs), el diminutiu emprat i l'acció d'amagar-se creen una atmosfera infantil, la qual funcionarà per limitar els dos plans del poema: del joc infantil dels cossos passarem a la transfiguració poètica de l'espai, un espai interior (el de la cambra) que esdevindrà un exterior absolut. De manera progressiva, poema abandonarà l'espai lúdic infantil per acabar, paradoxalment, il·luminant la realitat del present real del jo poètic.

Després de citar les paraules de la dona en estil directe (recurs habitual del poeta, que com hem vist, tanca el poema en una escena íntima, dificultant l'apropiació, ja que el lector només la pot observar des de fora), el jo poètic pren el relleu de l'enunciació per expandir la imatge i, dirigint-se a l'amada, construeix dos altres radicals: el paisatge amorós, l'exterior, respecte al "nosaltres" i, en la darrera part del poema, el *tu* respecte al *jo*. Per entendre l'encavalcament dels dos plans en funció de la mirada, prendrem

unes paraules de Sartre que sintonitzen amb els versos no només conceptualment sinó també amb la imatgeria proposada. El filòsof afirma:

Et ce moi que je suis, je le suis dans un monde qu'autrui m'a aliéné, car le regard d'autrui embrasse mon être et corrélativement les murs, la porte, la serrure; toutes ces choses-utensiles, au milieu desquelles je suis, tournent vers l'autre une face qui m'échappe par principe. Ainsi je suis mon *ego* pour l'autre au milieu d'un monde qui s'écoule vers l'autre. (Sartre, 1966: 319)

En efecte, la no-mirada de l'amada activa, precisament, el subtext de la possibilitat d'aquesta, a partir de la qual s'organitzen els dos plans del poema. Recordem que la mirada dels ulls de l'altre implica un retorn fatídic del subjecte cap a si mateix, ja que experimenta, viu l'alienació radical, el seu ser-per-a-altre. D'aquí que el primer pla, l'espai de la no-mirada, és la suma dels dos cossos en tant que una sola identitat des de la qual s'organitza el món, "el nostre paisatge" que els significa. El jo poètic observa l'entorn i descriu a la "dona" aquest present. L'abraçada dels cossos es converteix en un pur ser-en-el-món. Els amants són un món complet en si mateix. Atès això, els components del paisatge són explícits i "s'integren dins d'una mateixa percepció" (Julià, 2007: 177): un cosmos privat on els "coixins" perfilen l'horitzó, els "llençols" simbolitzen un hivern nevad i, la llum rogenca de la "làmpara" fingeix una posta de sol fixa, immòbil, cristal·litzada just en el moment més vermellós; per això sembla que el sol no sofreixi, perquè està exempta de moviment.

Cal precisar que, l'evolució de les imatges va tenyint aquest horitzó d'un rerefons inquietant. Continuem amb el sol que sagna "i no diu que sofreix" (una tòpica amorosa recurrent, com adverteix Perpinyà [1991: 42-43]). De fet, és l'única sensació explícita del poema. És clar, forma part d'aquest exterior absolut de "la caseta", però no podem passar per alt que a "A mig matí" hem establert una assimilació directa entre el sol i el jo poètic. Per aquest motiu, recollirem aquest eco de representació com un indicatiu del que s'avindrà. De la mateixa manera, la inscripció del comentari "jo també he corregut / camins dubtosos" per arribar fins aquí, perfilen aquest ser-en-el-món com un espai de plenitud encarat a l'amenaça suau de la mort, tal com connota la posta. Ambdós característiques al·ludeixen, igual que "Úter", a un retorn a la plenitud primera, o la pàtria de la joventut del seu cos, ja que els versos finals, seguint la trama argumental, afirmen el no voler veure's en els ulls de l'altre, com un Ulisses que se sap envellit. El

jo poètic és conscient que ella li retornarà una imatge de si mateix borrosa, desfigurada pel pas del temps. Per això prefereix el record, les cares ocultes dels dos, perquè coneix el poder de la mirada.

El gest amorós sense mirada manté en suspensió la desfeta del *jo*. Tal com diu Sartre, la sang, l'hemorràgia interna derivada de la presa de consciència de la incompleció del subjecte, queda localitzada, emmarcada per la mateixa acció de fixar l'altre com a centre del món, de manera que “pas une goutte de sang n'était perdue, tout était récupéré, cerné, localisé, bien qu'en un être que je ne pouvais pénétrer” (Sartre, 1966: 319).

Entrem, així, al segon pla. La insistència del jo líric perquè la mirada de la dona resti oculta evidencia la voluntat de restar en una llar reconstruïda lúdicament, allà on no té lloc l'autoconsciència. Continuant amb la fenomenologia sartriana, si no hi ha mirada, el subjecte es percep centrat, localitzat, és a dir, és la casa, té una entitat, malgrat que l'escena amorosa, per principi, implica la desfeta del *jo*. Per contrast, l'aparició de la mirada de l'altre implicaria el sorgiment d'una relació *ek-statica* del ser, la qual posicionaria el subjecte líric en una situació de màxima vulnerabilitat. Un fora de si que el situaria radicalment a experimentar-se com a consciència des de les seves limitacions ontològiques. La fórmula emprada per Ferrater “no em deixis / veure'm dins els teus ulls”, al·ludeix clarament a la mirada objectivadora de l'altre envers ell mateix: “Le regard que manifestent les *yeux*, de quelque nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même (Sartre, 1966: 316). I aquest retorn cap a si mateix, el retorn de la imatge d'un rostre que se li escapa per principi, és representat per la seva pròpia negació com a subjecte estable i segur. Per això, el títol és la negació del propi correlat objectiu que es desplega en el poema.

Des d'aquest punt de vista, podríem dialogar amb el poema “La cara” (Ferrater, 2002: 64), que segons l'anàlisi de Jordi Julià (2007: 225-226), formaria part de les composicions en les quals el poeta recorre a l'imaginari de la putrefacció dels cossos, per representar-se com a un ésser insignificant, dissolt i, fins i tot, menyspreable.

Arribem, així, al final d'aquest apartat amb un dels pocs poemes que presenta literalment la paraula “desig”. I el més sorprenent de tot és que el jo líric desfà la subjectivitat del desig, ja que la redueix a un mer *divertimento*, amb la qual cosa, el *jo*

no s'enuncia en tant que subjecte desitjant, sinó que trasllada aquesta funció a “la curiositat del cos”:

JOC

Pots jugar amb el seu cos,
que és jove i riu, i vol
el joc, i no n'ha tingut prou.

Encara creus que en tu hi ha vici?
Mostra el teu vici. Dóna't
sencer. Si te l'estimes,
no li ofeguis aquest tremolor:
la curiositat del cos, que tu
fa massa temps que en dius desig.
(Ferrater, 2002: 125)

Aquí l'experiència del desig es manifesta com a errònia. Per aquest motiu, s'activa una expectativa entorn d'allò negat, una poètica del buit, és a dir, hi hauria una negació de l'autoconsciència que s'ha cercat en el desig. És clar que arribem així a una anihilació del *jo* radical. L'emissor instal·la el *tu* en una escena amorosa coneguda ja en els versos del poeta i es posa a prova. S'autoconvida al desig, es convoca des de la provocació, des del repte de donar el que creu que encara conserva, el vici. I el resultat és l'escissió entre la corporalització del desig i el desig en si mateix: essència i cos estan relacionades de forma contingent. Per tant, el reflex de la seva pròpia identitat en l'altre amorós no hi té lloc. És com si acomplís les regles d'un joc que ell mateix ha creat i definit, les quals no atorguen a l'escena sexual un valor per si mateixa, sinó que la redueixen a un acte més aviat efímer i circumstancial. Atès això, l'autoconsciència que hem resseguit a través del desig s'experimenta, finalment, des de la seva negació radical.

2. L'altra especular. De la fusió a la dissimilació

Anteriorment, a partir del joc especular que presenten les sextines de *Terra de Mai*, hem analitzat l'evolució al llarg de l'obra de l'estar del jo poètic i el seu autoconeixement emmarcat en el discurs del desig. A la primera part del poemari, la imatge del mirall s'ha interpretat com la unió absoluta amb l'altra, expressant així el plaer exclusivament femení. Així mateix hem adduït tres fases constitutives de la fusió: la presentació del *jo-tu*, la fusió de les dues subjectivitats i l'afirmació de la unitat amb el verb “som”. A

continuació, hem resseguit com aquest “ser u” es trenca a mesura que el jo poètic es va singularitzant, fet que implica la situació d’alteritat respecte al tu amorós i l’estat del jo definit per ser en tant que ésser desitjant. Ara ens proposem analitzar com el jo poètic converteix el *t’estimo* en un *jo estimo*. És a dir, veurem com el plaer acaba essent una realitat transformadora que permet al *jo* construir la seva identitat i afirmar-la a través de l’acceptació de la pròpia solitud. La “fal·laç utopia” d’arribar a una *continuitat*.

Així, ens endinsem, amb paraules de Calvo, a la contribució ineludible de Marçal, “la reflexió sobre l’altre i la seva imatge, que sovint s’esmicola com a ideal irresolt” (2008: 104). La progressiva dissimilació del *jo* amb el *tu* evidencia l’encontre amb l’altre com una separació radical. I Marçal la representa de dues maneres: la primera és la que constitueixen les darreres sextines. En aquesta última part de *Terra de Mai* el retorn fatídic cap a si mateixa, l’experimentar els límits del propi subjecte no prendrà una forma tràgica, perquè s’anunciarà una altra festa (*jo estimo*); tanmateix, no podrà ser celebrada de la mateixa manera, perquè la poeta ens proposa l’exili del *jo* d’aquella terra que li havia atorgat una identitat -però, per contra, és el mateix exili el que desvela la veritable identitat, la solitud. La segona, en canvi, la trobem a “Sang presa”: el vessant tràgic d’aquest procés. La presa de consciència per part del subjecte de l’enunciació, que s’ha deixat de mesurar en l’altra, la situa de forma radical davant de si mateixa. La negació de l’alteritat amorosa o l’absència de l’altra entesa com a representació radical d’un plaer inassolible és viscuda de forma violenta i arriba a tocar allò prohibit. De tal manera, el jo poètic s’expressa des del més *abjecte*, que, tal com veurem, és el que surt del seu cos femení i taca tota l’escriptura. La veu poètica es construeix des de la ferida.

I és que es comença per la pèrdua, però aquesta no és mai la definitiva, sinó que prepara el ser per a la pèrdua següent (en paraules d’Hélène Cixous al seminari *Ciutats secretes*⁵⁷). Sembla que Marçal en sigui molt conscient en els versos finals. Tot i que si s’ha d’emfasitzar alguna virtut del combat del *tu* i del *jo* en mi (Cixous, 2003: 10), aquesta és la força vital de sacrifici. La voluntat de continuar tot i afirmar-se com a derrotada: “dessa’gna’m, purifica’m, recomença’m” (v. 4, Marçal, 2000: 388).

Abans de seguir endavant proposem un parèntesi per analitzar detingudament l’ús recurrent dels fluids corporals que impregnen els versos marçalians i traspuen una

⁵⁷ Seminari que va tenir lloc al MACBA (Barcelona) el 27 de febrer de 2007, organitzat pel Centre Dona i Literatura juntament amb el MACBA i la Universitat de Girona.

textura líquida i tàtil. I per fer-ho ens basarem en dos punts cardinals: la representació del cos des de la sexualitat femenina i el seu re-vers textual; i el poema com a cos, suggestiva carnalització de l'artefacte poètic, que acabarà esdevenint l'extensió del cos del jo poètic.

2.1 Transposició dels marges del cos social al cos textual⁵⁸

Si ens situem en la polaritat aigua versus sang, s'activen un seguit de binomis, molts dels quals formen part del simbolisme judeocristià, com, per exemple, puresa / pecat. No obstant això, Maria-Mercè Marçal invoca dues entitats que no deixen de ser símbols universals complexos, ja que ambdós presenten un substrat semàntic que abraça vida i mort. Una de les al·lusions polaritzades d'aquesta parella conceptual és precisament la idea que l'aigua simbolitza el fluid exterior, la naturalesa total on els individus dilueixen les seves fronteres, on no hi ha ordre marcat ni camí traçat: a l'aigua és tot provisional, borrós, impredecible, canviant. I, al seu torn, és un espai privilegiat d'immensitat inabastable i misteriosa. En canvi, la sang és el fluid interior, la mobilitat del qual simbolitza la persistència de la vida i, per contra, la seva quietud és la mort. És l'espai íntim que reverbera la fluïdesa de l'aigua exterior i és el més vital i sagrat dels líquids, l'efusió del qual, a més de ser fruit de la ferida i de la mort, és senyal ambigu de fertilitat.

Per delimitar els cossos que seran representats tot seguit, ens centrarem en la transposició dels marges del cos social al cos textual, és a dir, la cruïlla de significants que esdevenen els marges del cos femení en la poesia de Marçal. Si recordem les tesis de l'antropòloga M. Douglas a *Purity and Danger*, la norma de puresa està lligada als conceptes de brutícia i netedat, els quals donen forma al cos i li concedeixen la validesa per ser acceptat en la nostra cosmovisió. Des d'aquest punt de vista, podem afirmar que la figuració dels fluids interns propis i exclusius del cos femení, amb una *amplificatio* semàntica de poema en poema en l'obra marçaliana, juga a desocultar aquests processos. Per tant, la matèria poètica se situa just en el punt on es realitza la desestabilització del sistema simbòlic que categoritza allò femení acceptat en la societat,

⁵⁸ Aquest apartat va ser publicat en una versió reduïda a "Cossos d'aigua i sang: els marges a la poesia de Maria-Mercè Marçal", *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Diego Falconí i Noemí Acedo (eds.), Barcelona: UOC, 2011, p. 367-376.

ja no només perquè la poeta posa de manifest els fluids més singulars del cos femení sinó perquè converteix aquests en estratègia poètica per vehicular l’afirmació identitària del *jo*, amb imatges, en alguns casos molt plàstiques, de la sexualitat lèsbica i del dolor de la pèrdua de la completesa amorosa identitària. Així, doncs, Marçal construeix una subjectivitat poètica femenina, precisament, dins les categories de l’impur, des d’allò que pertorba, que angossa, que qüestiona els codis que regulen les representacions dels cossos i des d’allò *abjecte* en la cosmovisió fal·logocèntrica. L’aigua del cos femení excitat i la sang menstrual, la sang del trau o la del dolor, s’instal·len en qualitat de perill per als marges del cos social. És així com els fluids corporals dialoguen amb aquests marges socials, fet que cal tenir en compte en la recepció dels processos de significació d’aquesta poètica.

2.1.1 Cossos d’aigua

La primera oposició temàtica que articula la conjunció d’aquests dos conceptes, cossos d’aigua i cossos de sang, és la plenitud amorosa (*Terra de Mai*) i el desamor (“Sang presa”), i l’aigua i la sang són dos correlats que acompanyen cada un dels moments climàtics de desbordament emocional del *jo* poètic respectivament.

Primerament, ens centrarem en l’aigua com a element vehiculador dels dos cossos amants / amats. Tanmateix, no podem passar per alt que en els primers poemaris, la cosmopoètica marçaliana ja afegeix les connotacions femenines de l’aigua. Laia Climent així ho demostra quan afirma que a *Sal oberta* el *jo* poètic es representa des de la maternitat utilitzant directament l’expressió “cos d’aigua”. L’estudiosa esmenta l’apropiació en positiu que les feministes fan de la mobilitat inherent a l’aigua per situar la liqüescència com a tret distintiu del cos femení —associat a la maternitat i a la menstruació— i ho sintetitza amb el terme d’Irigaray: “dona líquida” (Climent, 2007: 108).

Així, doncs, a *Terra de Mai* l’aigua apareix com a configuradora dels cossos iguals en l’escena eròtica. La poeta crea tota una imatgeria que deriva de la fusió de terra (al·legoria del cos) i aigua per representar-se des del plaer sexual. El cos del *jo* líric és converteix en el centre, en agent de l’acció sexual i, a la vegada, el cos és l’espai on s’esdevé l’acció. Per tant, l’esdeveniment amorós modifica, muda el cos, li dóna una altra forma. Per aquest motiu, podem establir una correspondència entre la terra (cos) i

l'aigua (plaer), pel fet que la primera, aparentment allò més sòlid, es converteix en matèria d'allò més mudable i canviable per l'erosió de l'aigua.

D'aquesta manera, els forats del cos femení, les modulacions i irregularitats del cos són resimbolitzades en positiu enfront de la lectura psicoanalítica de l'atracció de mort que comporta tot objecte metonímic del desig, segons Lacan (Dor, 1998: 147). Així és que aquesta atracció, en Marçal, és superada per l'efecte especular que permet la unió absoluta. La poeta elimina la mirada altra, no hi ha subjecte que mira ni objecte mirat. La simetria dels cossos, la *continuitat* que assoleixen nega la transposició conceptual del regne de la mort en el domini del sexe. Ens trobem davant de la difuminació dels límits dels cossos de les amants: “Com em tempten els marges del teu ventre” (v. 19, Marçal, 2000: 302) o “No vull tornar salva de la tempesta / que trenca límits pel sud del teu cos” (v. 7-8, *ibíd.*: 306).

Dit això, dins les coordenades que basteixen els propis versos, podem sintetitzar que l'aigua se'ns presenta com una realitat poètica complexa, composta per varies dimensions. En primer lloc, l'ús metafòric per figurar els fluids que allibera el cos femení en un context de plaer sexual. En segon lloc, en l'escena amorosa —on es qüestionen els límits identitaris i la frontera que separa el *jo* de l'altre— l'aigua és, en tant que fluid que s'escola per tot arreu, el que dilueix el contorn i potencia la confusió dels cossos amants. És així com participa en la creació d'aquesta unió, utòpica, d'una sola identitat, amb la seva funció especular. A més a més, Marçal associa l'aquositat amb la possibilitat de fluir, un camí “sense esquemes ni pautes” (Marçal, 2004: 187); per tant, l'aigua connota la possible construcció de l'exclusiu femení alliberat del *logos*. Si focalitzem el punt d'atenció a la matèria poètica, s'observa que l'aigua posa en moviment al mateix temps la matèria verbal, el *jo* de l'enunciació i la seva altra, tot aconseguint una simultaneïtat de la dissolució dels cossos i la creació d'una nova realitat declinada en femení. Cal afegir, també, que la resemantització acumulativa pròpia de la poesia marçaliana ens porta a la substitució de l'aigua pel cos, fet que comporta que la pregunta ontològica dels límits del *jo* es plantegi, ja no des de la sexualitat femenina, sinó prenent com a centre l'acte sexual entre dones: l'aigua és oberta, l'aigua té sentits. “Som d'aquest món, però encetem un món / que endevinem amb els sentits de l'aigua” (v. 19-20, *ibíd.*: 300), “No hi ha paranyes en el sexe de l'aigua” (v. 35, *ibíd.*).

Per contra, a “Sang presa” Marçal presenta un jo poètic instal·lat en el tall dels cossos, la dissimilació respecte al tu amorós. Un procés d’individuació conduït per la pena i la nostàlgia del cos absent (exili de *Terra de Mai*) i representat per les imatges de mutilació del jo poètic, on la solitud es converteix en realitat última. Per tant, si l’aigua era expansiva i absorbidora, constructora de “terra de mai”, la sang simbolitza a “Sang presa” el tall d’aquest nou cos que s’havia conformat: la mutilació del “tercer sexe”.⁵⁹

Si obrim “Sang presa” i llegim el poema vuitè, veurem diferents substrats semàntics de la sang que s’aniran creuant al llarg del poemari:

I sé que ets tu, i sé que no ets tu
la sang que xucló d’aquesta ferida
Recordes? Menstruaven les estrelles
i un crit de primavera temerària
tacava els llençols lívids de la por:
ja cap lleixiu n’esborrarà l’empremta
¿Recordes, lluny, l’escampadissa boja,
incruenta, bogal, roses enceses
del teu-meu sexe, entre la seda i l’ònix
-parany de melangies indomables:
Rellotge viu, contrallum d’hores foses
sense senyal, llunari i abraçada?
I ara que tu no hi ets, absurdament,
la sang se’m fa, absurdament, ferida.
(Marçal, 2000: 367)

En els dos primers versos, el jo poètic, amb connotacions vampíriques reiterades en l’obra a través del verb “xuclar”, invoca l’altra amorosa seguint una estructura amb ecos sàfics: el gust de la sang és el que evoca el record de l’altra. Tot fragment d’aquest record, tota imatge i associació, tot sentiment estarà enfocat en vermell. Així, doncs, aquests versos seran el punt de partida de la resemantització de la sang. I més concretament, del seu procés de feminització des d’una doble conjunció: sang menstrual i plaer lèsbic, sang de la ferida i tall de la unitat corporal i identitària.

Per això, Marçal taca de sang inesborrable (“ja cap lleixiu n’esborrarà l’empremta”) tot el microcosmos que configura l’escena amorosa: des de la taca, des de la marca vergonyant de la dona es clama el gaudi sexual. És aquí on topem amb el tabú de la

⁵⁹ “Per fi, amb l’amor lèsbic, veient-se cara a cara amb una altra dona i havent primerament anul·lat tot referent a l’altre gènere, l’amant aconsegueix gaudir d’identitat pròpia. La lesbiana constitueix una nova dona, aquell tercer sexe de Monique Wittig” (Climent, 2007: 112-113).

sang menstrual, el qual ens endinsa en un territori ambigu: la sang fa permeables i poroses les fronteres de l'espai interior i exterior, a més d'unir, en el seu si, allò acabat i allò eventual. D'aquesta manera, Marçal utilitza el que socialment s'ha categoritzat com a monstruós, vergonyós o impur, o vist com una amenaça dins del procés civilitzador, ja no com a pensable i representable, sinó, precisament, com a element definitori del cosmos exclusivament femení.

Centrem-nos en el primer record: l'explosió sensorial de la passió amorosa és significada a través d'una natura sexualitzada i feminitzada com mostren les noves entitats menstruants (la sang femenina es converteix en llum nocturna o, dit amb la imatgeria pròpia de la poeta, en llum de lluna). De tal manera l'acte sexual és transferit a l'espai circumdant: el crit del gaudi exigeix una zona real, expansiva i femenina. En canvi, en el segon record, hi ha la transsubstanciació de la sang menstrual en la sang de la ferida (anímica i física). El *jo* evoca allò perdut, la sang fora de lloc, però no aquella associada a la plenitud femenina sinó que és deslocalitzada a les butxaques, com a residu de la ferida interna.

Amb aquesta lectura, la doble conjunció que hem marcat per bastir les coordenades semàntiques de la sang té una relació seqüencial: la sang menstrual tenyeix el plaer lèsbic, i al seu torn, aquest és generador d'un nou cos (unicitat identitària), l'esfondrament del qual implica la ferida; per tant, el resultat del sil·logisme és que la sang que se'n deriva és indissociable de les connotacions acumulades. Amb tot això, es pot considerar que el subjecte de l'enunciació expressa la fractura del plaer instal·lant-se en el terreny d'allò considerat abjecte. Arribats a aquest punt, caldrà preguntar-se com es construeixen les imatges abjectes del poemari (les diferents materialitzacions de la sang, les figures femenines associades a la mort, el cadàver o, fins i tot, el mateix acte d'escriptura) i la seva significació.

Com és prou sabut, l'ús de la categoria estètica d'abjecte ens arriba de la mirada semiòtica interessada pels usos artístics dels fluids corporals, un marc teòric formulat per Kristeva (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980), dins del qual es presenta allò abjecte com una amenaça per a la identitat (des del pla sexual, psicològic i social). Aquest punt de vista és significatiu pel que fa a la presentació dels processos d'abjecció com aquells que operen a la psique per excloure allò que amenaça la

constitució de la pròpia subjectivitat, l'establiment de les pròpies fronteres corporals, és a dir, individuals. D'aquesta manera, els versos marçalians juguen a evidenciar els límits corporals socials amb la inscripció de la paraula en un espai prohibit.

2.1.2 Cossos de sang i les sangs del cos

Endinsant-nos als versos del recull en qüestió, notarem que la poeta d'Ivars d'Urgell articula la representació de la sang en tant que líquid provinent de la ferida des de dos pols.

En primer lloc, la sang perd tots els atributs que ens permeten establir una analogia amb la sexualitat: perd el color (vermell), amb aquesta preciosa sinestèsia i personificació: “Pel mirall sense fons, color de sang com fuig...” (v. 4, Marçal, 2000: 359), la qual crea un ressò que llegim en el poema vint-i-dosè: “Clavo els ulls en el roig de la sang que m'oblida” (v. 1-2, *ibíd.*: 383). També perd el moviment o fluïdesa i, per tant, és sang estancada, un estat de la matèria que ja des del títol, seguint un recurs hipertextual, envaeix tota la significació del poemari, fins arribar al seu extrem: “Sang morta a les butxaques” (v. 6, *ibíd.*: 360). Cal afegir, a més, que l'aigua també participa d'aquest procés de desactivació semàntica. En el poema vint-i-setè —que amb una estructura dialògica permet fer aparèixer un to de queixa—, el complement atributiu de l'aigua és “espessa”, perdent, així, el sentit de líquescència; i “cega” (v. 6 i 12, *ibíd.*: 389), a diferència de *Terra de Mai*, on l'aigua s'havia caracteritzat per tenir els sis sentits.

En segon lloc, la sang conserva les connotacions de mort i ho fa, tanmateix, des de la seva materialització més abjecta: “de la sang extasiada borbolla” (v. 6, *ibíd.*: 363), la sang coagulada: “En tu quallava / el doll de les absències: / I era sang presa” (*ibíd.*: 401).

Si avancem en l'estudi de la sang en relació amb la ferida, serà necessari focalitzar l'atenció en la representació de la *discontinuitat* del jo poètic a través del cos. Tal com afirma Margalida Pons: “L'emergència de la corporalitat [afegim femenina] s'aparella amb la consciència que el cos és, més que no pas un organisme natural o *perfet*, una construcció susceptible de ser alterada, oberta a la mutació i a la mutilació, a l'artifici de la pròtesi o a la incompletesa” (2008: 130). És, doncs, en aquesta incompletesa —que ens remet a la ja coneguda crisi del subjecte unitari conseqüència del desencís amorós— on Marçal instal·la l'acte d'escriptura i la representació del cos femení com a cos

mutilat. A més, ja hem remarcat a l'inici que la sintaxi que regula la violència del poemari es mou en la dualitat del mirall. I és des d'aquest punt de vista on entra en joc l'automutilació: tota acció violenta que el jo poètic exerceixi cap a l'altra li serà retornada.

Ni que et vegi la sang a les mans
No sé fer-te culpable.

Sé que era l'assassí
disfressat de tu.

I és ell també que, ara,
em vol convèncer
i prendre'm la disfressa
de mi i apunyalar-te.
(Marçal, 2000: 392)

Amb tot això, el *jo* ens situa davant de la pèrdua d'un centre, de la dissolució de la identitat ideal a través de la fragmentació o esquarterització del cos: “[...]. Desfeta / esquarterada, oberta” (v. 39-40, *ibíd.*: 410), que per analogia suposa el trencament del mirall: “pena clavada al mig del sexe” (v. 5, *ibíd.*: 361), “Clavo l'arma al cor d'aquest mirall / “La sang abraça els teus-meus bocins” (*ibíd.*: 370), “Ja no sé pas on són els meus confins: / Cada esvorall de vidre ens és comú” (v. 3-4, *ibíd.*: 370) o:

Som on es trenquen
els vidres. Nua, oberta,
ferida, viva
la meva sang s'abraça
i es coneix el la teva.
(*ibíd.*: 411)

No tan sols hi ha la fractura del mirall com a al·legoria de l'amor acabat sinó que els trossos de vidre es converteixen en arma, ja sigui dirigida contra si mateixa o contra el que hem anomenat “el tercer sexe”. És per això que les imatges que representen el cos ferit, mutilat, o, en definitiva, sagnant constitueixen les accions del recull.

I el vidre d'unes mans
se m'encastà en el cos
i em llançà, sangferida
i nua, a les glaçades
balances de l'absència.
(v. 30-34, *ibíd.*: 379)

I és tal la significació del dany corporal, que troba la seva materialització en allò que concedeix realitat a la identitat: el nom.

A cada porta l'ou d'or de la mort.
I el senyal de carmí, a la finestra
d'un foll travesti que em pica l'ullet.
A l'altra mà, perforat, el meu nom.
(*ibíd.*: 380)

Si ara desplaçem la mirada cap a l'acció de clavar (“Clavo l'arma al cor d'aquest mirall”) no podem obviar que la poeta se serveix de la figura de la dona vampir, abans esmentada en relació amb el verb “xuclar”.

i fins i tot clavar-me
-dins del mirall- l'estaca
al mig del pit, vampir
absolut, ja, de mi.
(v. 10-13, *ibíd.*: 396)

Seguint les paraules de Calvo, la poeta és “vampiritzada per l'amant i la poesia. I aquesta reflexió sobre el desig i l'escriptura, sobre els seus esclats i els seus abandons —a mig camí de l'avantguardisme i el simbolisme—, connecta de manera directa amb el sentir de molts poetes actuals que se situen en l'àmbit de la fragmentació, la dissolució i la relació carnívora i devoradora amb l'alteritat” (2008: 112). Així mateix, Marçal fa protagonistes en aquesta reflexió altres figures femenines que s'associen a les forces d'atracció pulsionals que inclouen en el seu si fascinació i mort com és, per exemple, l'Hydra. De tal manera que el concepte d'abjecte el trobem manifest, també, en l'ús d'unes figures femenines que tradicionalment s'han categoritzat com a monstruoses i que Marçal fa participar en les coordenades del dolor. En el poema “Hydra” (Marçal, 2000: 391) no hi ha mirada petrificadora sinó “ulls de pedra”, és a dir, “obscur mirall” sota la “màscara de carn” —el cos altre que és el seu— i és en aquesta impossibilitat de retorn de mirada, de retorn a *Terra de Mai* on se situa el *jo* petrificat. Amb paraules de Marçal: “El mirall, de fet, obliga a mirar-se, i, en veure's, veure allò que darrere nostre ens és llast i gep i feix. La lluna, plena, massissa, es balma en apropar-se del seu contingut mític i màgic. És només vidre i mur; no és tampoc un mirall d'aigua, és impenetrable.” (2004: 187).

Tanmateix, la figura que ens interessa és la dona vampir, la qual es construeix al llarg del poemari sobre dos punts: l'acció de xuclar i la de clavar-se l'estaca o la daga. Ara, però, fem atenció en el verb "xuclar", el qual s'amplifica en diversos sentits⁶⁰.

D'entrada, trobem el merament referencial construït per la imatge de succió de la sang de la ferida per part del *jo* amb triple connotació. Primer, la de guarir:

Però no. Deixa'm només
que et xucli el carmí viu
de la ferida,
que et llepi el teu neguit
fins a amoixar-lo,
fins que la sang torni a les venes,
amansida
i sense venjança.
(v. 38-45, *ibíd.*: 365)

Segon, l'eròtica, com hem vist en el poema que ha obert aquest apartat. Tercer, la de mort, la qual es presenta de forma figurada emmarcada dins del discurs del desig: el subjecte experimenta el desig de l'altre a través de les ganes d'absorbir-lo, de fagocitar-lo: "la figura del vampir és l'alteritat que devora a l'amant" (Calvo, 2008: 109). Talment som en la tensió provinent del "presque-toucher"; però, per contra, aquesta alteritat amorosa és indissociable de la presa de consciència de la mort de l'assoliment de la completeness identitària: "De sobte es capgirava el decorat / i el meu desig es menjà el teu desig" (v. 5-6, Marçal, 2000: 376). En efecte, el plaer, allò perdut —per tant, conegut— és la pulsó que activa el desig, és qui xucla la sang; tanmateix, és un desig que es consumeix en ell mateix, "l'intent inútil de traspasar el llindar cap a l'altra banda" (Marçal, 2004: 187). No té finalitat, no té satisfacció possible, és la vivència de la seva mutilació: "El plaer em xucla, a l'arrel del turment, / la sang, que és només set que s'incendia" (v. 13-14, Marçal, 2000: 368). Per extensió, el mirall també té la capacitat d'absorbir, tal com s'observa en el següent poema:

No era d'aigua.
La ferida m'ensenya

⁶⁰ No som els primers en evidenciar la singularitat d'aquest verb en el *relat* de l'absorció de l'altra. Calvo ho defineix així: "l'obsessiva presència de la sang i del verb xuclar marca el territori vampiresc d'un cos que vol posseir l'altre de manera absoluta, absorbint-lo fins al moll de l'os amb l'objectiu de confondre els fluids comuns i esdevenir una unitat líquida" (2008: 110).

Que era de vidre
I mur, impenetrable,
El mirall que em xuclava.
(*ibíd.*: 366)

O “cec, em xuclava el teu mirall sagnant” (v. 19, *ibíd.*: 386). Enfront d’aquestes dues figures femenines, se n’aixeca una de nova i, fins i tot, de més monstruosa:

Era una bèstia estranya,
deforme, monstruosa,
macrocefala, d’ulls
desorbitats i cecs,
(v. 1-4, *ibíd.*: 409)

La figura que representa textualment el més abjecte és l’amor, vestit amb trets vampírics, entre d’altres:

Deien que es deia Amor.
Dia a dia sentia
El seu mossec brutal
—vampíricament bell.
(v. 22-25, *ibíd.*)

En aquest ventall d’imatges abjectes no pot faltar la representació de la mort del cos, el cadàver, amb “Necrofilia”. L’esfondrament de la unitat física entre les amants s’encarna en el cadàver, però, justament, en el d’aquella primavera que havíem vist com l’espai del plaer lèsbic: “He volgut fer l’amor amb el cadàver / d’aquella primavera mal colgada” (v. 1-2, *ibíd.*: 386).

2.2 La progressiva dissimilació del *jo vs. tu*⁶¹

Com en altres ocasions, són normalment aquestes experiències que de cop generen el caos les que m’han desencadenat la necessitat de poesia. I, per tant, no podia deixar d’escriure sobre el tema. De forma més fàcil quan l’impuls de l’ enamorament, de cop sembla que trenca totes les amarres. Això va ser *Terra de Mai*: la sensació de trepitjar de cop el territori de la Utopia, com una mena de retorn al paradís perdut. Més difícil va ser articular altres experiències més doloroses com la de l’Abandonament i l’absència, que prenen unes dimensions vertiginoses de mirall. (Marçal, 2004: 202).

⁶¹ Aquest apartat va ser publicat en una versió anterior reduïda a “La dissimilació del *jo vs. tu* en la poesia de Maria-Mercè Marçal. Anàlisi comparativa entre les sextines de *Terra de Mai* i *Sang presa*”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 16, 2010, p. 247-264.

El títol del poemari resta associat per la mateixa poeta i per la crítica a una experiència ideal, utòpica. Citarem les paraules de Fina Llorca que clarifiquen perfectament el sentit del títol: “La Terra d’Utopia, en l’evocació, transposada al temps, d’un Enlloc que hi estaria contingut, és un altre nom per al no-lloc (social i simbòlic) de l’amor entre dones. Mai, en l’espai simbòlic, és l’altre —en segona persona, tu— amorós femení” (2002: 262).

Fins a la sextina “Mai” no hi ha l’ús de cap mot amb connotacions negatives. “Terra de mai” ha estat el paradís del plaer, on “la mort sols és un nom sense sentit” (v. 29, Marçal, 2000: 305), on “[n]o hi ha paranys en el sexe de l’aigua / ni tirania en la fraga del foc” (v. 35-36, *ibíd.*: 301.). Només s’esmenta com una ràfega, “la por” vinculada al foc (v. 8, *ibíd.*: 300,) i el possible “risc” “quan t’endinses en mi” (v. 36, *ibíd.*: 303). Però, per què aquesta terra és un ideal?, quina és la cara oculta de la lluna? Si les cinc primeres sextines són l’expressió de la plenitud, en les tres següents —“Mai”, “Llabyrinth” i “El corb absent”— s’esquerda la utopia, el jo poètic se situa en alteritat, i el desig comença a prendre cos, entenent desig com la manca del cos de l’altra.

Arribats fins aquí, a partir d’“On s’esbalça la barca”, es pot assenyalar el punt on comença el procés cap a la dissimilació entre el *jo* i el *tu*, on el jo poètic inicia la singularització progressiva respecte de la seva altra i, de retruc, la seva pròpia. A grans trets, podem destacar tres elements que són representació d’aquesta singularització: la fragmentació del cos desitjat, el retorn tràgic cap a si mateixa i l’espera com a espai temporal on té lloc la construcció del desig.

Primerament, en la sextina citada, hi ha una fragmentació del cos de l’altra, fet que implica una erotització de les seves parts, les quals es transformen en objecte de desig i, consegüentment, la separació d’ambdues. No obstant això, hi ha una superació de la simple contemplació pel fet que s’exclou una fetitxització de l’objecte de desig perquè el jo poètic no mira sinó que “diu” les parts que més li agraden. Per tant, les afirma:

Diré el que més m’agrada de tu: barca,
llengua, tendresa, ulls, genives, cingles,
dents duna, lluna, pit, oratge,
natges, somriure, dits, desig, cintura,

pell, arbre, boca, cabells, risc i ventre,
foscor, follia, raó, rella, sexe...
(v. 1-6, *ibíd.*: 302)

Aquesta és la descripció més llarga que es fa de l'amant al llarg del poemari, i la gradació està disposada de tal manera que s'enllacen els atributs del cos de l'estimada i la seva manera de ser (Llorca, 2002a: 262). Descripció que només es pot fer des d'un coneixement del *tu*, que fins ara era impossible per dues raons: la primera, perquè el *tu* i el *jo* eren una sola identitat o bé un nosaltres (unió); la segona rau en l'ús del temps verbal, ja que l'explosió del plaer es troba en un present d'indicatiu i d'ara endavant entrarà en joc, a través de la memòria (ús del passat), l'experiència viscuda i el coneixement de l'altra. En aquest sentit, el *jo* s'inscriu en el discurs del desig, on s'abandona el ser amant i amada per ser tan sols amant.

Segonament, també es produeix el drama de si mateixa amb si mateixa. Marçal escriu els dos vessants negatius —oposats i coexistents— del fet d'haver estat a “terra de mai” de la següent manera: la pèrdua dels propis límits en l'encontre amorós suposa la sensació de ser xuclada i vulnerable, la pèrdua d'una identitat pròpia: “se'm menja viva el teu mirall voraç” (v. 4, *ibíd.*: 306), o: “Aquest amor em diu que no tinc nom / fora del que em gravava la tempesta” (v. 13-14, *ibíd.*).

El primer vessant negatiu comporta una nova simbologia dins del poemari caracteritzat per l'aparició de connotacions negatives. Es pot destacar la imatge de la “tempesta” a “Mai”, on s'expressa la violència d'una passió transformadora del jo poètic, i ensems l'espera és torbadora, inquietant, gairebé una malaltia:

No vull tornar salva de la tempesta
que trenca límits pel sud del teu cos
on horitzons extrems criden desig
i estimben astres pel séc de la plata.
Em sé malalta d'espera voraç
emboscada en l'oratge del teu nom.
(v. 7-12, *ibíd.*)

Aquesta pèrdua de la identitat-miratge és reforçada a “Laberint” amb la pèrdua física i figurada del jo poètic, dins de la passió amorosa (“laberint”): “No trobo, al laberint on sóc, la porta / de sortida ni, al meu desert, metgia” (v. 9-10, *ibíd.*: 308). I demana, al

“cos bru”, a l'altra, que li trenqui la porta de sortida, per aconseguir els “filtres d'oblit” (és a dir, lliurar-se a la passió oblidant el laberint, la pèrdua d'ella mateixa): “Que el teu cos bru m'esbatani la porta, / i el meu s'endinsi pel call on les bruixes / amaguen, sota clau, tota metgia, / filtres d'oblit, l'atzar de la triaga...”⁶² (v. 19-22, *ibíd.*). D'aquesta manera, la passió amorosa es converteix en una passió complexa perquè accentua el plaer expressat per les primeres sextines com a efímer, ideal, atemporal, lliure de la voluntat i de la consciència d'una mateixa, i fora de les lleis de la quotidianitat.

També cal tenir en compte que, el darrer poema d'aquesta segona part, “El corb absent” (“cor / orb absent”), hi ha l'ordenament de l'experiència, disposat per estrofes, mitjançant l'afirmació del “cos”, del “plaer”, dels “sentits”, de l'aigua, de la incertesa i, que, en el darrer sextet, culmina amb la paraula “Mai”. En més d'una ocasió Marçal ha destacat que l'escriptura respon a una necessitat d'ordenar la seva experiència (Nadal, 1995: 10). Sembla, doncs, que aquí el jo poètic intenti ordenar els elements per comprendre la transformació de la terra *mia* en “terra de mai”. Aquesta recomposició de l'experiència marca el pas de la segona part a la tercera, on parlarà un jo poètic més despul·lat, embolcallat dins d'una quotidianitat en què el desig i l'absència de l'altra seran objecte de queixa.

En efecte, l'última part del poemari és expressió del segon vessant negatiu: la solitud. L'alteritat que s'ha anat insinuant es conclou en aquestes sextines. Així, doncs, el tercer element que singularitza el jo poètic el trobem a “De parar i desparar taula”, on es presenta l'absència amorosa a través de l'espera, que desemboca en la representació de la solitud. La temporalitat que fins ara no havia existit (“quan cap rellotge no marca cap hora” [v. 26, *ibíd.*: 297]), no només ara es fa present sinó que és estructuradora, a través del temps marcat per les agulles del rellotge. Quan la passió amorosa s'incorpora en les lleis del temps i, inevitablement, en una quotidianitat, s'instal·la en el desig. És aquí on s'ha d'emmarcar la construcció del ser en funció de l'absència del *tu*.

⁶² En els versos citats, s'ha de subratllar la presència de la “bruixa”, símbol recurrent al llarg de l'obra de la poeta. La bruixa és la figura femenina que conjuga en la seva identitat complexa “el doble tall”, creadora del verí i el seu antídot. La crítica ha considerat la bruixa com la personificació de les identitats femenines tradicionalment imposades (Llorca, 2002a: 119). La bruixa no és vella, lletja ni dolenta, sinó que és misteriosa, té coneixements i representa la saviesa ancestral; i en aquesta sextina el jo poètic s'hi identifica (assumeix una identitat singular): “D'aquesta terra, amor, on la metgia / té doble tall, i bruixes sense casa / cerquem la porta on grana la triaga” (v. 37-39, *ibíd.*: 309).

Or, il n'y a d'absence que de l'autre: c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. [...] je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste —et non de qui part: je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de toi, sans cesse absent. (Barthes, 2002: 41)

A “Sang presa” aquesta absència es tradueix ja no en el desig de l'altra, sinó en la negació del desig, que converteix la possibilitat de mesurar-se en l'altra com la seva pròpia pèrdua.

Altrament, la impossibilitat del desig és allò que restableix l'estructura del subjecte. Una presa de consciència que només pot tenir lloc a partir de la ferida, tal com suggereix el soroll de ganivets esmolant-se al llarg del poemari: “Aquest enyor, al caire tallant d'un ganivet” (v. 1, 2000: 396); “cloc els ulls per no veure / la tenebra vermella/ quan les tisores, fredes / segellin aquest part” (v. 5-8, *ibíd.*: 377). Per una banda, la singularització del jo poètic es troba en un desdoblament de si mateixa, en una dualitat que integra tota la seva subjectivitat. Ella és qui mata i qui es mata, és la morta i qui la contempla i, també, és la mare i la filla a qui canta, com en el poema “Berceuse”. Una cançó de bressol on el jo poètic s'abraça a si mateixa, tranquil·litzant-se tot dient-se que no la matarà, és a dir, que no es matarà:

La meva mà esquerra
subjecta ben fort
la dreta de l'assassí.
Perquè el voltor sap avui
que la despulla que el tempta
és només ell mateix
a l'altra banda del mirall.
(v. 46-53, *ibíd.*: 365)

Aquesta escena maternal es converteix en una representació de pietat o autocompassió que atorga al poema una forta càrrega emotiva. No obstant això, la singularitat de “Sang presa” no és altra que l'objectualització del desig. A *Terra de Mai*, quan entrem en aquest discurs, és clar que es tracta d'un desig cap al tu amorós; en canvi, en aquest cas, es converteix en l'objecte a qüestionar per part del subjecte enunciadore. I això és expressat a través de la pèrdua, però no la pèrdua del que el jo poètic ha posseït sinó la pèrdua del que mai no ha tingut, atès que l'aigua que se'n va és la seva set i el que ha

begut, menjat, tocat, gaudit, el que se'ns havia revelat com el tot en majúscules, és només el coneixement de la seva *discontinuitat*. Per aquest fet, Marçal converteix el retorn cap a si mateixa com el moviment definitori de la construcció del subjecte; per tant, esdevé constructor, al seu torn, d'una nova identitat.

L'aigua que fuig, és sols la meva set?
I el fruit que lluu, més enllà de la tanca,
¿és sols l'orbosa de la meva llengua,
la saliva, la dent i la geniva?
La pell que és lluny, són només els meus dits?
I el foc que se'm fa escàpol, el meu fred?
¿L'illa de Mai sols és el meu deler
viatger que ha arrelat a trenc de platja?
El teu sexe, és només el meu desert?
I el paisatge proscrit rere els teus ulls,
és la fosca avidesa dels meus ulls?
El Tot que es fon, és només el meu Buit?
I, inabastable en l'alta solitud,
la teva mar, sols el meu suïcidi?
(*ibíd.*: 372)

2.2.1 Del cos a la solitud

*Assumir la pròpia soledat em sembla un signe de lucidesa.
Pot haver-hi comunicació, però és previ el propi delimitar-se
com a individu i això comporta la solitud.*
Maria-Mercè Marçal

Aquest epígraf mostra la consciència d'una poeta que reconeix la solitud com a tret característic del ser. Tot i la seva aparent transcendència, cal interpretar aquesta declaració des de la cara més sincera i vital. El reconeixement de la solitud s'ha de vincular necessàriament a una maduresa de Marçal (si tenim present tota la trajectòria) o del jo poètic (si considerem l'obra), davant la mateixa interpretació de la vida viscuda.

Fina Llorca ha analitzat, en la trajectòria literària de la poeta, com s'expressa aquesta solitud. L'article titulat "La solitud i el mirall de l'altre/a segons Maria-Mercè Marçal" (2002b) ens permet veure quina era la consciència de la solitud en les obres que precedeixen *Terra de Mai*. I Llorca en destaca el mirall com a element per reconèixer alguna identitat, i el que reconeix, precisament, és la solitud, com s'observa en aquest vers de *Bruixa de dol*: "Aquest mirall em diu que sóc ben sola" (v. 1, 2000: 123). En

canvi, al poemari posterior, *Sal oberta*, la solitud es presenta com un estat assolit, i fins i tot harmònic. Per tant, essent conscient que la poeta ja havia expressat i acceptat la solitud en l'obra poètica, *Terra de Mai* es presenta com un nou re-coneixement de la solitud. El mirall es desplega com a mur, la impossibilitat d'atènyer l'altre amorós. Una imatgeria que es desenvolupa fortament a “Sang presa”, amb versos com: “No era d'aigua. / La ferida m'ensenya/ que era de vidre / i mur, impenetrable, / el mirall que em xuclava” (*ibíd.*: 366) o “La lluna absent signa aquest cel opac” (v. 9, *ibíd.*: 371), entre molts d'altres.

En la “Sextina reivindicativa” i la “Sextina revolta”, Marçal situa l'amor en un context real, sotmès als límits d'una quotidianitat, que lluny de banalitzar-lo, expressa les pressions en què es troba un plaer determinat i limitat per una vida diària. L'actitud del jo poètic no és tràgica, ni melancòlica: presa per la sinceritat, mostra la seva queixa amb uns versos fervents d'honestedat, mitjançant una forma discursiva i dialogada:

Amor, ja que m'has dit que et digui què
vull, t'ho diré ben clar: contra l'horari,
el meu desig reivindica el lleure
total, i tu i el teu desig per paga,
pujar parets d'amor per tot ofici
i pintar de diumenge la setmana.
(v. 37-39, *ibíd.*: 317)

La poeta converteix la pròpia realització de l'amor en una revolta contra la impossibilitat d'una unió absoluta i contra la naturalesa efímera del plaer: “Amor, les barricades i la lluita / oblidaran l'escala de la mina / quan, dins, els besos facin la revolta!” (v. 37-39, *ibíd.*: 317).

Per concloure, què resta al final de la festa? A “L'engruna de la festa” l'ús de l'imperfet atorga un passat a la festa dels cossos: “Se'ns ha fos a les mans: era una festa” (v. 13, *ibíd.*: 322); “El teu cos era el meu i el meu la festa del teu” (v. 20, *ibíd.*). Els termes que havien designat l'erotisme femení més ardent, ara s'adjectiven amb un canvi de gust: “La sal amarga el pòsit de la copa” (v. 19, *ibíd.*); amb la pèrdua del verb arbrar-se: “on vius, absents, flama i fusta de boscos / malalts, i on res no vetlla per la festa” (v. 11-12, *ibíd.*); o amb la negació del paisatge: “Adona-te'n amor, no hi ha paisatge” (v. 31, *ibíd.*: 323). No obstant això, no hi ha turment, no hi ha sang, perquè hi ha exili de la terra de

mai (identitat). No hi ha oblit sinó una presa de consciència conjunta entre el *jo* i el *tu*: “Adona-te’n amor”. Finalment, la darrera sextina del poemari, “L’ombra de l’altra festa”, presenta l’entrada a una altra festa, amb la incorporació de la paraula “solitud”: “Bon dia, amor: ¿quina ombra de campana / adollarà a la copa del paisatge / boscos i bes i solitud en festa?” (v. 37-39, *ibíd.*: 325). Des d’aquest punt de vista, la marca metafòricament corporal que la passió amorosa tatua al *jo* poètic és el poder delimitar-se com a individu i reconèixer-se així sola. Tanmateix, això no és impediment per una altra festa, sempre que sigui cert que tota persona que hagi vist la bellesa ja no pot deixar de desitjar-la; tant és així que ja no pot desitjar res més (Cixous, 2001: 85).

En canvi, a “Sang presa” també trobem l’afirmació de la solitud, però molt lluny de ser acceptada de forma positiva. El seu origen es troba en l’esquinçament de la identitat amorosa, que ha significat la mort simbòlica del *jo* poètic. Per això, “Sang presa” és una obra escrita des del “trau atònit”, que, al seu torn, esdevé, en cert sentit, redemptor, ja que el fet de caure en una guerra, malgrat quedi molt malferida, implica que finalment és a la sang a qui el *jo* acaba demanant uns altres ulls. Una nova mirada: “és a la sang que demano uns nous ulls” (v. 29, *ibíd.*: 415).

3. Les coordenades del *tu*

En els versos casassians, ja hem anotat que l’amor / desig és el principi estètic inevitable que arrossega el subjecte poètic a viure’s de forma dramàtica, pel fet que l’escriptura és en si mateixa l’experiència del desig, la qual s’emmarca no tant en el desig que remet a l’altre sinó en el desig de la voluntat de ser. Així mateix, és necessari avançar que en el moment de disposar i treure en net la seva genealogia personal, de construir els seus propis ecos literaris, el comú denominador és sempre la moralitat del risc o l’ètica del perill, que l’escriptor atorga a la creació; això és, l’expressió tan usual en Casasses com és “jugar-se-la”. Així ho fa amb Vinyoli (en el pròleg de la *Poesia completa*), del qual subratlla literalment el valor moral dels poemes perquè, entre altres, l’arrosseguen a experimentar el dubte derivat de les preguntes o la resposta a les preguntes de “com viure, què viure i qui viu”:

Pel que fa al seu valor moral, a mi la poesia de Vinyoli és la que humanament se m’ha ficat més endins del moll de l’os de les qüestions que

cremen, que són les de com viure, què viure i qui viu. En els seus versos, aquesta problemàtica hi ve indissolublement encadenada amb les sensacions de bellesa dels colors i les formes de la realitat: l'existència de la bellesa (sigui d'un cel, d'una pintura, d'una frase o d'un moment viscut) i la pregunta de què i com viure són dues coses que van juntes i encara més, són indestruïbles. (Casasses, 2008c: 11-12)

Així ho fa amb Verdaguier, quan rescata les notes d'exorcismes, justament, per il·lustrar a través de l'estil —“frases de to col·loquial, breus, amb una subordinació molt bàsica, ritme àgil i un joc d'atrevides dissonàncies entre el sublim i el sabatot, entre la glòria i la regadora” (Casasses 2005a: 22)— l'ebullició de viure al límit, atès que Verdaguier s'hi jugava la degradació de la seva reputació moral. I també ho fa amb Maragall. A la conferència *Maragall i Pujols* (2010b), Casasses llegeix: “de totes aquelles paraules que haureu enllaçat amb exterior simetria i boniquesa, compte en serà demanat a la vostra ànima”. I tot seguit afegeix el següent: “diu que te la jugues, que t'hi va la vida, que t'hi va l'ànima”, fent referència al darrer fragment de la primera part de l'*Elogi de poesia*: “Ja ho veieu si en podem fer de bé i de mal amb això del vers, que sembla un frèvol joc, i ho és de vida o mort per l'esperit” (Maragall, 1996b: 461). Així, doncs, Casasses interioritza aquesta actitud moral convertint-la en part de la seva poètica, de la manera de relacionar-se amb els textos i els autors. I, sobretot, de com aquest risc de jugar-se-la l'acompanya en la seva representació i *performance* de poeta: escriure poesia “no és embolicar sabó: és jugar-se-la cavalcant l'àguila amb un filaberquí a les mans per a gravar, al basalt dels penya-segats de l'infern —com feia William Blake” (Casasses, 1995: 105).

Cal, doncs, prendre en consideració aquesta posició davant del fer poètic perquè serà una retòrica metapoètica recurrent en la significació dels seus versos. Així ho afirma Aumatell: “en la poesia de Casassas, forma i fons són concebuts com una mateixa cosa, l'ètica no pot dissociar-se de l'estètica” (1998: 125). Abans d'endegar pròpiament l'anàlisi textual de la representació de l'altre amorós, és necessari recuperar la problemàtica de l'enunciació del subjecte líric estrictament postmodern i, per fer-ho, partirem d'un fragment de Vicente Vives que sintetitza l'estat de la qüestió:

La caracterización del sujeto como producto del lenguaje pone en evidencia el problema de su unidad, pero también el de su identidad en el proceso de ficcionalización subjetiva acontecida en la escritura. Lejos de expresarse como un

sujeto constituido, éste siempre se crea y se renueva en el espacio discursivo del poema. (Vives, 2008: 58)

El fenomen de l'enunciació poètica casassiana s'emmarca en unes estructures poemàtiques que invoquen, des de l'origen, el Tu. Un Tu en majúscules pel fet que el seu significat denotatiu refereix des del lector a la poesia (recursos metapoètic) o des de l'amor / desig (governador del subjecte de l'escriptura) al tu amorós (amor particular), entre altres. De tal manera que el poema és un dir que en esdevenir-se s'adreça a altri (Gans, 1990: 51); per tant, la construcció i l'actualització del jo líric només té lloc en l'espai discursiu del poema. I una de les constants de l'autor és la modalitat lírica dialògica (Vives, 2008: 34), entre el *jo* i el *tu*, mitjançant la qual es desplegarà una experiència poètica en tant que ficció verbal. Atès això, el subjecte líric actua com a instància retòrica en aquest desplegament cap a l'altre.

Ara, ens proposem d'esclarir les coordenades del Tu en tant que centre articulador del moviment textual i fonament de la subjectivitat lírica del *jo*. I farem especial èmfasi en aquell *tu* que condensa l'altre amorós.

3.1 El jo líric serpejant entre *jo-tu*

La poética posmoderna explora estéticamente esta indefinición de la fuente enunciativa lírica, en virtud de su considerable variabilidad histórica y de la inespecificidad consubstancial al sujeto lírico; de ahí que su escritura apunte a la indeterminación del origen de un discurso que parece emerger de la nada o ser, en todo caso, autosuficiente y autoreferencial. (Vives, 2008: 58)

Certament, Casasses sembla que arrenqui la matèria poètica d'un cosmos mític, fantàstic i, també, oníric ("la font d'aigua que és l'aigua d'on prové la poesia", al seu torn, prové del peix que de les aletes se'n va fer ales, es va convertir en un cavall alat i va volar fins a les muntanyes dels déus [Casasses, 2008a: 64]), i que sigui la veu del poeta la que crea cada enunciació des del no-res, és a dir, que el poeta se situa a l'origen de tot. En aquest context és on pren força la paraula oral, perquè és la fundadora de la "matèria":

I és que avui en dia el mitjà de comunicació que mou més energia de tots és la tradició oral, considerada en la seva autèntica definició com el conjunt de persones que es parlen. Aquesta és la primera lliçó i el primer discurs de tots, tant

dels il·lustrats com dels lletraferits. Queda així demostrat que la primera matèria de la cultura es fa en l'analfabetisme. Però als analfabets els costa admetre-ho. Si de cas a última hora, quan ja s'esfilagarsava la conversa, potser. (Casasses, 2008a: 60)

L'expressió poètica de Casasses, projectant les paraules que adreça a Verdaguer, es caracteritza per “jugar amb atrevides dissonàncies entre el sublim i el sabatot, entre la glòria i la regadora”. És a dir, no només tota paraula sinó tot àmbit de la realitat és poetitzable. No hi ha una verticalitat en el llenguatge poètic, altrament dit, jerarquia, sinó horitzontalitat i equivalència, ja que el poeta —mogut per l'obsessiva voluntat d'entendre-ho tot— presenta la funció poètica com el vehicle per entendre des de l'emoció més complexa fins a les realitats més quotidianes:

Que m'aixafin amb una cirera gegantina i em deixin empastifat i regalimant de polpa madura, quasi càlida i quasi negra. Que just quan estigui a punt d'esclafarme, el pinyol se m'obri i em mostri una cambra, més lluminosa que el teatre i més serpentejant que el foc, perquè hi entri amb tu i ho pugui entendre tot, des de la forma de navegar de la mort fins al nom de la carxofa. (Casasses, 2008a: 9)

I una de les estratègies del joc retòric casassià és instal·lar el *tu* en tant que partícip de la construcció poemàtica. “La màgia del joc de mans”, que interpretarem com la fognada del sentit, només s'acomplirà ja no en la forma (en el “truc”), sinó, precisament, en l'efecte que causarà al receptor, “en l'espurna d'alegria que feia encendre en els teus ulls” (*ibíd.*: 28). És clar que seguint el subtext de la conversa, aquesta direccionalitat del poema té un rerefons més extens i profund que la simple recepció o disposició de l'altre en el poema. En efecte, l'enunciació del subjecte líric sempre serà coexistent a un Tu, ja sigui com a signe buit, una dixi que forada el text perquè el lector s'hi pugui encabir, o un *tu* que recull el referent que el mateix poema invoca (l'altre amorós, la poesia, el mateix poeta, etc.). Ara, però, il·lustrarem el primer cas.

En varies ocasions, el poeta figura el procés d'escriptura com un trajecte sense destí (“sí! tant de bo que hi arribés / on vull venir (qui sap on és!)” [Casasses, 2004: 28]), que va d'endins cap enfora (“i ara no tinc res més / que els versos aquests pataners / per circular cap als afores / del món” [*ibíd.*: 17])). Així, instal·la un jo líric que habita la frontera entre l'espai interior i exterior, allà on els límits són la seva pròpia ambigüitat i totes les accions són elles mateixes i el seu contrari: “la vida així sol conduir-me / com més avall / per llocs més alts / pels seus camins elementals, / com més enfora més

endins / pels seus eterns quatre camins / de terra, d'aigua, d'aire i foc, / de sempre marcats amb el toc / del déu trapassar que és l'atzar" (*ibíd.*: 92-97). Així, els versos serpentegen entre itineraris interiors i exteriors a la vegada, conjurats per un *jo* que malda per trobar un origen i un destí, un punt de partida i una finalitat que vagi més enllà del seu dir-se o dir a altri. Tanmateix, seguint el joc de contraris, el voler atènyer l'Altre en aquesta ubicació movedissa (en aquest interval) resta en suspensió, es defineix pel propi moviment i, per tant, no deixa de ser una impostura per part del *jo* o, talment, un impossible. Els efectes són dos: "L'interval n'est pas plus ce qui sépare que ce qui joint; il est la possibilité d'une jointure et d'une alliance aussi bien que le risque d'une séparation et d'un désaveu" (Steinmetz, 1990: 20). D'aquesta manera, l'enunciació del *jo* sempre partirà de la possibilitat de fundar la seva identitat textual amb el *tu*, o per contra, implicarà un rebot cap al *jo*, des del qual s'experimentarà la irreductible distància que el separa de l'altre, és a dir, la seva individuació absoluta o també, la seva negació: "ni sé bé del cert / si sóc algú o no ningú" (Casasses, 2004: 30).

La isotopia del viatge no només ofereix una coherència explícita a *La cosa aquella* i pot ser una clau retòrica per desembullar l'anàlisi dels processos d'escriptura de Casasses, sinó que també la trobem representada en paratextos, com és la nota que obre un dels poemaris més introspectius, *Calç*, en la qual narra l'itinerari "real" que va seguir en el moment d'escriptura:

La primera part la vaig escriure al 3r pis del núm. 40 del carrer Progrés, de Gràcia (Barcelona), el vespre del dijous 8 d'octubre de 1987, la segona l'endemà dia 9, la tercera el 10, la quarta i la cinquena el 12 i 13 respectivament, la sisena el 16, i la setena el vespre del 17 en el tren que em duia a Montpeller, on vaig fer l'apèndix el diumenge 18 d'octubre. El poema 42 és del moment que el tren estava aturat a l'estació de Perpinyà. Tret dels del tren, que foren passats en net l'endemà, tot és de primer raig i quasi sense retocar, en tinta negra de bona qualitat sobre paper blanc bastant dens i fent-hi un esbós de dibuix o de rúbrica a cada plana. [...] Haver-ho escrit tot a raig fet i tan de pressa no té cap mèrit surrealista especial perquè ja feia mesos i anys que me l'estava covant la processó interior, aquest àlbum. (Casasses, 1995a: 11)

Aquest paratext es pot sumar a una tendència del poeta, pròpia de la *performance* oral, que consisteix en explicar com va sorgir la idea del poema, la inspiració, l'objecte poetitzat o en aquest cas, quan, on i com va ser escrit el poemari. Tot plegat, ofereix un espai de complicitat al tu lector (auditori) convidant-lo a entrar a l'escena d'escriptura.

Però allò significatiu és que se'n deriva una mútua convertibilitat entre poesia i temps vital. Les coordenades que el poeta ens brinda: un itinerari amb voluntat hagiogràfica, l'ordre d'escriptura dels poemes i, sobretot, l'al·lusió a una escriptura espontània, directa, presenten un jo líric transeüent, mòbil; és a dir, la pròpia producció ha tingut lloc en un anar i venir. Per tant, el viatge és el que acompanya i ordena la confecció de la pròpia escriptura. No obstant això, aquest escenari entra en contrast amb uns versos mesurats, que condensen el sentit en els símbols recurrents, resultat d'un viatge textual interior. I això té un efecte directe en la modalitat lírica dialògica que s'estableix en el poemari, ja que en aquest cas, el moviment d'anar cap a l'altre es materialitza en l'exploració de la consciència d'un *jo* que limita i reclou l'individu en una solitud que esdevé consubstancial a l'existència. Un dels moviments reiterats en el poemari és el vaivé entre l'espai interior i l'exterior. El primer, que coincideix amb l'experiència de la individuació del *jo*, és metaforitzat per un espai absent de llum, on el *jo* es dilueix en la foscuria i tot és "u" perquè res no es distingeix. I l'única llum és la flama d'un "misto", làbil i limitada, que es manifesta des de la seva pròpia combustió, "el fum", que simbolitza l'experiència viscuda que es consumeix en la fosca. Així, la nit passa de ser el fons a ser-ho tot.

no, jo encenc i apago mistos,
remoc el fum
el fum s'esborra,
la fosca el menja.
(Casasses, 1995a: 18)

Aquesta reclusió del subjecte és un del trets de sortida de l'obra, amb el tercer poema "Les presons naturals", on el jo líric induït per la por que sent de si mateix fuig "cap a mar".

Quan he clavat els colzes a la taula
i m'he agafat les mans entreficant els dits
amb força, que m'he sentit els ossos,
he tingut por
de la meva platja
he pujat a una barca,
m'he posat a remar
he fugit,
cap a mar.
(*ibíd.*: 15)

El mar seria, doncs, un exemple de la figuració de l'espai exterior, l'espai de la immensitat inabastable, sobretot si tenim en compte que el camp semàntic comú que creen els mots “platja”, “barca” i “mar” és propi del context amorós, aquell que condueix a la deriva o que emergeix, també, com l'*afora* radical de si mateix, evidenciant els seus propis límits. En aquest marc, dins la solitud de l'espai interior del *jo*, la presència de l'altre brota de forma intermitent, ja sigui per una veu llunyana “del fons del túnel on al lluny / sents com s'apaga el ressò / d'una altra veu”, a través de “la moixaina de la nit salada / que t'entra a dins per les escletxes / de la solitud imperfecta” (*ibíd.*: 34); o bé, per aquells elements que tenen llum pròpia, els quals es contraposen amb la caverna del *jo*:

contemplo la molsa humida i
plàcton fosforescent
en un mar soterrani
on no esperava trobar-te
i et veig, de carn i os;
(*ibíd.*: 26)

Amb tot això, hem volgut perfilar alguns dels trets distintius del poemari per il·lustrar la representació de la individuació del *jo* vs. l'altre a partir de l'estructura interior-exterior (viatge interior), la qual es contraposa, al seu torn, amb el viatge “real” que emmarca l'escena de l'escriptura.

Ara, però, ens situarem en el pla metapòetic per explorar com el subjecte de l'enunciació casassià condiciona el seu esdevenir-se en un adreçar el vers cap al *tu*. I per fer-ho prendrem una obra paradigmàtica segons aquest punt de vista, *La cosa aquella*. A més, seguint la intertextualitat com a mètode d'escriptura, cal ressaltar que Casasses també l'empra amb les seves pròpies creacions. No ho fa, però, en el sentit ferraterià i marçalià: les obres es complementen les unes a les altres com a escriptures, i tendeixen a tancar un espai reclòs i acabat de manera coherent, amb el seu caràcter d'obres pensades, i destinades a ordenar la memòria en ambdós casos —llibres que acaben exigint un horitzó d'edició i fixació objectual. Casasses, ben al contrari, defuig l'ordre lineal de l'escriptura, ja que els poemes en la mesura que poden emergir en qualsevol *performance*, ja no són fites arrelades a un temps únic i definitiu, sinó més aviat són textos nòmades i canvians, vagarejants, i sempre als marges de les lleis de l'escriptura: pirates, naufrags, espurnes i focs d'encenall, més que no pas llumeta de sagrari o foc de

llar. No són els dits que emmotllen i paralitzen la *matèria-emoció*, és la veu qui en deslliura el torrent rítmic transformant en paraula viva els signes muts i esmussos del poeta. Aquest és el cas de la tirallonga de versos de *Que dormim?* on el jo líric fa referència a l'origen de *La cosa aquella*:

Recordo que el primer cop
que em vaig asseure a escriure
literatura i a més
a sobre en vers i amb la idea
d'aixecar tota una obra que acabaria
és un dir
publicada públicament va ser
en una grangeta d'esmorzars
i berenars molt neta i força infame
[...]

mentre esperava la bella hostalera
tot repensant en la bella desconeguda
de l'autobús [el 28]
i en vaig escriure el primer vers
[*Ui* etcètera]
i ja no em vaig aturar
aquell prolífic paisatge barceloní
(Casasses, 2002: 14 i 31)

Per una banda, l'encavalcament entre els termes escriure i literatura, amb la pausa final de vers que trenca el sintagma, és inequívocament irònic, burleta: la refutació de la seva ingenuïtat primerenca taca no només el fet d'escriure, sinó també, i de quina manera, guixa el mot literatura, completament desautoritzat en mostrar la seva nuesa pretensiosa i ridícula al començament del vers. I parem atenció, amb cura: perquè la ironia abasta no només la seva, no assolida, de literatura, sinó evidentment qualsevol obra nova que pretengués l'absurda il·lusió d'afirmar-se com un monument (“aixecar-se” assenyala sense cap mena de dubte cap a Horaci [Odes III 30], cap al famós començament “Exegi monumentum aere perennius”), que només es desfà tot convocant la redundància buida i falsa de “publicar-se públicament”. Evidentment, aquesta expressió ho trenca tot i se'n riu de les esperances ingènues del Casasses escriptor vocacional de llibres futurs i a més s'omple de sentit, per contraposició implícita a la veritable publicació del poema, la presència efectiva d'un públic canviant, reunit a un lloc que la paraula defineix i conquereix només durant el temps de la pròpia celebració.

La inversió irònica en aquest mateix sentit acaba també amb la menció de l'espai. La granja d'esmorzars és tot menys el lloc sagrat on les Muses acostumen a visitar els poetes per afavorir la seva inspiració. I, així mateix, sabem del cert que el poeta acabarà per presentar els fruits dels seus deliquis precisament a bars i caus nocturns, molt allunyats de les llums i ínfules, dels paranimfs sovintejats pels antics i llorejats versificadors acadèmics. La granja, doncs, prefigura en certa mesura el destí assolit del poeta oral i popular.

Per altra banda, la presència femenina replica i simbolitza el doble plànol del quefer poètic: la pretensió inicial abandonada i el camí veritable triat i prolongat fins al text que llegim. Casasses s'atura en el pensament d'una bella desconeguda i queda, tanmateix, atrapat en l'escena d'escriptura, amb la contemplació i l'espera de la bella hostalera —el paral·lisme dels sintagmes, col·locats a la mateixa posició del vers, és ben evident—, qui d'una manera força sorneguera convoca deliberadament a l'imaginari del lector la presència d'una dona. I és que el poeta, per més que maldi innocent per poetitzar artificialment la realitat que l'envolta, acaba fluint sense remei cap a ell mateix, cap a un espai poètic viu i golafre, que devora i paeix tot allò que hi és *ara* present, sense aparents filtres ni convencionalismes idealitzants. Arrossega, així, al mig del poema bellesa i metàfores antiretòriques, i frases escoltades a l'atzar, barbarismes fins i tot, que generen una mena de duplicat esbojarrat i caòtic de l'experiència de l'aquí i ara al torrent de la consciència.

Aprofitem aquests versos per assenyalar el punt de partida del poemari, que segons les paraules de Julià Guillamon, refereix a la pèrdua d'una posició davant del món, just al punt on “la distinción entre dentro y fuera, arriba y abajo, se anulan en la experiencia psicodélica” (Guillamon, 2002: 9).

Ui, no sé pas com
m'ho faré
per dir-vos això que us diré,
encara que allò que es diu dir-ho
per més que m'espio i em miro
el cap, el cor i el cos per dins,
no veig maneres ni camins
que siguin trajectes segurs
que em portin —com amb autobús—
on vull anar

(Casasses, 2004: 15-16)

Aquesta interjecció podem considerar-la el punt d'inserció del vers a la realitat, el tall que assenyala que la parla ja no és natural, ja no és part de l'entrellat d'una conversa, sinó el punt de partida d'un discurs que defineix el seu espai. El jo líric postmodern s'instal·la en el dubte, en la incertesa, en el joc entre el no saber com dir ("no sé pas com") i la indefugible necessitat de dir ("això que us diré"). L'ús del futur es contraposa, amb la seva càrrega de fermesa, al dubte que destorba la trajectòria del vers.

El poema s'obre *ex abrupto*, amb una exclamació que emfasitza la dificultat davant la pròpia escriptura, la qual s'articula en aquest dir a altri, al tu lector (vosaltres). Des de l'inici el lector està convocat en el trajecte que el *jo* es disposa a seguir, fins al punt que l'acompliment de la comunicació, la qual va emergint de forma recurrent entre l'indicible i la seva possibilitat, estableix les coordenades metapoètiques que activen i mobilitzen la direccionalitat del text:

No vaig enlloc d'aquest estil,
io ia iu dit, que estic venint
(sí, estic venint, estic venint)
prô que consti que no us he ofert
res, ja que ni sé bé del cert
si sóc algú o no ningú,
ni tampoc sé si tot és u
de vida i mort, de Dins i Fora,
de vós i jo, de segle i hora,
de terra i foc i aigua i aire,
de poc o molt, bastant, no gaire,
algú, ningú... o qualsevol
(*ibid.*: 30)

Així, doncs, per una banda, un dels efectes estètics rau en el fet d'experimentar i compartir (entre el *jo* / *tu*) el procés de ficcionalització del *jo*, el qual es troba en concomitància amb la problematització de la identitat del subjecte líric, tal com mostren aquests versos. Per altra banda, el poeta s'instal·la i ens instal·la en el buit del signe, ja que aquest "dir" és autoreferencial, al·ludeix no a una realitat o experiència concretes sinó a la pròpia acció, és a dir, al propi procés d'escriptura que es desplegarà de forma continuada. I així el poema apareix com un territori des del qual el jo líric s'apodera de la fractura del llenguatge amb la realitat, per transformar la matèria textual en un "aquí":

m'estimo més fer de pallaso
de patufet o d'arlequí
i escriure't versos des d'aquí
(on sigui sóc al teu costat)
(*ibid.*: 74)

El qual es converteix en un espai movedís des d'on el poeta guiarà el lector en les entrades i sortides de si mateix cap enfora i a la inversa, mitjançant la isotopia del camí o del trajecte:

em passa a mi
quan miro d'obrir-me el camí
per contar ço que vull contar
(encar que encar m'haig d'estrenar):
som-hi doncs, ja està, no m'ho penso
més, escolteu, que ja començo
(no sé si no us importa un rave)
(*ibid.*: 37)

O

(i amb els parèntesis tancats
jo i aquests versos embalats
tirem al dret, continuem, us
dic: no perdo el fil ni l'oremus)
(*ibid.*: 112)

Atès això, l'enunciació del jo líric depèn de l'articulació dialògica, que és, al seu torn, estructuradora dels diferents plans discursius del poema: el metapoètic (viatge textual cap al tu lector) i el poètic, que presentarem en el següent apartat.

3.2 La irrupció de l'amada: estructura poemàtica

Respecte a les estructures dialògiques analitzades fins al moment, el tu transcendent i el tu lector, aquella que recull en el seu si els atributs metapoètics i alhora les connotacions de l'acció de la paraula, la conversa —allà on té lloc la paraula emotiva—, és el tu amorós, l'amada. Seguint la trinitat pròpia del subtext místic (amic-amor-amat), el subjecte poètic casassà s'enuncia des d'aquesta alteritat fundadora de la paraula poètica. Així, reinventa un llenguatge per construir una realitat que es mesura a través de la metamorfosi contínua del *jo* en els múltiples espais convocats en els poemes. De

tal manera que aquest submergir-se en una poesia germinal per a renéixer en ella reclama una alteritat radical, el resultat de la qual és l'evidència de la irreductible distància respecte a l'altre.

El poeta se serveix del diàleg amorós per elevar, amb paraules de Ferrater, l'energia emotiva del llenguatge, i aconseguir que la paraula poètica prengui la seva significació, justament, en el moment d'adreçar-la cap al *tu*, on la paraula és fa evident pel seu efecte enunciatiu que se sustenta, sempre, en el joc de forces d'atènyer l'altre i a la vegada transcendir-lo: “paradoxe qui marque le Désir qui est toujours désir de fusion dans un espace matriciel et désir de transgression, de fuite vers Ailleurs Autre” (Nonnenmacher, 1990: 35).

I ara analitzarem el tu amorós segons una escala de transcendència respecte al *jo*. És a dir, des d'un tu amorós totalitzador fins a l'accident de la substància, la dona. Pel que fa al primer cas, en l'imaginari del poeta la lluna és el símbol que representa la fusió entre ambdues entitats (transcendent i particular), i crea, així, l'altre en termes absoluts. Així ho hem vist al capítol “Teixir identitats”, on hem treballat el joc d'oposicions entre “amor” i “lluna” al poema “Cançó”. Dues entitats que es disputen la categoria de transcendència (“L'amor és déu... o... l'únic déu és la lluna!?”) respecte al *jo* i el *tu*. Per tal de resseguir la construcció simbòlica de la lluna en l'obra de Casasses situarem la nostra anàlisi en el poemari en què es funda aquesta imatge, *La cosa aquella* (Casasses, 2004: 99-111).

(com la deua meua i del mar,
tu, LLUNA de la TERRA amb aires
de misteri corrent pels aires
reflectint, diuen, la CLAROR
del sol de foc, el gran senyor
de la vida, tot és possible,
prà tu en fas quelcom de terrible-
ment diferent, LLUNA d'ARGENT
i d'Argent-viu, gira-sol lent,
pedra que comandes les tropes
dels llunàtics amb OROS, CÒRES,
espases i bastos, tan blanca

pel teu CARRER sense cap tanca,
lluna que us fent els teus ritus

pel teu terreny sense detritus
(sense fer cas de la ferralla
que et tira el cim certa canalla)
tu que si vols, no sé pas com,

pots ser còmplice de tothom
que et vegi groga, ROJA, BRUNA,
Negra, entambrada, moruna,
LLUNA que contemples les penes
de la ciutat o bosc d'antenes,

gitana, pagesa, emigrant,
que vas i veus tot passejant
per l'espai de franc per dret propi,

Mare del peix, del telescope,
dels BORRATXOS, i del meu cos,
de L'ENYOR, i dels plats d'ARRÒS.

(ibíd.: 99-100)

La lluna és l'altra, és el *tu* en majúscules, el *tu* de tots, el *tu* comú que tothom té i, per això, és “còmplice” de tots aquells que la reconeixen. Casasses l'allibera de la dependència lumínica respecte del sol⁶³, fet que en la tradició literària li ha atorgat la categorització d'objecte, tal com mostren les paraules de Sant Vicent Ferrer: “la luna una pedra és, é no ha ànima” (*DCVB*), i la caracteritza per tenir una acció “terriblement diferent”, que es concreta en: guia els que baden, enamora els enamorats —duplicitat que construeix la doble dimensió de l'amor, el sentiment i la força perpètua que governa el subjecte, vista en poemes anteriors com “l'amor és caure al toll / i trobar-hi l'amor” o “[...] que no / s'escanyi per amor / l'amor”—, contempla i espia, fa rituals i se li ofrenen, i va i ve com la gana.

Caldrà, tanmateix, veure què té de dona (els atributs propis de la dona es troben en la caracterització de la lluna en tercera persona) i que té d'amor (atributs que apareixen quan el jo líric s'adreça directament a la lluna, tot consolidant la imatge de l'altre, analitzada en el poema “L'amor em llepa i m'ho don'tot”, amb la qual cosa se subratlla la distància entre el *jo* i el *tu*). Alfons Gregori també s'atura en el símbol de la lluna i afirma el següent: “la lluna és feminitzada arreu de l'obra del poeta barceoní, i s'identifica amb personatges pertanyents als marges en l'imaginari col·lectiu” (1982: 175). Fixem-nos, doncs, amb les personificacions de la lluna al llarg de les dotze pàgines del poema, com per exemple, “lluna morena escabellada”, o, tal com suggereix el crític, “Lluna pagesa”⁶⁴ i “lluna gitana”⁶⁵.

També representa la figura de la mare amb els següents versos: “del peix, del telescopi, / dels borratxos / i del meu cos, / de l'enyor i dels plats d'arròs”, dels quals cal subratllar els dos substantius que rimen, “cos” i “arròs”. En el primer cas, el cos del *jo* és fill de la lluna, per tant, fill de l'amor / dona, idea que significa el cos com el lloc on s'origina el desig. I en el segon cas, la lluna és la mare dels “plats d'arròs”, dit en altres paraules, és la creadora de l'objecte de la gana i, per consegüent, és la que converteix el *jo* en subjecte desitjant.

⁶³ “Poc és com el sol que enlluernes, / tu ho fas amb allò que governes / que ningú, ni tu, sap què és” (*ibíd.*: 105), versos que es troben en concomitància amb la simbologia eròtica femenina de Maria-Mercè Marçal.

⁶⁴ Correspon al títol d'un poemari de Maria Antònia Salvà de 1934.

⁶⁵ Poema v de l'apartat “Foguera Joana” dins de *Bruixa de dol* de Maria-Mercè Marçal: “Seguiria els camins que el deliri oblida / amb pas molt lent / com el del bou que llaura / aquest paisatge de lluna gitana.” (Marçal, 2000: 113).

Pel que fa als atributs de l'amor en la lluna, cal dir que es manifesten, primerament, en la representació de la relació d'alteritat entre el jo líric i ella. Una imatge que Cixous descriu com la relació poètica i fantasmàtica de la lluna, el "nostre" alter (2004: 73). La presència de la lluna és constant, igual que l'amor, i, també, és ordenadora d'un cosmos concret, el món de la nit. Es caracteritza per un moviment d'anar i venir (presència / absència), el qual el podem associar amb la naturalesa misteriosa, ja que encara que estigui en la fase lunar (lluna nova), la seva absència, contràriament, la fa present. Casasses també recorre a la imatge popular del desig d'agafar la lluna amb la mà, tot posant de manifest la impossibilitat d'arribar a l'altre: "lluna, hi ha algú que estira el braç / per prendre't, dret a la cadira / de dalt de la roda a la fira" (*ibid.*: 101), o de posseir-lo: "lluna vella, ningú et té al cove, / que tu l'esquives i véns, nova, / a enlluernar la gent que bada" (*ibid.*: 104).

Així mateix, cal emfasitzar l'acció de contemplar i espiar, que el poeta desplega en uns versos de caire oníric, en els quals la lluna es presenta com la mirada amagada, aquella que contempla i permet, així, l'esdeveniment entre el jo líric i la "dolça amarga amiga" (l'altre).

lluna morena escabellada
que espiaves mig amagada
per entre els núvols el mirall
que et feia a tu el pont de cristall
que, per fer-me AMAR fins als ulls
no havent de patir pels ESCULLS,
EM FÉU LA DOLÇA AMARGA AMIGA
— i jo amb mitjons, cames fent figa,
per NO TRENCAR-lo NO el passava —
prò és que era a tu que ella estimava,
ja ho vaig veure quan VAS SORTIR
callant, plena, fent-li estremir
les ARRELS de LA cabellera
com els brots de la tomaquera
(*ibid.*: 101)

Tal com escriu Sartre, la mirada que manifesten els ulls, de qualsevol naturalesa, són una remissió a si mateix (1966: 362). Així, es pot entendre la importància de la lluna

com a espia, atès que en ser observadora de l'escena, no tan sols n'és la creadora, sinó que és la que permet que la veu poètica es reconegui així. A més, també és l'objecte de l'escena, d'aquí l'adverbi "mig" que qualifica l'adjectiu "amagada" (és parcialment present); per això, "l'amiga" pot construir el "pont de cristall" a imatge d'ella. El pont és el mirall de la lluna, és a dir, el mirall de la mirada, i, consegüentment, és l'espai que ofereix al *jo* la possibilitat d'arribar "als ulls", els quals generen ambigüïtat perquè no es determina a quins ulls es refereix (els del *jo* líric, els de l'amiga o els de la lluna). Tanmateix, aquesta ambigüïtat és substancial, ja que, en primer lloc, seguint la lògica dels versos, la mirada prové de la lluna, i ja hem vist que la lluna representa la dona i l'amor a la vegada, amb la qual cosa, si els ulls són els de la lluna, ho són també de l'amiga i d'ell mateix (l'amor entès com a desig s'origina en ell).

En efecte, aquesta estrofa presenta una al·legoria sobre la impossibilitat d'arribar a l'altre, i Casasses ho expressa mitjançant la figura del "pont de cristall", que en ser mirall de la lluna —seguint la simbologia analitzada— és mirall de l'amor. Atès això, el pont se'ns revela com la materialització de la distància entre el subjecte i l'altre. A més, el fet que sigui de cristall fa que el *jo* líric no el travessi per por a trencar-lo; dit amb altres paraules, per por a trencar l'únic vincle existent entre el *jo* i el *tu*, que és precisament la possibilitat d'acostar-se.

Ens hem detingut en aquest exemple, no només perquè és el més extens en l'obra casassiana, sinó pel fet que inaugura un símbol recurrent en la cosmologia amorosa del poeta. La lluna constituirà, per tant, una presència textual que obrirà el text a l'horitzó de l'Altre.

Vist això, podem formular un subjecte líric que cerca la seva representació en termes d'alteritat o, amb altres paraules, els subjectes emergeixen en el text en tant que alteritat. L'espai textual es converteix en si mateix en l'encontre amb l'altre amorós. Així, doncs, per tal d'analitzar la irrupció de l'amada en els poemes i veure com aquesta és constitutiva de la mateixa estructura poemàtica i del moviment textual, hem de resseguir com l'autor se serveix de la paraula poètica com a obertura cap a l'altre, i com aquesta direccionalitat, vestida sempre d'una intenció o demanda, crea la significació del poema en paral·lel a la construcció d'una identitat textual que girarà entorn de les possibilitats de formulació del *jo*.

Anteriorment, hem fet referència a un tret propi de les poètiques postmodernes que és el buit del signe. Aquest buit referencial atorga al text una autoreferencialitat que evidencia una tensió i ruptura entre la realitat i el discurs líric. Només cal citar alguns dels títols de Casasses per demostrar que aquest és un tret propi de la seva escriptura: *La cosa aquella*, *D'equivocar-se així*, *No hi érem* o *Do'm*. A través de les dixis buides i de significants que refereixen al mateix artefacte poètic Casasses construeix i anuncia el que s'avindrà inscrivint l'altre (lector) en el procés de significació. Així mateix, un dels centres de la poètica de l'autor és la interrogació de la paraula des de les seves capacitats comunicatives, és a dir, quan l'acció de "parlar" es converteix en un "dir" alguna cosa a "algú", tal com mostra el sonet "Barbaritat":

Si la paraula diu alguna cosa
i no es limita doncs a mastegar,
sí, com aquell que nota que fa nosa
i s'omple el pap mentre no el fan marxar,

no, la paraula diu, diu i proposa
que vinguis ara a taula a passejar
i tu dius vine tu, vine i reposa,
no diguis res... i escoltar-me cantar...

si la paraula diu això que dius,
això que em fas entendre al fons dels caus
o al bell ple dels jardins més agradius

o a la vora del foc de nostres naus
o il·luminats per làsers primitius
o presoners d'un embolic de claus

doncs som ocells impius
bàrbarament volats de bla bla bla:
potser qualcú callant m'ho aclarirà.
(Casasses, 2009: 14)

L'estructura es construeix sobre un únic període oracional: un raonament filat sobre una hipòtesi (la interrogació del significat de la paraula) que es converteix en el segon quartet en una dada real ("la paraula diu"), la qual permet reformular de nou la hipòtesi en el primer vers de primer tercet ("si la paraula diu això que dius"). I la resolució ens l'ofereix l'estrambot final, amb la definició i posicionament de poeta respecte al procés de significació. Talment, el text ens situa en la paraula que transcendeix la paraula

concreta, és a dir, aquella que apel·la des de la seva materialitat, des de la seva musicalitat el jo líric. Ara bé, l'autonomia que Casasses concedeix a la paraula prové de l'intertext místic maragallà que envolta la paraula viva, que al seu torn deriva de “la Paraula es va fer home i visqué entre nosaltres” (Joan, 1, 14). La dixis evangèlica és una forma d'exaltar el text, de conferir-li una mena de sacralitat laica per atorgar a la paraula un fons, una profunditat més enllà del mer significat, creant, així, una il·lusió lírica (Collot, 1997: 31). I en el cas de Casasses, aquest fons és allà on es congreguen música, sentit i moviment, tal com mostra el segon quartet. Són vàries les imatges que tibaràn el text per reflectir la tensió d'una poesia que se sospita xerrameca (“bla bla bla”) a si mateixa, però que, altrament, vol revestir-se d'autenticitat. D'aquí que la paraula plena, total, és la que convida a “taula a passejar”, en oposició a aquella que serveix per “omplir el pap”. D'aquesta manera, a través de la reiteració del “tu” (“i tu dius vine tu”), s'emfasitza la personificació de la paraula a partir de la qual el subjecte líric es converteix en el *tu* de la pròpia poesia, i conseqüentment, l'enunciació del *jo* deriva, al seu torn, a un significant que el transcendeix. Per tant, el sentit s'activarà quan la paraula s'adreci a altri, és a dir, no només paraula dita sinó també escoltada, i en aquest moviment tindrà lloc el “dir” veritable. Així ens endinsem a la segona hipòtesi, on el subjecte de l'enunciació es desdobla en un *tu* per poder entrar, ara, en els diferents escenaris interiors que omplen de significat el “dir”, els quals responen, per una banda, als diferents estats de l'ànima: la prostració, l'èxtasi edènic (“Alquímia d'amor”), el desesper o —jugant amb el tòpic de “cremar les naus” — el fet d'impedir la retirada, la vida a un mateix; i, per altra banda, es refereix a dos atributs “il·luminats” o “presoners” que, seguint la representació del *jo* com a poeta, es poden associar a un posicionament de l'escriptor. En el primer cas, l'oxímoron “làsers primitius” pot fer referència a un cel fals, un horitzó de llums aparentment modernes i, que per això fascinen, il·luminen, però són antiquades en realitat. O, també, la imatge del presoner per un accés d'opcions o d'alternatives, es podria traduir en la dissolució dels límits expressius, cosa que subratlla la importància del “dir” de la paraula en el quefer poètic.

Dit això, seguint el fil del sil·logisme, si el sentit de la paraula fa entendre tot l'exposat, el “nostre” parlar què és? Som bàrbars que no diem res? Així, l'estrabot final es presenta com una condemna amarga que resignifica el sonet en tant que reflexió sobre les possibilitats d'expressió del jo líric davant del buit del signe. Per tot plegat, amb un to irònic, convoca el silenci com a via per entendre la condició “d'ocells impius”:

aquells que, d'un costat, tenen la capacitat de cantar però que —a través del joc de paraules im-piu— són ocells muts o de xerrameca “bàrbarament volats de bla bla bla” i que, de l'altre, rebutgen qualsevol transcendència o religiositat, fet que amplifica un parlar banal. Paral·lelament, l'adverbi “bàrbarament” és un retorn al significat etimològic de bàrbar, aquell que no sap parlar, el que balbucejia i, si a més, afegim l'adjectiu volat —la inversió d'un tret propi de l'ocell que el significa com a boig—, el resultat és un parlar anodí, absurd. Si el “nostre” parlar és sempre buit i constant, en aquest context el silenci serà significatiu, ja que apareixerà com un convidat al significat.

Amb tot plegat, aquest poema, que forma part de la “Sèrie negra de sonets moderns”, ens permet subratllar la disjuntiva entre la paraula poètica i el parlar anodí, a través de la qual el poeta escenifica el procés de significació que cercarà en la paraula poètica, malgrat la condició prèvia “d'ocell impiu”. Així presenta la poesia com un vehicle de coneixement del *jo* quan aquesta convoca i és convocada des de la seva estructura dialògica. Tot i amb tot, si tenen un punt en comú els diferents escenaris traçats en els tercets, allà on la paraula pren sentit, és en l'objectualització d'una subjectivitat incompleta o desitjant. Dit amb altres paraules, el llenguatge poètic prové d'un estat de crisi del subjecte. Un fragment representatiu d'aquesta idea i que es troba en estreta relació amb el sonet, és la prosa poètica titulada “Poema”, on Casasses presenta la “tragèdia” com una agnició que revela el sentit:

A poc a poc, fins al dia d'avui, que ja quasi sembla que ni cantar tingui significat, que les coses semblen ombres d'elles mateixes fins que no les toca la tragèdia que ve del clot, que ve de la rebotiga de la nit o de la fornall mig invisible de les nostres relacions humanes o animals, o com se diguin, i aleshores, quan la tragèdia ens imposa inexorablement les mans, sentim el sentit de les accions i la llibertat misteriosa de les coses. (Casasses, 2008a:18-19)

En aquest cas, el sentit de “tragèdia” no refereix a un esdeveniment que implica per si mateix un sofriment, un patiment, és a dir, el que Sartre descriu així: “el sufrimiento de que hablamos no es jamás enteramente el que sentimos [...]. No puedo jamás ser *sorprendido* por él, pues sólo es en la exacta medida en que ya lo siento. Su translucidez le quita toda profundidad.” (1943: 152). S'ha d'entendre com allò totalment imprevisible que assalta el subjecte, sense forma preconcebuda, i altera la consciència de ser, provocant així una crisi del subjecte que posa en dubte la relació entre un mateix i les seves accions, i entre un mateix i el que es creia que era. En aquest context, no

podem deixar d'al·ludir al que anteriorment hem categoritzat com la moral del risc o l'ètica del perill pròpia del quefer poètic casassià. Ja sigui amb la representació dels "ocells impius", que es troba en concomitància amb les primeres frases del darrer fragment "ja quasi sembla que ni cantar tingui significat", o amb la imatge "les coses semblen ombres d'elles mateixes", l'autor situa la creació poètica com un antídoto del mal contemporani: l'estat letàrgic de les passions a causa d'una vida automatitzada on preval l'obsenitat gratuïta (Baudrillard, 1988: 17), és a dir, la pèrdua dels límits de la intimitat ("Ni éste es ya un espectáculo, ni aquél es ya un secreto" [ibíd]), de la seducció, ja que tot és transparent i immediat en un món on el subjecte es defineix per la seva passivitat davant de les passions. Així, doncs, per tal de definir l'origen de la paraula poètica casassiana ens servirem del que Cixous anomena "entredeux":

Les êtres humains sont équipés pour le quotidien avec ses rites, avec sa clôture, ses commodités, son mobilier. Quan advient un événement qui nous expulse de nous-mêmes, nous ne savons pas "vivre". Mais il le faut. Nous voilà lancés dans un espace-temps dont toutes les coordonnées sont autres que celles auxquelles nous sommes accoutumés depuis toujours. De plus, ces situations violentes sont toujours nouvelles. Toujours. À aucun moment, un deuil précédent ne peut servir de modèle. C'est affreusement tout neuf: [...] Parfois, nous sommes jetés dans l'étrangeté. Cet être à l'étranger sur place, c'est ce que j'appelle un entredeux (Cixous, 1994: 19).

L'arribada de quelcom imprevisible, "tràgic", mobilitza el subjecte fora de si, el descol·loca i el situa en un espai altre. De tal manera, per a Casasses el llenguatge poètic és l'obertura al món, a l'altre i, també, al llenguatge i, aquest encontre se significa quan es funda en aquest espai "entredeux", per tant, el sentit de la paraula poètica serà portador i creador, a la vegada, d'aquesta e-moció. Per això mateix, amb paraules de Collot, "l'é-motion lyrique ne fait peut-être que prolonger ou rejouer ce mouvement qui constamment porte et déporte le sujet vers son dehors, et à travers lequel seul il peut exister et s'ex-primer" (1997: 32).

Un dels escenaris paradigmàtics d'aquest "entredeux" és el desig de l'altre; per tant, l'estructura dialògica se sustentará en la tensió explícita o implícita entre el *jo* i el *tu* amorós. En efecte, el *tu* emergirà com un signe sense referent però aquest s'omplirà mitjançant l'e-moció lírica creada a través de la modelització del "dir" del *jo* poètic. Per tal d'il·luminar aquesta lectura, ens centrarem en un dels poemaris on el moviment textual s'organitzarà entorn del *tu*, *D'équivocar-se així*. Tenint en compte aquests

paràmetres, classificarem la irrupció del tu amorós en diferents graus de referencialitat: el *tu* present, el *tu* absent i el *tu* de destinació. Proposem aquesta categorització com una eina per abordar les constants respecte a la representació de l'altre amorós; tanmateix, això no nega altres variables possibles. És clar que les categories poden ser simultànies, però sempre n'hi haurà una que determinarà el moviment d'anar cap a l'altre. Endeguem, doncs, el primer cas, el *tu* present. Amb aquesta definició ens referim als poemes en què l'amada esdevé una presència "real" en el text, ja sigui a través de la veu, de l'acció o de la presència del seu cos. Prendrem una de les primeres composicions, la qual ens servirà, a la vegada, per situar el posicionament de la veu lírica en el poemari:

LLOSA

A vora de quin mar podré sentir-te amor
si et tinc aquí a tres pams i només noto
la llosa del meu cor i el meu silenci?

No hi ha cap mar que pugui fer-nos
de mare quan dormim,
cap mar ens donarà la mà

(i quan vaig procurar tirar-me al buit
el buit es va apartar
i em vaig clavar la patacada

la de la cicatriu que només tu
me l'has sabut llegir
i diu «no hi ha cap mar

».)

(Casasses, 1997: 17)

Si fins ara havíem observat, sobretot, un jo líric que s'enunciava des de la possibilitat de ser en alteritat, ja sigui com a subjecte governat pel tu transcendent (amor / desig o paraula poètica) o com a subjecte desitjant, en aquest poemari el poeta explora la consciència d'un *jo* que experimenta l'encontre amb l'altre a partir de la irreductible distància que els separa. Així es que la presència del tu, "et tinc aquí a tres pams", situa el *jo* en l'aporia del *presque-toucher* la qual es materialitzarà en la interpretació de la cicatriu. A través del *tu* destinatari, el subjecte de l'enunciació captura l'altre en una nominació íntima: "amor". Aquesta apel·lació pot respondre a una concessió al lèxic quotidià per adreçar-se a la persona estimada o, també, a una identificació del tu amb

l'amor en tant que transcendència. Sigui com sigui, el *tu* té una doble dimensió que no es revelarà fins als darrers versos: no tan sols és el destinatari i el subjecte desitjat, sinó que la seva interpretació esdevindrà el propi poema. De tal manera, el text és l'espai on es configura l'experiència amatòria (negativa), és on té lloc el reconeixement gràcies a la revelació de l'enigma per part del *tu*.

Així, doncs, el moviment textual s'articula en un cercle d'enigma-resposta. La primera estrofa, la qual es va empetitint mètricament a cada vers (dodecasíl·lab-decasíl·lab), és la pregunta que inaugura el desplegament de l'enigma. Fixem-nos que el jo líric apel·la l'altre des del desig de sentir-lo i s'anuncia des del silenci, és a dir, el poeta experimenta la pèrdua de la paraula. Per aquest motiu, la segona estrofa emprèn un metre nou i els versos es lliuren a les paraules que ella (*tu*) ha llegit. Ara bé, tot això s'explicita en les dues estrofes emmarcades pel parèntesi, el qual assenyala el caràcter explicatiu i autoreferencial dels versos.

Si atenem, ara, a la representació de la distància entre el *jo* i el *tu*, observem que aquesta es mou també en dos plans. D'entrada, la pregunta del *jo* remet a l'espai d'encontre (“a vora de quin mar”), que quedarà negat amb el significat de la cicatriu (“no hi ha cap mar”). De tal manera, el mar es converteix en l'estructura del camp perceptiu de la seva alteritat, de la impossibilitat d'unió dels amants. És l'altre radical del desig del jo líric. Aquest horitzó que emmarca el poema s'amplifica en el pla fònic a través de la musicalitat creada pel significant mar i els seus ecos i plecs: “mar” origina “mare” i “mà”. En efecte, el poeta enllaça paraules fonèticament semblants, com si fossin onades successives, per imitar el ressò del concepte i crear, així, la presència d'allò que li és negat. El mar simbolitza, doncs, una totalitat aliena al *jo / tu* però que s'experimenta com a origen i final simultàniament. És a dir, és l'anunci d'una possible *continuïtat*, l'escenari de la plenitud, però es presenta com una realitat resistent al seu amor: no els empara ni els protegeix (“mare”), no els acull (“donar la mà”), no els concedeix l'espai d'encontre. La negació del mar és el reconeixement de la impossibilitat d'atènyer l'altre, representada pel fracàs de l'intent del jo poètic de “tirar-se al buit”, de saltar l'abisme existent entre tots dos.

No obstant això, el segon pla d'aquesta distància seria l'interval textual entre les dues instàncies enunciatives. La paraula es converteix en l'únic espai habitable i compartit

pels dos a la vegada que els separa. Només el tu amorós pot interpretar la ferida del jo líric; així s'estableix un reconeixement mutu, un llenguatge privat. Dit d'una altra manera, són els subjectes que habiten l'*entredeux*, espai íntim que els exclou de la realitat circumdant i els unifica en un món que va del *jo* al *tu*. Paral·lelament, la presència del tu no només es manifesta com a possibilitat o destinatari, sinó que la segona estrofa és la lectura de la cicatriu que només el tu sap llegir. Per tant, el subjecte de l'enunciació d'aquests versos és ambigu. Hem de tenir en compte, a més, que és l'única estrofa on el *jo* i el *tu* apareixen units gramaticalment ("nosaltres"), construint així l'aporia. Per una banda, la negació del mar, la impossibilitat del nosaltres, és l'espai compartit que els conduirà a ser en tant que alteritat. Per altra banda, aquest reconeixement és el propi poema. El *tu* li retorna al jo líric el sentit del seu dolor, precisament perquè és substancial al nosaltres. Talment, el *jo* no pot sentir l'altre a fora, a la realitat, sinó en el moviment de dislocació materialitzada en l'acte d'interpretar-se mútuament. Per això, el poema, espai de negació, és construït pel *tu*, presència que permet articular la identitat del jo líric des de l'alteritat amorosa, la qual serà vertebradora de tot el poemari i origen de la individuació del subjecte poètic.

A partir d'aquest poema, podem presentar un seguit d'imatges que constituïran la simbologia pròpia del poemari: l'amor, el mar (vinculat amb la figura del naufrag), el buit, donar la mà. Atès això, seguirem amb un poema que recull la imatge del buit, amb la qual el poeta reitera la resistència de la distància que el separa de l'altre.

Pas de la brasa
descalç de dia
la nit a pèl.

Amor amarga
lluna amarganta
fosca cruel.

De cop i volta
sona el telèfon
i ets tu que re.

Sí, que respire,
se sent, respire
i no dius re.

Se senten músiques,

passa una estona,
fas molt fluixet

una rialla
cascada fina
i no dius re.

Queda't les claus
de caure junts al buit.
(*ibíd.*: 69)

En aquest cas, el *tu* es manifesta a través del joc eròtic de presència i absència de la seva veu. El text mostra tres moments temàtics: l'estat de soledat del jo líric articulat pels símbols que condensen en si mateixos l'alteritat (amor i lluna); la ruptura sobtada d'aquest pla ("de cop i volta") pel so del telèfon provocant una fractura textual que farà emergir *ex abrupto* el *tu* absent en els primers versos; i, finalment, els dos darrers, que reverteixen el to juganer de les estrofes anteriors en un imperatiu, sec i rotund, que resignifica la relació del *jo vs. tu*. Així, doncs, interessa subratllar com Casasses significa un silenci que a primera instància respon a una situació anecdòtica d'algú que truca per telèfon i no diu res. El silenci ocupa l'espai natural d'una conversa i és constructor d'un joc amorós que desemboca en uns versos que només són respiració, presència. Atès això, la construcció formal del *tu* té lloc des del no-dir, des de la no-paraula, motiu pel qual s'erigirà en el poema des de la seva radical naturalesa d'alteritat. A través dels ecos fònics i la repetició de significants —propi del traç poètic de Casasses— amb "re" i "respires", s'encadena una respiració sincopada que ens permet establir un paral·lel amb l'acte sexual: re / respiració / respiració / re / riure / cascada fina / re. De tal manera, l'espai de la paraula és ocupat per l'evidència del cos del *tu*, fins a tal punt que el poema s'articula sobre aquest moviment essencialment eròtic de presència-absència. Cal tenir en compte, a més, que l'acció de respirar està connotada per poemes anteriors, com en "El desesper de l'esperança" (*ibíd.*:18), on, precisament, "sentir respirar" apareix com l'únic desig del jo poètic: "sols perquè tingui el capritxo / de sentir respirar" [v. 13-14]) o, també, a "Ranera" (*ibíd.*: 20), refereix clarament a la fusió sexual dels amants amb la concatenació dels possessius "el meu teu respirar que s'aproxima" (v. 6-7).

Des d'aquest punt de vista, la respiració a l'altra banda del telèfon figura la màxima resistència del subjecte desitjat, justament, perquè emergeix com allò intangible i

seductor. Per això mateix, el jo líric resta en suspensió davant d'aquesta demanda del desig de l'altre —no es pot oblidar que és ella qui ha trucat— i determina la tensió final de l'enunciació del *jo*, el qual s'abandona a la voluntat de l'altre o, altrament, experimenta la frustració: “El movimiento en pos de la presencia absoluta enfrentará inevitablemente la frustración, porque la encarnación del Otro necesita la encarnación del yo” (Bulter, 2012: 218). En efecte, el poeta representa una escena on l'encarnació del *tu* és un fantasma, una il·lusió; per tant, el ritme del poema està marcat pel desig de la corporalitat. Casasses empra una frase trivial (“queda't les claus”) i la recompon en el doble pla literal i simbòlic. Així en el primer cas, fa referència a una situació pròpia d'una relació amorosa, la invitació a l'espai privat del jo poètic, però això, en el pla simbòlic, reverteix en la caiguda al buit. Aquell buit que hem significat en tant que representació de l'encontre amb l'altre des de la separació radical.

Tal com hem vist en aquests dos poemes, la presència del *tu* esdevé articuladora del moviment textual. Així mateix, ambdós composicions tenen un punt en comú: la dificultat del dir o el silenci mobilitzen la paraula poètica a significar d'una altra manera. Tant és així, que l'experimentació de la *discontinuitat* per part del subjecte de l'enunciació, la distància que el separa del *tu*, pot arribar a immobilitzar-lo o a inhabilitar-lo com a portador o executor de la paraula, és a dir, a emmudir-lo. D'aquí que el poemari es presenti, en el poema “Pròleg” (*ibíd.*: 11), com un aprendre a dir “aquestes tres paraules” (v. 11). Amb el determinant “aquestes” el poeta aconsegueix que el vers es refereixi a si mateix, jugant de nou amb el buit del signe. Tot i amb tot, proposem com a referent el propi poemari, ja que el títol presenta tres paraules i s'amplifica amb el seu paral·lel “d' enamorar-se així”, que inaugura el primer poema i explicita l'eix temàtic. Conseqüentment, la pròpia escriptura es representa com un aprenentatge de dir l'indicible, ja que el jo poètic se situa a l'*entredeux*: l'amor és el moviment entre la vida i la mort.

He descobert l'amor.
D' enamorar-se així
sóc el primer.
Quin desesper,
Quins dos espants
Que se'm disputen!
(*ibíd.*: 13)

Des d'aquest punt de vista, Casasses desafia la paraula a dir l'innombrable, cosa que implica en certs poemes caure en el silenci o en el no saber o no poder dir ni llegir. Versos com "No sé cridar ni et sé dir re a l'orella" (v.1, *ibíd.*: 11), "i aquesta màscara tan fonda n'és la bellesa i el mal d'amor, / té el meu destí escrit a la cara i no el sé llegir" (v. 5-6, *ibíd.*: 26) o "No sap ningú / què dic / no dic / sóc com era" (v. 5-8, *ibíd.*: 77) en són un exemple. Tanmateix, per il·luminar aquest plantejament en relació amb el *tu* present prendrem el poema 41:

La història d'aquest amor ha donat peu
a molts de rumors de poemes
però això d'avui no
això que m'has dit avui
no dóna peu a res
parlo d'un simple rajol d'una paret que parteix
dos jardins abandonats
no hi ha ni rates
què podria hom poetitzar d'un cas així?
Res. Res.
(*ibíd.*: 61)

Una de les tècniques compositives de Casasses és imposter una realitat quotidiana des de la qual s'organitza el poema en un pla real. És a dir, el jo líric i el jo poeta es confonen per crear una ficcionalització del *jo* i evidenciar el procés de poetització. Això fa que en comptes d'esborrar les petjades de la situació que ha motivat el poema, com ara "La història d'aquest amor", en deixa la marca. De manera que el text refereix a una realitat que el lector experimentarà a través de l'emoció de l'enunciació però no tindrà un significat localitzable. En aquest procés retòric les dixis tenen una funció estructural, ja que condensen en el seu si aquest pla real i obren el text a les diferents alteritats que impulsaran l'esdevenir del subjecte poètic. Els versos "però això d'avui no / això que m'has dit avui", són un clar exemple de la intromissió d'una realitat que s'escapa al text, provocant l'emergència d'uns significants que només tenen sentit en l'efecte de l'enunciació, el qual és la negació de la paraula del *tu*.

Si en aquest poemari, l'experiència contradictòria de l'amor és la que condueix el *jo* al ser, és a dir, és el que activa el procés de constitució de subjecte desitjant a través del reconeixement de l'altre, tal com mostra l'esdevenir del subjecte a partir de la seva afirmació ("ja em sé morir / ara viuré" [v. 31-32, *ibíd.*: 29], "que jo sóc l'esquelet / del seu bell esquelet" [v. 11-12, *ibíd.*: 38] o el poema titulat "«jo»"); en els versos citats

trobem la supervivència del *jo* davant de la impossibilitat de poetitzar la paraula de l'altre. A la manera del poema "Si puc" de Gabriel Ferrater, Casasses se serveix de la clàssica *recusatio* per establir el doble moviment d'escriptura: la paraula de l'altre emmudeix el cant, però, per contra, el poema és el significat de la paraula que el *jo* no pot dir. Així és que la presència de l'altre no activa el desig, com en el poema anterior, sinó que bloqueja la mobilització del *jo*. El poema és, doncs, una tematització de la ruptura de la recerca imaginària de l'altre i, això es materialitza amb el fet de no deixar entrar la veu del *tu* en el poema. Atès això, la presència del *tu* s'inscriu des de la seva negació, tot i que, paradoxalment, és des de l'afirmació de la voluntat de negar-lo que es ratifica la seva necessitat: el poema.

Ara ens centrarem en una de les representacions del *jo* líric més reiterades al recull, la del naufrag, a partir de la qual ens endinsarem a l'anàlisi del *tu* destinatari. Abans, però, treballarem el poema on es forja el símil entre el *jo* i el naufrag.

RESTES D'UN POEMA EN UN POEMA

Aquella dona
m'estimava de veritat i amb bogeria
ens havíem trobat a les cases de pagès
a sota aigua a la petita vall inundada
i ens havíem vist
perfectament bé i bells a sota aigua.
M'estimava, era boja i em volia
que li ensenyés els meus signes
i que pugés a ensenyar-li la casa
però jo també acabava d'arribar-hi
avui mateix, com ella.
Érem l'amor més fort i més bonic de tots
i ens era impossible besar-nos,
sols ens sortien gestos rituals
i ganyotes absurdes, aleshores

li vaig explicar la nostra
terrible tempesta a alta mar, pirates
i era ella la primera i era ella
la que m'assenyalà amb el dit
la que em donà el tros de poma
la que va dir no vull
convertir-me en fantasma i em va dir
au va camina
per la palanca enseuada
i amb la poma a la mà migpartida
que no es veia terra enlloc

vaig anar-me'n a fons i la mar
es calmà tot seguit.

Així m'he quedat sol amb el cor d'una poma
caminant sota mar
i així els pirates s'han salvat de naufragar.
(Casasses, 1997: 51)

Amb aquest poema topem amb un espai narratiu insòlit i canviant. Tot el relat està esculpit entorn a l'estranya naturalesa d'un *jo* submergit que troba una dona en aquest món irreal "sota aigua". Podríem intentar traçar la *història d'amor*, tot i que, avisats pel mateix títol, les "restes" d'un pre-text condicionen l'estructura fragmentària i no lineal del nou text. El poeta se serveix, doncs, d'una atmosfera onírica per assenyalar les traces d'una insatisfacció, d'un amor no acomplert, la transposició formal del qual resta en un moviment textual inacabat, en suspensió.

Tot i amb tot, l'origen de l'espai "sota aigua" sí que el podem localitzar dins de la no-història que el *jo* conta a l'altre i que és el punt d'inflexió que marca, artificiosament, dos plans del poema. Reconstruïm, doncs, la seqüència a partir de les dades-fragment: l'escenari al·legòric correspondria a la "terrible tempesta a alta mar" on apareixen uns "pirates" que decideixen calmar el mar tirant a un d'ells (*jo* o *ella*) en sacrifici. És una dona la que assenyala la víctima propiciatòria (el *jo* del poema), i aquesta és clarament la mateixa que viu "sota aigua" amb ell a la primera estrofa, perquè, malgrat els girs del relat, només hi ha un "ella" en tot el poema. Així, la dona que el condemna és la mateixa que després retroba al fons del mar i s'enamoren, però aquest amor es transforma en paròdia de besos i gestos impossibles sota l'aigua.

El text s'acosta a la representació d'un somni, tant pel que fa al desordre del temps narratiu com per la sorpresa de reconeixement de l'altre, a partir de l'emfàtica repetició "era ella", i per la presència dels símbols com la "poma migpartida", una possible al·lusió a l'amor impossible i que, precisament, marca el *jo* en el seu viatge al fons. I aquest és el punt clau del poema. La ficcionalització fantasmal d'un desig que l'arrossega al fons del mar, en una soledat que no correspondria a la de la història contada, sinó al final del poema; és a dir, a la mateixa impossibilitat onírica d'atènyer la fusió amorosa.

A partir d'aquest quadre imaginari, Casasses hi situa l'origen de la condemna a naufrag del jo líric, el qual depèn de tres accions per part de la dona: ella l'assenyala, li dona el tros de poma i li diu dues coses, que no es vol convertir en fantasma i l'obliga a caminar per la "palanca" que el conduirà directe al fons. En efecte, observem una identificació entre la voluntat de l'altre i la passivitat d'acció del *jo* davant de la seva nova condició. D'aquesta manera, Casasses se serveix d'aquesta disposició de rols per negociar tot seguit la identitat del jo líric seguint la modalitat dialògica pròpia de l'autor. Atès això, s'encadenen un seguit de composicions —que tenen com a teló de fons "Restes d'un poema en un poema", on el poeta instal·la el seu esdevenir naufrag en l'enunciació adreçada a l'altre. És a dir, el solipsisme derivat del seu estat de soledat només es pot dir, es pot formular en un estat enunciatiu que convoca aquest *tu* destinatari, el qual actua com a personatge (ella) i com a subjecte perdut.

Si per la meva banda poso
tot el que pugui perquè no
t'acabis convertint en
fantasma

m'hauré de quedar sol i convertir-me jo
en el que ja havia volgut ser, naufrag.
(Casasses, 1997: 53)

Tot el poema descansa sobre una estructura en condicional pròpia d'un diàleg dramàtic més que d'un poema. Així mateix, malgrat que el condicional, aparentment, estigui adreçat a ella (amb un to de queixa), la segona proposició (segona estrofa) es reedira cap a la seva pròpia acció: *si això és així, hauré d'actuar així*. Per tant, allà on esperaríem trobar una exigència per part del *jo* a l'altre, és a dir, un moviment no ètic de la seva demanda, sobretot, si atenem a l'expressió "per la meva banda poso / tot el que pugui"; el poeta hi ubica l'acceptació de la condició de naufrag com a única alternativa d'individuació: ser naufrag abans que ser res.

Les paraules que congreguen la tensió del poema són les que culminen cada una de les estrofes, les quals s'invoquen l'una a l'altra però, també, s'exclouen mútuament: "fantasma" i "naufrag". Aquestes imatges responen a una posició del *tu* i del jo lírics que refereixen a un estranyament, a una soledat absoluta, a un desamor irreparable. En un pla metapoètic, el condicional reforça una enunciació del *jo* que es disputa entre la

dificultat de mantenir un *tu* actiu i vital en el context amorós per evitar que es converteixi en una ombra, en un record vague i despersonalitzat en l'escriptura; i la seva pròpia identitat. Tanmateix, la intensitat d'aquesta evocació constant mitjançant la qual el *jo* intenta defugir la dissolució del *tu* en fantasma, té com a contrapartida que el subjecte s'habiti des de la soledat, i assumeixi aquest transformació com a única possibilitat i, a més a més, volguda.

Així, doncs, a través del *dir* a l'altre, a un *tu* destinatari, el jo líric articula la fractura entre l'impuls de mantenir el *tu* en els versos, seguint la demanda de la dona en l'anterior poema, i com aquesta impossibilitat el condueix a reforçar la seva representació amb la figura del naufrag, la qual trobem, finalment, consolidada en el poema "Ara":

Les coses més intenses no les recordo bé
només algun detall absurd i el brillar
de la fulla d'un punyal. Devien
haver-me estabornit d'un mastegot
i ho devia somiar tot això de la palanca perquè
m'he despertat amb l'ull botit
m'han deixat viu quina sort
m'han deixat sol en una barca de tres pams
sense ni remes només la mar i un tros de pa ressec
per fer que em duri més la mort la set la gana i ara
i com vols que t'oblidi ara
ni que t'oblidi, si ja no tinc res?
(Casasses, 1997: 58)

En efecte, aquesta composició resignifica "Restes d'un poema en un poema". No tan sols perquè es presenti com a final "real", encara dins del pla imaginatiu, sinó que a més, el fet que l'escena de la "palanca" es qualifiqui d'un somni originat per un cop, connota la mateixa evolució de la *matèria-emoció* a "Restes d'un poema" com a resultat d'un estat al·lucinatori. Per extensió, si aquest correlat al·legòric correspon a la representació de la pèrdua del subjecte desitjat, és clar que el desordre del relat mimetitza l'estat de desconcert, de desorientació que experimenta el jo líric en el context de crisi identitària. Per això, si en el primer cas és l'experimentació del cop, aquest poema correspon al mateix despertar de l'atordiment, el qual es vertebrava amb un progressiu autoreconeixement dels danys, justament, perquè no apareix l'alteritat enunciativa fins al final del poema, allà on es concentra la màxima tensió dels versos.

La condició de naufrag assoleix la seva duresa i crueltat amb el destí immediat d'una agonia sense redempció: el jo líric no té cap provisió excepte un "tros de pa sec" per prolongar una mort agonitzant. D'aquesta manera, l'abandonament del tu amorós, tal com es revela al final del poema, situa el jo líric en una soledat moribunda i irremeiable, perquè no es pot interrompre ni amb el mateix oblit. Així, Casasses, amb la pregunta que emergeix al text de forma *ex abrupto* i que adreça a l'altre amorós (*tu* destinatari), fila la paradoxa. El record és l'únic aliment del naufrag però, contràriament, és el que el conduirà cap al defalliment de les seves funcions vitals. Per consegüent, "l'oblit" ja no és significatiu, atès que ja no hi ha esmena possible, la mort com a destí ja ha traçat el seu camí. Amb tot plegat, ens hem d'aturar breument a la possible identificació del jo líric amb el rol de pirata abandonat. Certament, aquesta correspondència no és explícita, ja que a "Restes d'un poema", els "pirates" apareixen no tant com a agents actius del seu naufragi sinó que més aviat són l'element que activen l'escenari a alta mar. Tanmateix, això no exclou que el jo líric també sigui un d'ells. Precisament, és el pirata que han d'exiliar per salvar el grup, tal com indica el darrer vers "i així els pirates s'han salvat de naufragar". Si seguim aquesta clau interpretativa, ens adonem que Casasses inscriu la subjectivitat del jo líric amb una doble exclusió social. Recuperant de nou l'article d'Alfons Gregori, aquest ja va anotar que en Casasses "trobem una crítica política que solidaritza els marges, tant socials i nacionals com de gènere, posant de manifest les idees des 60 i 70 que promulgaven un agermanament de tots els oprimits pel sistema capitalista, imperialista i androcentrista" (1982: 176). Atès això, el poeta troba en els personatges que circulen el marge, unes figuracions del jo líric que converteixen la seva enunciació en un "mecanisme de transgressió i subversió del *logos* occidental" (*ibid.*). En aquest cas, la figura del pirata abandonat intensifica una doble marginació, és a dir, la prèvia al seu naufragi, la condició de pirata que activa un rol subversiu i transgressor dins de l'imaginari, sumat a l'exili dels propis marges, propiciat a causa de la condemna de l'amada. És a dir, el *tu* buida el *jo* de la seva subjectivitat, ja que l'allunya del seu espai identitari i el converteix en el marge dels marges. Un pirata a la deriva que s'alimenta d'un agònic i mortal record.

Així arribem a l'obertura de l'enunciació en un present textual, subratllat des del títol com a centre dramàtic del poema. Amb aquesta dixi temporal, "ara", el jo líric trasllada el seu retrat en el dir-se des de la desfeta, i això només complirà el seu efecte emotiu si articula la seva enunciació convocant el *tu* destinatari. Talment, la pregunta que llança

al *tu* es converteix en expressió de la privació absoluta, en la qual el *tu* que ha abandonat el *jo* no pot ser oblidat perquè és l'únic suport d'identitat que el *jo* conserva: ni pirata, ni personatge transgressor que es juga la vida, sinó pura soledat que convoca el *tu* absent com els confins d'una identitat que s'emmiralla amb el res absolut.

Aprofitant que hem inaugurat la simbolització de la categoria de "pirata", fem un salt enrere, per endinsar-nos en una composició que hem obviat volgudament. "Illa deserta" és el poema que encapçala la sèrie que hem traçat; un cop disposats tots els elements, ja tenim les coordenades conceptuals per executar una bona exegesi.

Quin riure la pirata
m'ha condemnat a port.
Déu és un porc
i els homes
encara més, com jo.

La mar s'ha fet amable,
bufa el bon vent,
la fusta va a tot drap,
es va fent més petita
i es perd a l'horitzó.

Quin riure la pirata
m'ha condemnat a molt.
Déu fa el bon temps
i uns homes
mig paradís, com jo.

Mig paradís en alta mar
com jo, m'han deixat sol
en aquesta illa, ara què faig?
Només t'ho dic.
(Casasses, 1997: 49)

El moviment textual segueix el mateix motlle que l'anterior poema. A partir de la irrupció del *tu* destinatari al final, el poema compleix la seva funció emotiva: un estat del *jo* líric que només queda dit, és a dir, que convoca la possibilitat d'una reacció per part del *tu*, però aquesta només queda assenyalada, en suspensió respecta a allò dit. Així mateix, la clau del poema és, justament, el salt de "la pirata" al *tu*. Ara, però, fixem-nos que el poeta revesteix la dona de "pirata". Un tret distintiu de l'estil casassà és l'adopció "de models que privilegien la masculinitat, en un gest performatiu propi de la

literatura patriarcal, tot i que a voltes s'hi permet l'entrada reveladora de veus femenines" (Gregori, 1982: 179). Clarament, en aquesta composició, mitjançant l'expressió reiterada "quin riure la pirata" articula una autoironia marcadament desprestigiadora del poder agencial de la dona en tant que pirata. És obvi que aquest recurs li serveix per invertir l'efecte, ja que com hem vist és ella qui el condemna "a port" i "a molt". A més, essent coneixedors del final, que en aquest poema troba el seu paral·lel en l'escenari anunciat pel títol, "illa deserta", la fórmula repetida del "riure" construeix una estructura autoirònica respecte a la pèrdua del paradís sencer. Ell és "mig paradís", una al·lusió a la manca de plenitud amorosa, que ja hem vist representada amb l'objecte simbòlic de la "poma migpartida". Amb tot plegat, a través de la modalitat dialògica que clou el poema, Casasses bolca l'autoironia amb una apel·lació directa al *tu* que substitueix el prec amorós. És a dir, no ens trobem davant d'un *jo* petrarquista que suplica l'amor a la *donna angelicata*, sinó que amb l'expressió "només t'ho dic", s'activa una demanda amorosa generadora de llibertat en la resolució: el *jo* pirata explicita la voluntat de compartir "l'illa" amb un *tu* pirata. La mirada ètica en el discurs amorós casassià és un dels atributs més característics de la seva poètica i, de nou, en aquesta composició el *jo* vehicula la demanda del seu desig buscant una horitzontalitat de posicions amb el *tu* (de pirata a pirata), tot i que aquí el *tu* no pren la paraula, només és destinatari. Per arribar a la màxima representació de l'alteritat amorosa, ens haurem d'esperar al capítol següent, a *Do'm*.

Seguint, doncs, el nostre recorregut pels itineraris del *tu* destinatari, arribem als poemes en els quals, amb un to epigramàtic, Casasses aconsegueix que els versos siguin un cop emotiu que traven un subjecte desitjant en una demanda impossible. Atès això, la identitat del *jo* líric queda inscrita en la *dramatització* del seu estat en funció de la relació que s'estableix amb el *tu* amorós a partir de la modalització discursiva.

M'has deixat sol
No pateixis
Estic segur
No em passarà res
(Casasses, 1997: 18)

La veu lírica s'adreça al *tu* amb una fórmula de modèstia que articula la ironia de l'enunciació. El primer vers introdueix la separació radical del *jo* i el *tu*, la qual emmarca el grau d'agència per part de cada un en el context d'alteritat. Per aquest

motiu, la intensitat del poema deriva de la reducció del dolor de l'abandonament amorós en una construcció discursiva quotidiana que, mitjançant la ironia, convoca el seu contrari. En efecte, el poema correspon a l'esquelet e-motiu de la desfeta d'un jo líric davant del reconeixement de la seva soledat.

De la mateixa manera funciona el poema "Per ell":

Tu t'has estimat més ser
com jo hauria volgut ser
però per ell.
(Casasses, 1997: 35)

Aquests versos se sustenten en un triangle pronominal per congregar el mode de ser com a culminació de l'amor / desig. La preferència del *tu* en aquesta transformació de fer-se a imatge de l'altre no es dirigeix cap al jo líric, sinó cap a una tercera persona que perfora el poema i ubica l'amor al territori d'allò impossible. D'aquesta manera, en l'enunciació irromp un *tu* destinatari que desitja inscriure la seva identitat amb el seu propi tu amorós no pas prenent com a mirall el jo líric. Així el poeta bloqueja una possible reciprocitat a partir d'instal·lar un "ell" que buida el poema d'una textura dialogal i amorosa, la qual cosa el condemna a aquest minimalisme epigramàtic que modalitza l'enunciació entre el retret i la resignació.

Així, doncs, ambdues composicions creen la circulació de la paraula poètica en un *dir* a l'altre que reverteix en un *dir-se* en negatiu. Talment, el comú denominador de l'enunciació del *jo* és l'intent d'articular-se des del *ser* per a l'altre, que acaba esdevenint un no ser. Per tant, el moviment d'alteritat s'erigeix sobre una estructura de negació del *jo* enfront de l'emergència d'un *tu* agent, és a dir, subjecte. L'exemple més paradigmàtic d'aquesta idea ens el brinda el poema "Matxaca":

Perquè sé com estimes
sóc feliç
com el cel de la nit.
Perquè sé què estimes
masego les parets
i m'arrano les ungles,
que també sóc.
(Casasses, 1997: 36)

En aquest cas, malgrat la brevetat de la composició, l'enunciació s'acompanya d'imatges que complementen els atributs del *jo*. Així mateix, l'estructura reposa sobre dues construccions causals paral·leles, la diferència de les quals és articulada a partir dels pronoms interrogatius que convoquen el coneixement, per una banda, de la capacitat amorosa de l'altre, i, per altra, allò que estima. Per tant, les coordenades de l'existir del *jo* líric estan determinades, paradoxalment, per un estimar que no està mobilitzat cap a ell, sinó que activa l'espai de la diferència radical entre el *jo* i el *tu*. D'aquesta manera, la intensitat poemàtica es focalitza en la tensió generada per aquest enigma que circumscriu la identitat del *jo* en el desig del desig de l'altre. Tot just a partir de la primera comparació, la felicitat com a atribut és presentada des del revers tòpic de l'imaginari amorós, és a dir, l'absència de llum. Així es desplega una afirmació aparentment positiva que amb la segona construcció causal esdevindrà una tela en negatiu. La fórmula *tu estimes* activa rotundament el *no m'estimes* del qual penja la modalització dels versos. Per això, l'actitud enunciativa del *jo* troba el seu correlat en l'espai de reclusió des del qual s'acaba afirmant ("també sóc"). El ser del *jo* es defineix per les accions que evidencien els seus propis confins en relació amb la distància inexorable que el separa d'aquest *estimar* del *tu*: els cops a les parets suggereixen l'agressivitat d'un *jo* contra la cel·la que el reclou en els seus propis límits, o, també, les ungles, marges del seu propi cos, que representen la impossibilitat d'expandir-se amb l'altre cos. En síntesi, Casasses crea la tensió poètica a partir de situar el reconeixement de l'amor del *tu* fora del *jo*, el qual activa l'enunciació d'un subjecte desitjant reclòs en al seva pròpia *discontinuitat*.

Per cloure el *tu* destinatari, prendrem un poema que s'articula a través de la modalització imperativa de l'enunciació. Atès això, el subjecte es demana passiu en l'escena però, contràriament, actiu en denunciar-la. Per tant, l'acció del poema resideix en el mateix fet de dir, com hem vist fins ara.

Tria.
Tant d'amor i un somriure
sumen
l'adéu pitjor.

I tant d'amor i escupir-me
la perfecta presó.
Tria.
(Casasses, 1997: 68)

L'imperatiu obre i tanca el *tu* en una disjuntiva que el jo líric enuncia amb una alternativa buida d'elecció real. D'aquesta manera, amb la soledat feta estàndard inevitable, el subjecte de l'escriptura se situa en una passivitat volguda de condemnat que demana només un o altre cop de gràcia irònicament confinats a l'elecció del subjecte amorós. Fixem-nos que, en el primer cas, opera un "adéu" compassiu cap a si mateix, i, en el segon, s'activa el tòpic de l'amor presó. En efecte, el jo líric obliga l'altre a escollir entre dos finals, dos enunciats tòpics del desamor, per tant, l'expressió de la condemna juga al terreny de les representacions en el llenguatge amorós quasi trivialitzat. Per això Casasses se serveix de la mateixa codificació per enfortir una autoironia, desfent la llibertat del *tu* capciosament convidat a triar. Mitjançant aquest mecanisme retòric es bloqueja el propi sentiment i concentra la tensió del poema en la presència d'un *tu* només convocat per tal de servir de testimoni mut i exclòs del seu destí doble en aparença però unívoc en el fons.

VII. Escripcions del desig

1. La captura de l'indicible en la paraula poètica

Una de les preguntes amb què hem inaugurat aquesta recerca i que ha constituït l'horitzó dels diferents itineraris del subjecte líric desitjant és la interrogació del desig des de les seves possibilitats de representació. En efecte, l'estudi del subjecte líric ferraterià en tant que subjecte desitjant ens ha permès traçar les petjades del desig, les quals en última instància s'han revelat substancials a l'organització de l'estructura poemàtica: la impossible interpretació de la carícia, la volguda ocultació de la mirada, la presència del cos del desig des de la seva fragmentació, entre altres, han instal·lat un "jo-tu" davant la resistència de l'altre amorós. Conseqüentment, el jo líric ha ocupat l'agència del dir o dir-se en alteritat però, tal volta, aquest moviment l'ha conduït cap al defalliment o interrogació de les seves pròpies estructures: "Tornes, tornes tu?" (v. 5, "Teseu"), "No sóc sinó la mà amb que tu palpeges" (v. 8, "Posseït"), "els mots que t'arrenquen / la pell de la llengua" (v. 30-31, "Metrònom"), "Un moviment que faig, i que m'estira / enllà del meu replec" (v. 7-8, "Úter"), "No em miris, i no em deixis / veure'm dins els teus ulls / la figura poc certa" (v. 25-27, "No una casa").

Qüestionar la poètica ferrateriana des del principi de la (im)possibilitat de representar l'indicible és doblement temptador pel fet que el distanciament deliberat respecte a l'emoció, tal com hem evidenciat en més d'una ocasió, és un dels epígons de la seva poètica o teoria estètica.

Nuestra experiencia de la vida no es ningún contenido de nuestro pensamiento; es algo que se halla por debajo de todo contenido; es algo así como la deformación producida en nuestro pensamiento por las tensiones a que ha sido sometido; y es algo in formulable, intransmisible, irreprochable, in comunicable. (Ferrater, 1995: 80-81).

Resseguint la seva casuística terminològica, el concepte emoció és sancionable si opera en la "postura frente al poema", ja que implica un "excés de participació" del subjecte creador (Ferrater, 1960: 18). Atès això, a diferència de la poesia marçaliana i casassiana, seria contradictori interpretar la *matèria-emoció* des de la pulsio d'escriptura en tant que actitud estètica, si tenim present la voluntat de distanciament entre el subjecte de l'enunciació i el subjecte de l'enunciat per part del poeta. Ara bé, això no anul·la l'operativitat del concepte, simplement es trasllada en el pla estrictament textual,

responent a la fórmula ferrateriana: “l’energia emotiva del llenguatge” (Ferrater, 1960: 18). Tot plegat ens condueix a resseguir el procés de significació poètica en funció de la relació que s’estableix entre energia emotiva, poesia i desig. En aquest sentit, ens serà útil la diferència elemental entre el *valor expressiu* i el *valor representatiu* que estableix Joan Ferraté (1982: 210). Segons el crític, entre els diferents atributs que defineixen el *valor expressiu* dels signes destaca, justament, “lo que hay implícito en el poema, por tácito o indecible” (*ibíd.*). Així, doncs, al *valor representatiu* se li afegeix un *écart* des d’on emergeix allò no-dit ja sigui per estratègies d’elisió voluntària o, talment, per una impossibilitat de la transsubstanciació de l’experiència vital en l’experiència textual. Per això mateix, el *valor expressiu* derivat de la *dinàmica* interna al text entre significants i significats ens servirà per resseguir les petjades del que Ferrater considera “informulable, intransmisible, irreprochable, incomunicable” (1995: 80-81).

Obrim, així, la reflexió entorn del concepte d’experiència en una poètica que es demana objectiva, i de quins mecanismes emprà Ferrater per tal d’aconseguir formalitzar l’experiència (Oller, 2011: 284-292). Tanmateix, ens interessa abordar aquesta problemàtica observant com la intensitat dels versos ferraterians, en part, prové del moviment del vers cap allò indicible que queda en suspensió en el poema i convida a experimentar, a través dels límits del llenguatge, la tensió entre la paraula poètica i el que aquesta deixa endevinar. I com això esdevé una marca subjectivadora del discurs poètic que s’oposa a la insistent despersonalització del quefer poètic.

Primerament, l’experiència incomunicable i els seus derivats —aquella que se situa a l’afora del llenguatge, és a dir, que es resisteix al pla simbòlic, la podem dividir en dos grans espais conceptuals. Per una banda, l’afora del *jo*, la realitat que transcendeix el subjecte i que no és capturable ni domesticable. Això correspondria a l’Altre, en majúscules. Per altra banda, aquest indicible, també, correspondria a l’experiència de l’emoció, les tensions que viu el subjecte i que determinen el canvi constant de la seva personalitat, motiu pel qual resta en el marc de la impossibilitat de representació. Per tal d’abordar el primer punt, prendrem el poema “Tres llimones”, que al seu torn, també ens permetrà observar la tècnica compositiva en funció d’un distanciament deliberat respecte l’emoció del *jo* líric.

Gener benigne. Sota
molt d'aire verd, les coses
avui no es fan esquerpes
ni el lloc és àrid. Mira:
tres llimones, posades
a l'aspre de la llosa.
Perquè es mullen de sol
i pots considerar
sense dubte ni pressa
la mètrica senzilla
que les enllaça, et penses
que signifiquen res?
Mira, i ja han estat prou
per tu.
Cor seduït
renuncia des d'ara,
calla. No faràs teu
el joc de les tres llimones
a l'aspre d'una llosa.
Ni sabràs aixecar
protesta abans de perdre'l.
Cap surt de la memòria
no abolirà la plàcida
manera de morir-se
que tenen els records.
(Ferrater, 2002: 58)

Els primers versos (v. 1-6) ens instal·len en l'escena que emmarcarà l'objecte de contemplació o l'*objet trouvé* (Macià i Perpinyà: 1986: 112): "tres llimones". Aquesta composició ha servit a la crítica per exemplificar una poesia que s'acosta a la tècnica del *ready-made* (poema-imatge) o, millor dit, com Ferrater "crea la reflexió poètico-moral sobre un *ready-made*" (*ibíd.*: 113). Sigui com sigui, la contemplació de les llimones, tal com una natura morta, desemboca en una reflexió sobre l'actitud davant l'escriptura poètica, la qual s'entrellaça amb la representació de l'oblit. Ara bé, l'eclosió del *tu* ha estat reduïda, simplement, a un diàleg amb si mateix. Per això, tenint en compte la poètica de despersonalització, és més que rellevant que s'adrexi al "cor seduït".

L'escenari de l'*objet trouvé* es disposa amarat d'una subjectivitat implícita i no pas com un espai neutral: la personificació del mes de gener, aconseguida amb l'epítet "benigne", que suggereix una protecció divina, i la sinestèsia "aire verd" (que remet possiblement al llimoner) preparen l'atmosfera on, amb una nova personificació de les "coses", aquestes no resulten "esquerpes". Aquest escenari acollidor i plaent és enunciat

pel subjecte líric en tant que observador de la realitat a la vegada que n'és el constructor, tot i que la marca enunciativa explícita es fa evident amb la primera acció del poema: “mira”. I el jo líric s'inscriu en el text adreçant la contemplació al *tu*, la identitat del qual no serà revelada fins al vers 15. En efecte, el retard de l'aparició de la veritable identitat guarda una doble intenció: en primer lloc, activa l'expectativa d'un *tu* extern (o lector), l'altre que és convidat a mirar la mateixa escena que el jo líric i, en segon lloc, la identificació del *tu* com a “cor seduït”, trencant per consegüent l'expectativa, situa en un primer pla el desplaçament voluntari del jo líric respecte a l'emoció de la contemplació. Ferrater empra un tòpic de la poesia romàntica —el cor com a interlocutor— per representar com l'atracció (seducció) cap a l'objecte és anodina. El seductor, en aquest cas, no és l'altre amorós (tot i que en més d'una ocasió s'hagi categoritzat les tres llimones com a correlat objectiu de les dones), sinó l'estampa natural, cosa que reforça les personificacions inicials. La benignitat de gener, l'hospitalitat de les coses, la no aridesa de l'aire, tot és disposat en el poema com si la natura conspirés per seduir el jo líric. Per contra, la subjectivitat implícita a la qual hem al·ludit fa evident que aquesta seducció és una projecció emocional del subjecte que serà desactivada en els versos següents.

Segons Dolors Oller, l'autor entén la literatura com “una acció formalitzada de tal manera que difícilment podria ser entesa només com un deixar-se anar irreflexivament a l'impuls d'una emoció immediata, a l'expressió directa d'una vivència” (2011: 287). Des d'aquest punt de vista, en el poema Ferrater imita un context de seducció literalment estètic, fet que simplifica la càrrega emocional, i, per contrast, pren rellevància l'actitud de correcció davant d'aquest sentir. En efecte, a primera instància això correspondria a la voluntat d'aturar la pulsio d'escriptura, l'emoció immediata. Però, seguint els advertiments cap al “cor seduït”, observem que el “calla” està motivat per una impossibilitat que va més enllà del fet que l'escriptura respongui a certa immediatesa.

El *jo* deslegitima, així, la necessitat de veure en allò real poèticitat, ja que en definitiva tal cosa és només una il·lusió, una projecció del subjecte seduït. Així mateix, tal com mostra Arthur Terry, la seducció prové justament de la falsa il·lusió d'arribar a tocar el sentit de les coses, “la situació de l'observador i la sensació que té d'estar a punt d'entendre, a través del seu ritme visible (“la mètrica senzilla / que les enllaça”), la

significació més profunda d'aquests objectes" (2001: 111). Observem, ara, com el jo líric desmunta aquest procés (v. 7-14): ¿només perquè la llum mulli les llimones, només pel fet que aquesta imatge situï el cor a considerar la bellesa derivada d'una estructura harmònica, mètrica, és suficient per atorgar un significat poètic? La resposta silencia un possible poema derivat de l'exaltació: el jo líric fa callar el seu *jo* seduït, desprestigiant l'entramat emocional de la percepció, pel fet que aquest *estat* invalida qualsevol quefer poètic: "no faràs teu" ni "ni sabràs". Dit amb altres paraules, el *jo* seduït es pot traduir pel subjecte desitjant, aquell que se situa en una posició de voler posseir l'altre, de voler absorbir l'altre dins les seves pròpies estructures. Talment, el jo líric ja s'ocupa d'ubicar-se en l'espai de la resignació ("renuncia"), de la frustració davant de la impossibilitat de no poder fer-se seu "el joc de les tres llimones", de no poder construir el paral·lel verbal de l'estat d'exaltació experimentada.

Heus aquí el missatge metapoètic construït a través del quadre dialògic fingit, el qual és significat amb els darrers versos. Per una banda, la representació ("el joc") només serà vàlida si en el moment que es presenta aquesta realitat o experiència de la realitat s'evidencia que la consciència és l'únic escenari que atorga sentit a la seva representació. És més, la percepció emocional de la realitat és tan fràgil, fugaç i contingent com els records (v. 22-25). Ambdós són impossibles de capturar, no se'n pot destil·lar l'essència en el llenguatge. Paradoxalment, però, la denúncia de la mirada seduïda, de l'alteració de la realitat que aquesta implica o la negació de la seva possibilitat, ho integra tot en el mateix objecte estètic recreant l'emoció mentre li nega valor poètic.

És així com ens endinsem en el pla del *valor representatiu*, és a dir, el pla de la formalització verbal. Per a Ferrater correspon al concepte d'"imaginació artística". Jordi Julià ha presentat i sistematitzat a *L'art imaginatiu* (2007) el ventall de formulacions amb les quals Ferrater emprà el concepte. I entre elles paga la pena destacar la distinció entre "imaginació poètica preverbal" i la "imaginació verbal". Cal matisar que el concepte "preverbal" no es refereix a l'inconscient, ja que la imaginació, tal com evidencia el crític, és una facultat intel·lectual, per tant, conscient, que té lloc en el procés creatiu. Per aquest motiu, "preverbal" equivaldria a allò racionalitzat que té com origen directe l'experiència. Ferrater distingeix l'experiència de la vida; l'argument (escena), el moviment conceptual o la idea que se'n deriva i la seva formalització en un

nou sistema. Els límits d'aquesta distinció són en si mateixos problemàtics, pel fet que la conceptualització de la realitat i la seva verbalització són simultanis en la mesura que pensament i llenguatge s'impliquen mútuament. No obstant això, l'ús que en fa Ferrater és merament estètic, tal com es pot observar en aquest fragment que prenem de la mà de Julià:

Sainte-Beuve tenía una excelente imaginación poética preverbal, y logró concebir un estilo poético muy original entre los de la escuela romántica, y potencialmente muy valioso. Su poesía de tonos grises, de temas muy apegados a la realidad directa, dejó huella en los mejores poetas del XIX francés [...]. Pero la poesía se hace también con palabras, y la falta de imaginación verbal de Sainte-Bueve era total, según muestra su prosa madura, verdaderamente extraordinaria en su fealdad, en la incoherencia con que varía sus tonos sin deliberación, y en lo crispado y a la vez blando de sus ritmos. (citat per Julià 2007: 28).

El crític acompanya aquesta distinció problematitzant la imaginació com allò irrepresentable però que, paradoxalment, posseeix “la facultat de traduir la seva riquesa incomunicable a través de l'ús d'un mitjà expressiu adequat” (*ibíd.*). En plantejar-se com s'objectiva l'experiència de la vida en l'art, Julià instal·la un quadre de diàleg entre el pensament de Ferrater, les teories d'Ortega y Gasset —sobre “la distància entre l'objecte extern, de la realitat, i la nostra consciència que intenta apropiarse'n” (*ibíd.*: 29)— i els postulats del *New Criticism*, entre altres. Amb això volem evidenciar la complexitat del concepte d'imaginació i l'amplíssima tradició interdisciplinària. I abordarem la imaginació ferrateriana en tant que filtre entre l'indicible i allò comunicable. Així mateix, el que ens interessa és la naturalesa de l'indicible per al poeta. Julià situa en el pla d'allò incomunicable “la experiència de la vida” i, també, “la imaginació”, quan són conceptes substancialment distingits per Ferrater. És clar que els límits entre una i altre són ambigus i difícils de distingir; tot i amb això, proposem una revaloració per tal s'assentar els contorns de la paraula poètica.

Reprement la definició de l'experiència esmentada més amunt, és significatiu que l'autor la consideri com una deformació del pensament. Per analogia, aquesta alteració de les estructures del subjecte es troba en concomitància amb la reflexió a propòsit de l'obra *À la recherche du temps perdu* (vegeu “1.1.4 Enunciació del *jo*: del subjecte al subjecte poètic”) sobre la impossibilitat de fixar la personalitat si no és a través de la seva momificació, de la mort en vida, ja que l'experiència és el motor del canvi perpetu de la

personalitat. Atès això, l'enunciació del *jo* des dels paràmetres de l'emoció esdevé no tan sols impossible sinó insubstancial i errònia, tal com hem vist a “tres llimones”. Tanmateix, l'experiència se situa sota el “contingut”; per tant, malgrat la voluntat d'escissió entre allò mutable i pertorbador (emoció-deformació), i el pensament (forma), la definició ferrateriana encadena un amb l'altre. Això s'observa clarament a través de la construcció de la realitat contemplada a “tres llimones”, ja que per relegar el subjecte de l'emoció aquesta també s'ha de fer present. Sigui com sigui, el punt de partida és que l'experiència es troba fora dels límits del llenguatge i és a través de la imaginació que Ferrater construeix les coordenades de la representació poètica.

In primis, l'experiència de la vida no és un factor extern, quelcom que el subjecte senti fora de si. De fet, el *jo* no és concebut com una consciència transcendent amb límits precisos respecte a la realitat de la experiència, ans al contrari. Des d'un nivell epistemològic, la personalitat, amb paraules de Ferrater, no és sinó el lloc on les sensacions i emocions transiten, i la modulen. Tot i amb això, encara que situï el sentir en una deformació del pensament, aquest és el fons del contingut, pel fet que el subjecte no és una substància fora de les experiències, no és un *res cogitans*, sinó que és des del sentir la realitat que s'elaboren les sensacions en un sistema perceptiu propi.

Per consegüent, la consciència és dúctil, canviant. L'essència del *jo* és la seva mutabilitat, el fet d'anar-se conformant a mesura que és travessat per l'experiència. És aquesta la realitat de la seva naturalesa, la idea de concebre el subjecte com a transitori segons les tensions derivades de l'experiència que habita. Aquest és el camp de l'indicible, allò que es resisteix al pla simbòlic; per tant, amb paraules de Gil de Biedma, aquesta experiència no podrà ser el fonament de l'eficàcia poètica:

El fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones posibles y que las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como sentidas. (Gil de Biedma, 1999: 22)

L'objectiu poètic no és una *transmissió* d'una emoció sentida, sinó que és alliberar l'experiència, treure-la fora de si per convertir-la en un objecte exterior, domesticar-la, fer-la comprensible i intersubjectiva. Aquí topem amb la premissa apareguda a

“poètiques d’alteritat”, sobre el fet que en l’enunciació poètica els binomis “interior / exterior” i “subjectiu / objectiu” resten fusionats. És a dir, el món exterior no es pot presentar separat de la consciència textual, pel fet que sempre estarà coimplitat un subjecte que l’enuncia. Però aquest és el pla textual, el pla de la representació. Encara que sigui il·lusòriament, la paraula congrega en el seu si les dades de l’experiència en un concepte (*con-cepte*, agafar conjuntament coses) per ser expressables. Per tant, el procés de verbalització és en si mateix l’experiència de l’objectualització de l’experiència, valgui la redundància. La significació poètica resideix en els límits del sentit:

escritura y lectura han de deconstruir los límites que las retienen en el “mismo” para acoger lo indecible y lo inaudible: no un secreto que el escritor escondiese al lector ni viceversa, sino el secreto que el lenguaje exila de sí mismo cuando debe entregar su cuerpo a la posesión de los hablantes. (Gamoneda, 1999: 243).

Vist això, proposem interrogar com la poesia ferrateriana, malgrat la insistència d’allunyar-se del pla emocional i inexpressable, falca l’energia emotiva del llenguatge en el moviment que s’estableix entre la paraula i el seus absents. Tal com veurem a continuació, aquest moviment va més enllà del que s’entén per evocació poètica. El valor expressiu no prové tant de les ressonàncies rítmiques, dels jocs lingüístics sinó de la distància entre els cossos, allà on té lloc la fractura entre el dit i el no dit (“Un instant d’un capvespre, has vist els cossos / i les distàncies. Ara calcula / les masses, les libracions dels cors” [Ferrater, 2002: 42]). L’energia emotiva del llenguatge emergirà en el procés de meditació de l’escena, en el seu sentit etimològic, és a dir, en el procés de mesurar la realitat, de sospesar-la, de veure, aconseguint la distància correcta, els matisos, el valor “real”. En aquest context, la distància formalitzada entre els subjectes poemàtics s’evidencia com a primordial en la representació del desig.

Un exemple paradigmàtic d’aquest plantejament és el poema “Riure”, el ritme del qual ve marcat, precisament, pel to quasi de cançó infantil, que es legitima per imitar el joc de construir un petó com a matèria poètica.

El teu bes dins del meu bes,
àgil amor, com el vell
de la mar que desespera
la clau confusa amb què el premen

els braços interrogants.
Mel o tabac, gin o sal,
esquerpa llimona neta,
o l'última fruita interna
de carn, dins el jardí clos
on s'entra sense renom
(empresa tota furtiva:
delícia que no vol crida).
Quin és el gust del teu bes?

I ara, amor, aquest teu bes
(altra llegenda) se'm muda
fins a la rel de natura.
Tremola, m'oblida, el dolç
tacte se m'esmuny frisós
i un riure, goig inquiet,
brota profús i rebrota
i em branqueja dins la boca:
fresca amargor de llorer,
verda aèria remor.
Deixa'm riure a mi, amor.
Compto a tota partida
i em sé el guany, i què en faria
d'una meva joventut?
És la teva la que em val.
Compadit de si mateix,
fa de mal mudar el meu bes.
Muda, que rodolo amb tu
i és meu tot cop del teu dau.
(Ferrater, 2002: 133)

El bes és la boca de l'amada dins de la seva pròpia boca. Així s'inaugura l'espai de fusió dels amants, un espai de moviment (“àgil”, “muda”, “tremola”, “brota” i “rebrota”, “branqueja”, “rodolo”), d'intercanvi de la diferència, materialitzada en els gustos (“Mel o tabac, gin o sal”). Talment, un sol bes és el motiu que vertebrava tot el poema i és des del moviment dels cossos que es disposa la matèria-emoció. Ara bé, Ferrater introdueix una comparació ja al segon vers, a partir de la qual inscriu la imatge del bes a un correlat mític que li servirà per connotar i amplificar la significació del petó des de la subjectivitat del jo líric. En efecte, la irrupció del “vell de la mar” provoca l'efecte d'un canvi de pla, d'un canvi d'escena, que, al seu torn, servirà de pont per encabir les traces de l'experiència, els gustos del bes. Així ho evidencia Perpinyà quan detecta que “per reblar la naturalesa complexa i mudable de l'amor que comporta aquesta mixtura de sensacions, Ferrater recorre en la primera estrofa al mite de Proteu segons la recreació que apareix a l'*Odissea*.” (1991: 57). Així com l'abraçada de

Menelau provoca successives metamorfosis al vell Proteu, endeví veritable però tossudament mut, el *jo* del poeta experimenta en la duradora presó dels braços amants una seqüència de sensacions canviants (només cal notar l'ús reiterat del verb "mudar"), les quals, mantenint el paral·lel amb l'intertext, desembocaran com a paraula certa, l'endevinació de Proteu. El símil reapareix al final del poema, quan el jo líric reclama la joventut de l'amada, cosa que el situa en el reconeixement d'una "vellesa" que activarà com a teló de fons l'autocompassió com a possibilitat. Tanmateix, aquesta es desactiva, perquè la paraula certa a què hem al·ludit és, justament, el present textual dels versos finals. Quan el bes es compadeix de si mateix fa de mal mudar, per això l'acció final bolca aquest sentiment, amb l'acompliment del "mudar": "Muda, que rodolo amb tu".

Retornant a la mescla de sabors, aquesta s'amplifica encara més amb la introducció de la imatge clàssica de l'*hortus clausus* que remet a la boca de l'amada. El paradís on un entra sense "renom" (nom fals i buit) és un espai de reconquesta del nom primer de les coses. Així, en l'instant del bes és la boca la que crea l'altra boca i viceversa. Totes dues boques es parlen sense paraules, es creen i es defineixen negociant les seves fronteres sense treva ni descans (d'aquí l'efecte de crescendo del poema).

Arribem, així, a la segona part del poema. El jo líric focalitza l'atenció en el bes d'ella. Es desplaça de l'escena "real", per preguntar-se quin és el gust veritable de la boca de l'amada. I això només es pot fer quan el bes és, ara, "altra llegenda", és a dir, record immediat. Amb aquesta inserció temporal, que només funciona des d'un marc conceptual, ja que no s'abandona mai el mode indicatiu, el poeta representa la distància que li demana sempre a l'experiència per poder calibrar la "veritat" de les coses, defugint així la confusió pròpia de l'instant. El fet de preguntar-se sobre el gust del seu bes introdueix en el poema una reordenació dels espais, tal com si el jo líric tingués la necessitat de redefinir la distància dels cossos per desxifrar la seva singularitat. Paradoxalment, és en el record on es corporalitza la representació del bes. La petjada del "dolç tacte" convoca l'explosió de sentits, figurat amb la suma de sinestèsies, i moviments (v. 14-23).

I de nou, topem amb la inserció del pla real: "Deixa'm riure a mi, amor". L'apel·lació directa al tu no tan sols implica l'emergència de l'amada a l'escena, sinó que la mateixa formulació indica que ella està rient. D'aquesta manera, el poeta simultàniament desvela

l'escena i la vela. El riure pot tenir lloc perquè si tenim en compte que els versos anteriors eren el record immediat del bes, en aquest "ara" textual, les boques no estan unides i, per això, poden riure. Així, doncs, el vers obre l'escletxa del pla real però només el toca, l'insinua, l'entrediu, per aconseguir que sigui l'energia emotiva del llenguatge qui faci brotar el *valor expressiu*. Des d'un punt de vista del valor representatiu, el "riure", derivat del petó, és l'expressió del plaer i de felicitat, per tant, és el contingut de la joventut de l'amada que desitja el poeta (Macià i Perpinyà, 1986: 159). Ara bé, com es vehicula el desig en el poema? Aquest queda atrapat, justament, en l'entredit. Tal com hem parafrasejat, el jo líric, també, vol riure. Però això no significa que vulgui ser jove sinó que remet al pla real. Vol riure com ella, demana el desig de l'altre. El verb "deixa'm" podria significar que ella vol tornar-lo a besar, fet que interrompia el riure obert. Aquesta imatge s'encadenaria amb la darrera, "Muda, que rodolo amb tu / i és meu tot cop del teu dau". El sentit gira entorn de la paraula "muda", que denota canvi i, a la vegada, la paraula callada. Això significa que el *jo* i el *tu* retornen al primer vers. El verb "rodolar" representa el girar dels cossos, un sobre l'altre, igual que un "dau". Aquest símil suggereix la unió, ja que quan el dau s'atura, no se sabrà qui és el número (el *tu* o el *jo*, qui està a dalt o a baix): el cop de sort del bes que gira sense repòs, que muda i no parla, que es multiplica confonent les boques, les identitats.

Amb tot plegat, detectem que el poema està filat a partir de diversos plans que es van connotant entre si. Les traces de l'experiència, el que hem anomenat el pla real ("el teu bes dins del meu bes"), estan configurades a través de dues estratègies formals: en primer lloc, la combinatòria dels gustos i el moviment, que no tan sols es troba en l'acumulació de verbs que denoten bellugadissa, sinó, sobretot, en l'alternança que produeix la sintaxi, *jo / tu*, acompanyada per una rima sincopada que imita un anar i venir de les boques. En el primer cas, per exemple, "Mel o tabac, gin o sal", activa l'experiència sensorial del jo-tu de forma implícita. La imatge està impregnada de l'escenari "real" ("El teu bes dins del meu bes") que funciona com a moviment al llarg del poema. D'aquí que la conjunció "o" apel·li a la confusió del gust del bes d'ell o d'ella. Però el lector hi arriba només a través dels substantius. Mitjançant l'associació de cada element s'aconsegueix la caracterització dels cossos i de les personalitats: "mel" (dolça) i "sal" (cos) poden significar la dona; i el "tabac" i el "gin" (sec), poden designar-lo a ell. Si seguim la disjunció següent, "l'esquerpa llimona neta" podria

referir-se a si mateix, ja que l'altra proposició ja l'hem associat a la boca de la dona. Ara bé, pensar que aquesta imatge suggereix "el desapassionament i fredor que suscita el fet de viure" (Macià i Perpinyà, 1986: 112) és una lectura massa extrema, en un poema que trava la seva significació en el plaer del petó. No obstant això, no es pot negar que en el text "tres llimones" aquestes han estat objecte de representació del distanciament del jo líric respecte a si mateix. Per tant, la llimona pot operar com a símbol del jo poètic, tot i que el joc eròtic del petó l'allibera de la seva individuació com a "esquerp" i "vell".

La segona estratègia formal que volem presentar ja ha aparegut en molts dels poemes que hem analitzat al llarg del nostre recorregut: l'eclosió del diàleg entre el *jo* i el *tu*, la qual tanca l'escena en un espai íntim que el lector només pot entreveure. En aquest cas, però, l'escena no se sustenta en el diàleg en si, sinó en l'acció dels cossos revelada al primer vers per un jo líric en primera persona. Ja d'entrada, els poemes en els quals coincideix el subjecte de l'enunciació i el subjecte de l'enunciat esdevenen realment seductors, pel fet que el lector experimenta la possibilitat d'auscultar una veu poètica que es diu sense cap filtre de distanciament. Aquesta il·lusió juga a favor del moviment imaginatiu del poema, en activar una realitat nua que es formalitzarà al llarg del poema, i això serà l'experiència poemàtica. És aquest procés el que constitueix la significació poètica ferrateriana. En efecte, en la formalització de l'instant del bes té un paper central l'absència de tu, ja que l'amada només apareix en el pla real com el negatiu del vers "Deixa'm riure a mi, amor". Aquesta absència que es convoca a través dels signes textuais amplifica la distància que el jo líric es demana per tal de discernir el gust del bes i acompanya ensems l'oscil·lació on apareix sense aparèixer l'indicible: el desig de la boca de l'amada, que és, al seu torn, el desig de fusió, de confondre els seus límits amb els de l'altre.

Arribats a aquest punt, per explicar com s'elabora textualment el plaer del petó hem d'analitzar com es combina el pla real amb el pla simbòlic, el punt d'unió dels quals és la representació de la subjectivitat del jo líric. Primerament, aquesta ve determinada per la identificació de la veu poètica amb el "vell de la mar", que s'amplifica amb "esquerpa llimona neta". Aquestes imatges es converteixen així en els atributs de la subjectivitat del jo líric, és a dir, allò que traça la seva individuació en l'enunciació. Per contrast, la demanda del riure assumeix una intensa força emotiva, pel fet que es converteix en el voler experimentar la dissolució d'aquesta subjectivitat. La trajectòria del *jo* és

clarament dramàtica, perquè el plaer es materialitza en el desig de ruptura de les pròpies estructures, però no pas a favor d'una *continuitat* del ser, sinó, contràriament, en l'abandonament de si mateix per habitar en el moviment eròtic dels cossos.

Aquesta exegesi ens serveix de pont per formular la diferència entre allò indicible i l'imaginari preverbal. Les traces de l'experiència esdevenen els rastres d'una realitat viscuda i esborrada en el procés d'escriptura, en les quals el jo líric es recolza. Aquestes marques bolquen la significació poètica cap a l'absència, aconseguint que el poema reposi en un moviment constant entre allò present i absent. Des d'aquest punt de vista, interpretem l'imaginari preverbal com les al·lusions a l'experiència real (indicible), les quals s'entrellacen en el marc conceptual que el poema disposa. Així, aquestes marques es despleguen significades en el pla de la imaginació verbal. En el poema "Riure", les marques preverbals serien aquelles que constitueixen l'espai de sensacions: els substantius que refereixen als gustos (experiència sensitiva), el "riure" (desig de l'altre), i l'acció de rodolar dels cossos (escenari real). Així mateix, l'imaginari verbal correspondria a la formalització de l'experiència del bes, és a dir, a l'engranatge del magma preverbal en un constructe lingüístic que s'obre a les denotacions i connotacions derivades de la disposició de la representació del bes. Igual que l'emoció de les "tres llimones", la realitat presentada, allò incapturable en el llenguatge, és l'objecte contemplat pel jo líric, sobre el qual s'erigeix la reflexió. Tot i amb això, des del moment en què afirmem que s'inscriu una subjectivitat, es dona per entès que té lloc la construcció d'un subjecte líric indissociable de l'emoció, però el sentit d'aquesta rau en la competència per part del poeta de crear-la textualment, d'activar l'energia emotiva en el text. Per analogia, emmarcar la poesia ferrateriana en una poesia objectiva seria, al nostre entendre, reduir-la a un mera intencionalitat estètica sense cap efecte. Per això mateix, la màgia dels versos del poeta radica en l'habilitat de traduir el que ell anomena la deformació del pensament en el seu paral·lel verbal exacte. Llavors, el poema esdevé un objecte que se suma a la seva realitat, esdevé un ordenador de la memòria, però no com una dada nova sinó que refereix, assenyala la consciència deformada, convocant així allò indicible en la paraula poètica.

Valorant l'itinerari que hem resseguit dins de *Les dones i els dies*, ens adonem que hem circulat per un parany que encara no havíem interrogat: el temps. El desig, per defecte, té una vocació futura, mira cap endavant, cap allò que es vol absorbir, posseir. Per

analogia, la demanda del desig només aconsegueix la seva intensitat emotiva en un present textual: “el presente es el tiempo verbal del deseo, la expresión de su suspensión insostenible; tiempo de lo improbable, invención del origen y augurio del fin” (Gamoneda, 1995: 213).

Si partim d'aquesta premissa, l'obra de Ferrater es complica una mica més, ja que instal·la la tensió de traçar una subjectivitat lírica en les tensions d'un subjecte desitjant que es reconeix vençut en aquesta temptativa. Recordem el poema “Joc”, dins del qual hem reconegut un jo líric que s'acaba representant des de la negació del propi desig. Per consegüent, l'escriptura poètica, en tant que ordenadora d'una subjectivitat, és un camí de retorn del *jo-tu* —fem referència als versos de “Teseu”: “Tornes, tornes tu?”— cap a si mateix. Talment, els recursos de distanciament no només funcionen dins de l'imaginari verbal per calibrar el valor exacte de l'experiència en tant que constructe estètic i, per tant, objectivat, sinó que formen part d'una necessitat d'escriptura: alliberar un jo líric en el pla simbòlic per viure's des del mateix llenguatge que es disposa, al seu torn, en un present que conjuga en el seu si l'entramat experiencial del desig i una projecció de l'anihilament del *jo*, preexistent a l'escriptura.

Si tornem per un instant al títol del poemari, no podem passar per alt que indica els dos *leitmotiv* que trenen l'obra. Ara, però, mirem de prop el segon terme, “els dies”. Ferrater no presenta el temps fluid, continu, direccional cap a un destí sinó que el concepte “dies” remet a un cicle, a una repetició, un anar i venir de la vida que gira entorn d'un espai iteratiu que no es mou cap enlloc. Els “dies” apunten al seu propi contingut humà quotidià, de temps viscut en el plaer i en la sofrença. Per això, malgrat que els versos del poeta es predisposin a ordenar una memòria, a reconstruir una subjectivitat textual, aquests no assumeixen mai una revisió melancòlica a través del passat, no apareix un to nostàlgic ni de retrat (l'escriptura ferrateriana no respon a una biografia, fingida o real). El poeta se serveix de l'experiència del desig, filtrada per un calidoscopi d'una temporalitat present, per reproduir les tessel·les del mosaic de la identitat del jo líric. El temps en els poemes apareix falsejat amb nivells i subnivells d'un ahir i d'un avui que es fonen i es conjunten al si de la matèria textual. I és a través d'aquest passat-present que el poeta crea l'*écart* en el text, espai on allò viscut és atrapat per la paraula en present, la qual és l'única que pot reproduir els efectes del desig.

Si revisem alguns dels poemes treballats fins al moment, ens adonem que l'escena eròtica o amorosa es conjuga habitualment en present: els quadres dialògics que tanquen l'escena del poema en una intimitat oculta en un "ara", del qual el lector no és particip ("Si puc", "No una casa" o "Riure"); i la distància dels cossos amants, calibrable, només, en el moviment *in situ* ("Kore", "Joc" o "Úter"). Tot s'orienta a què la paraula poètica atrapi, contingui l'impuls del desig en l'escena formalitzada en present.

Així mateix, Ferrater se serveix de la temporalitat per crear un moviment textual que respon als atributs de la matèria-emoció. Per exemple, quan el poeta escriu al poema "Fi del món" "no sé res més de tu" (v. 2), el *valor representatiu* és clar i transparent. El jo líric s'afirma a través del no-saber de l'altre: l'absència del tu s'objectualitza en un enunciat deslliurat d'emoció. Tot i amb això, el poema es clou amb el vers "ja no sé res de tu" (v. 17). Hi ha una reformulació, així és que en el transcurs del poema ha passat alguna cosa que ha modificat l'enunciació. En certa manera ha tingut lloc la imitació de la *deformació* del jo líric davant del sentir l'absència radical de l'altra, en el present textual, però el poema refereix en un temps passat.

Puc repetir la frase que s'ha endut
el teu record. No sé res més de tu.
Aquesta insistent aigua de paraules,
sempre creixent, va ensulsiant els marges,
de la vida que vaig creure real.
La terra pedregosa i fatigosa
de caminar, i els arbres que em ferien
els ulls amb una branca delicada,
tan vivament maligna, convincent
amb la prova millor, la de les llàgrimes,
sembla que no són res. Es van donant
a l'ampària grisa, jaspiada
d'esperma pàl·lid, embafós. Tot cau
amb una fressa lenta i molla, i flota
sense figura, o s'enfonsa per sempre.
Tot fa sentit, només sentit, tot és
tal com ho he dit. Ja no sé res de tu.
(Ferrater, 2002: 49)

El títol del poema indica un final absolut, un espai apocalíptic que s'anirà matisant a mesura que es vagi connotant el no-record. Els dos primers versos deixen clara la naturalesa de la pèrdua, allò que ha atrapat el seu final i fins a quin punt això que ha acabat era el "món". D'entrada, no és l'amor el que ha vist el seu final sinó el record de

l'altre amorós, és a dir, la presència del tu a la consciència del jo líric, la pertinència del tu en el *jo*. I, curiosament, el mecanisme creador d'aquesta absència és una frase, no pas un vers. Tanmateix, seguint l'escriptura de la *recusatio*, tan singular en l'estil del poeta, la frase ja s'ha convertit en vers. Paral·lelament, la introdueix a partir de l'expressió "Puc repetir la frase", no pas *repeteixo*. Això ens condueix a interrogar si "no sé res més de tu" és realment la frase a què s'està referint. Si afirma que *pot repetir*, el dir queda atrapat en el poder, no pas en l'acció *in situ*. Per tal d'oferir una resposta, cal que resseguim el moviment del poema.

El resultat de la mort del record de l'altre, expulsat per una frase que el jo líric pot dir, és que no sap res més del *tu*. I no en sap res més, precisament, perquè ja no el recorda, tan sols en guarda paraules sense contingut, les quals creen una falsa realitat melancòlica (v. 3-5). El present textual opera com a distanciador del jo líric respecte al seu record. El subjecte enunciator ja no és aquell que el *tu* habitava, i això ho sabem perquè el món suposadament compartit es va esfondrant. A més, són les paraules, buides de tot record, el motor de la destrucció. Tot el que pugui saber serà engany, il·lusió de les paraules que oculten allò que inunden.

A partir del sisè vers, trobem un escenari natural que converteix un passeig passat en una vivència agressiva i feridora. Fixem-nos, però, que el passeig no és compartit sinó que és un camí que ha viscut el jo líric tot sol. Així mateix, el temps de l'enunciació és indicatiu que aquests versos sí que són record, dins del qual el *tu* ja no és present. Ara bé, el resultat d'aquesta experiència dolorosa ("em ferien", "maligne", "llàgrimes"), al seu torn, "sembla que no són res". És a dir, el jo poètic en denuncia, també, la seva falsedat o contingència. Les presenta tal com la consciència en guarda el record, però en la seva escriptura la mateixa consciència opera com a sancionadora de tota possible veritat. El dolor esdevé absurd quan prové d'un record absent de l'altre. Així, el poema desemboca en la imatge més violenta de tota la composició (v. 11-13): l'esperma connotat com a residu del no-desig ("pàl·lid, embafós"). És a dir, l'esperma és el producte d'aquesta evocació onanista, la qual amplifica significativament l'estat del no-record, equiparable, ara, amb la mort del desig. L'adjectiu "embafós" es refereix no només a l'espessor sinó també a quelcom que treu la gana, que elimina el desig. Així mateix, l'ejaculació elidida implica un plaer estèril, mort, que no se sustenta en la sintaxi del desig, ans al contrari, la nega, ja que no hi ha subjecte desitjat ni plaer

desitjat. I el jo líric arriba al sentit del no-record. L'instant en què no hi ha res que tingui una forma ("flota sense figura"): això és la fi del món. Quan es descobreix la fugacitat dels records i la seva no-realitat, el "món" arriba al seu sentit veritable, que és el de no tenir cap sentit en absolut.

A més a més, el subjecte poètic s'afirma en els darrers versos des del sentit del no sentit. El "món" és revelat com a Altre radical. Ha emergit com un tot sense sentit, sense concepte que l'encaixi i el compregui. Per consegüent, aquesta ignorància total, global, és, al seu torn, l'autoconsciència d'un *jo* que ha comprès que no només no pot afegir res al que sabia del tu ("no sé res més de tu"), sinó que realment no sap res del tu. Aquest coneixement il·lusori s'ha buidat, igual que s'ha buidat el coneixement de l'afora del *jo*, d'allò real. En síntesi, el saber sempre serà fantasmal perquè mort el record ja no en resta ni l'objecte de coneixement, ni el *tu*, ni tan sols el fet de saber si ha existit realment. No hi ha res més que allò que segrega el cos del *jo*. Tot és vist a la llum de la seva pròpia secreció infèrtil, enganxosa, i desconnotada de desig. Vist això, és interessant observar com precisament en un poema on s'anul·la l'alteritat amorosa el subjecte de l'enunciació perd el seu sentit des de la negació del desig.

Atès això, la formulació "no sé res més de tu" assenjala l'altre, l'inscriu en el signe lingüístic, com un saber respecte al qual no pot afegir res més. Per això, des d'un punt de vista específicament textual, no correspondria a la frase que s'ha endut el record, perquè l'estat de no-record equival al res, al buit radical. I aquesta és l'evolució emocional que té lloc en el poema: el buidar de referent el tu.

Amb tot plegat, hem pretès tancar les coordenades de la significació poètica ferrateriana respecte al desig. Així mateix, a través d'entrellaçar poemes, que no necessàriament responen a una continuïtat entre si, podem concloure que el desig forma part de l'experiència poemàtica. La seva singularitat en l'obra de Ferrater no és que aquest sigui matèria poètica *per se*, sinó que en el procés de reconstrucció d'una subjectivitat lírica aquest en forma part indissociable. És a través de la impossible restitució d'un *jo* en el llenguatge, que el desig esdevé el moviment textual que permet l'oscil·lació entre el *jo* desitjant i el *tu* desitjat, el qual el situa en la distància necessària respecte a l'altre, per mesurar-se en la realitat viscuda. El resultat d'aquesta és la insuficiència ontològica del *jo* ferraterià. El comú denominador de gairebé tots els poemes analitzats és que el jo

líric s'enuncia, formalitza la seva experiència tot experimentant el grau de distància que el separa de l'altre.

2. La sensualitat del vers

Per inaugurar aquest apartat farem cap de nou a la conjunció subjectivitat i *poiesis*, per actualitzar el concepte de l'enunciació del *jo* sexuat en femení en la representació del desig. A través del concepte *le souffle* d'Hélène Cixous, hem configurat un espai conceptual des d'on pensar el cos, la subjectivitat i la identitat del *jo*, en l'acte d'enunciació. En aquest marc, la veu lírica no es pot dissociar del cos que l'emet; per això, un dels trets específics de l'*écriture féminine* és la relació entre l'oralitat, amb totes les seves dimensions, i la inscripció del cos (Jandey, 2009: 64-67).

La crítica ja ha demostrat en moltes ocasions com Marçal teixeix intertextos clàssics en la seva poètica, sobretot, pel que fa a l'absorció de Safo, a través de la qual ha vehiculat una reivindicació de la passió amorosa i l'amor lèsbics⁶⁶ (Pladevall, 2010: 32). La veu de Safo —aquella que “ha donat nom a les dones que estimen altres dones” (Marçal, 2004: 83)—, aïllada i quasi única, és per això represa com a imatge mítica de resistència, com a canal per validar l'apropiació d'un llenguatge poètic en un context masculí i patriarcal de la cultura grega antiga: “Safo, en canvi, oposa al món de la guerra, extern a les seves ocupacions habituals, un altre món que és el seu” (*ibíd.*: 161). Això es veu clarament al fr. 16 L-P⁶⁷, on Safo compara l'escamot bèl·lic, o una formació de carros de guerra, amb allò que cadascú estima; i, també, podria referir-se a les noces d'Hèctor i Andròmaca, descrites al fr. 44 L-P, on el focus del poema heroic per excel·lència dels grecs antics es desplaça, significativament, a l'episodi nupcial oblidat per Homer, i Safo prefigura la brillantor dels matrimonis que ella mateixa

⁶⁶ La categoria de “lèsbic” per a Marçal és problemàtica, tal com mostra a l'article “Renée Vivien, Safo 1900”. A partir del binomi “escriptora-lesbiana” articula una reflexió mitjançant la suma d'interrogants entorn de les possibles variables que deriven del concepte. Amb no més de tres pàgines Marçal s'ubica en un dels debats més intensos inaugurat per Monique Wittig amb *Le corps lesbien* (1973). Ara bé, trasllada el debat en un pla reivindicatiu, ja que si “s'ha parlat de la invisibilitat de la dona en la història, què no dir de la invisibilitat de la lesbiana” (Marçal, 2004: 84). És a dir, per una banda, valida el terme com a categoria identitària, malgrat en remarqui una base no “ponderable”; però, per altra banda, el situa, també, com un instrument de règim regulatiu i sancionador que ha operat en detriment al binomi “escriptora-lesbiana” des d'una perspectiva diacrònica.

⁶⁷ Edició emprada: E. Lobel, i D. L. Page, (1955): *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford: Clarendon Press.

prepara i que descriu a altres poemes epitalàmics com a espai de sensualitat, celebració i feminitat.

Seguint l'intertext sàfic, cal prendre en consideració com la primera veu textual de dona convoca el cos en la seva escriptura. Els antics grecs havien edificat des de la poesia èpica l'estatus de la paraula i la veu com quelcom lligat a l'exercici de poder i a la seva conservació. Tal com diu Walter Ong, “el sonido no puede manifestarse sin intención del poder” (2002: 31), ja que dir o nominar dota de poder al subjecte que designa. Donar nom és intervenir en la realitat, la identitat de les coses. Així, doncs, escoltar les Muses suposava acatar l'ordre dels Olímpics. Recordem la coneguda teoria de la inspiració, segons la qual és l'aire de les Muses (la seva veu) —filles de Zeus i la Memòria—, la que penetra el cos del poeta, en una autèntica possessió, i, posteriorment, és exhalada en forma de versos humanament intel·ligibles. És per això que la posició comunicacional que assumeix l'emissor només és la de canal de la veu procedent de la divinitat. En aquest context de no apropiació de la paraula poètica irromp una veu de dona, en la qual els antics troben codificat i resolt l'estatus de l'amor humà. La immediatesa del lèxic, la naturalitat discursiva són creadores d'una atmosfera íntima des d'on es vehicula la sensació de confiança en els poemes complets o fragmentaris de Safo. Aquesta observació no és tan sols descriptiva, sinó que amb ella volem assenyalar una de les traces d'escriptura més importants de la poesia sàfica: la veu transformada en paraula.

L'evocació, la melancolia, la manera de referir-se a un tu distant, sigui una deessa que s'invoca (fr. 1 i 2 L-P), sigui una filla que s'enyora (fr. 132 L-P), o una deixeble amada que ha marxat per sempre (fr. 94 L-P), o la pròpia virginitat (fr. 114 L-P), tot resta contagiada d'un to d'absència, que construeix la sensació d'una continuïtat fervent respecte al tu irreparablement allunyat. En molts poemes la veu del tu correspon a una veu imaginada, recordada, pressentida, esperada o desitjada, és a dir, presenta una materialitat fingida en el text. És una veu que neix de sentir l'absència de l'altre.

Per exemple, al poema “Himne a Afrodita” (fr. 1 L-P), s'escolten diferents veus. La composició segueix l'estructura d'una pregària tradicional per part del jo líric, del qual sabem la identitat, perquè la segona veu que travessa la pregària, la d'Afrodita, es dirigeix directament al jo com a Safo. Aquest text ens interessa especialment en la mesura en què empra dos quasi sinònims que refereixen a la sensació d'ofec, de pèrdua

momentània de la respiració i de la parla. La presència reiterada de *thymós*, com a entitat en què resideixen els sentiments, no és casual. Aquest concepte, que està relacionat etimològicament amb el *fumus* llatí, designa un òrgan que depèn de la respiració i de la seva manifestació discursiva, la parla (Schadewalt, 1973: 1-9). És l'origen de totes aquelles afectacions anímiques que alteren el ritme del pas de l'aire pel cos.

Atès això, part de la complexitat semàntica del text es mou en el pla dels sentiments que inunden el *jo*, que n'ofeguen la veu. En aquest sentit, a l'escriptura sàfica ja trobem la representació de la veu originada des de la consciència de cos femení desitjant. Amb altres paraules, si les alteracions de la veu són expressió del dolor del cos, la veu esdevé la representació del cos.

Paral·lelament, un dels punts en comú més interessants amb l'estil marçalíà és la fragmentació. La poeta, si mirem sobretot "Sang presa", construeix poemes breus, deliberadament resolts com si fossin escenes retallades d'un context absent. Aquest moviment de la paraula, la irrupció d'una enunciació imprevista i inesperada es troba en concomitància amb els paisatges fragmentaris de Safo, els quals només poden ser significats mitjançant l'evocació de la paraula poètica. Aquesta analogia, amb un matís clarament simbòlic de la nostra lectura, ens serveix com a pretext per introduir i emmarcar una poesia que s'entén des de la constant resignificació. Per més que la troballa de nous papirs afegixi nous versos sàfics a composicions truncades, mai no es complementarà el puzle. I és aquesta concepció del poema com a fragment, com a peça imperfecta i inacabada que incita a l'obertura de significacions i demana una constant relectura per tractar d'endevinar les seqüències escripturals i definir els perfils inconclusos de les composicions. Aquesta perspectiva rebutja, clarament, la immortalitat retòrica, així com l'espai de creació com un marc de preservació i autoprojecció performativa dins dels textos constitutius de la tradició literària dominant, masculina i monumental. Així mateix, en la poesia de Marçal la naturalesa fragmentària que hi adduïm es projecta més enllà del sentit literal d'una falta de versos, com és evident. Ens referim, doncs, a com la poeta instal·la una *veu femenina* que s'enuncia des de l'indicible mitjançant l'escriptura del cos: "Écrire le corps est plongée dans tout ce qui est inexprimé, non représenté" (Jandey, 2009: 63).

En el capítol anterior hem resseguit la tematització del desig des d'un punt de vista ontològic i com l'elaboració textual del dolor de la pèrdua de l'altra és materialitzada per la mutilació del cos del jo líric, representada, al seu torn, per la sang de dona, la sang de la pròpia escriptura: la imbricació física entre cos, text i subjecte. Ara però, interrogarem els versos marçalians des de les possibilitats de representació del desig. Tal com afirma la mateixa poeta: “Quan el desig no pot trobar o no troba les paraules per dir-se, sovint s'expressa a través del cos” (Marçal, 2004: 178).

Per tal de mantenir una coherència i una sistematització en l'exegesi de l'obra, seguirem la contigüitat establerta entre els dos poemaris *Terra de Mai* i “Sang presa” en què hem basat la nostra anàlisi fins al moment. A més, cal tenir en compte que a partir de *Terra de Mai* trobem una “reorganització del cos i de la percepció” (Fernández, 2004: 212); per tant, aquest poemari marca un centre decisiu en l'escriptura del desig marçaliana.

Fins ara hem resseguit la progressiva individuació del jo líric a través de la dissimilació de la coincidència “fantasmagòrica” (Marçal, 2004: 197) entre el jo i l'altra a *Terra de Mai*. Així mateix, hem identificat tres factors que coparticipen en aquest procés de singularització del jo, iniciat a partir de la sextina “On s'esbalça la barca”: la fragmentació del cos desitjat, el retorn tràgic cap a si mateixa i l'espera com a espai temporal on té lloc la construcció del desig. Ara, però, és el moment de recuperar el darrer punt, justament, perquè l'enunciació del jo líric se sustenta en la tensió de l'espera del cos de l'altra. I, així, s'inaugura un dels eixos epicèntrics des del qual la paraula poètica es converteix en un intent de “donar forma a l'informe, d'ordenar l'embat” (*ibíd.*: 187): l'absència de l'altra s'instal·la en la disjuntiva entre la fusió absoluta (miratge del mirall sencer) i la mort (trencament del mirall). Dos punts oposats però que, paradoxalment, coincideixen en resultat: la desintegració del jo. Des d'aquest punt de vista, la veu lírica de “Sang presa” s'instal·larà en l'enunciació de dir el *desig pur*, aquell que, segons Blanchot, és la mort comuna per la separació (1980: 50).

Primer de tot, prendrem la sextina que donarà forma a l'espera, “De parar i desparar taula”. En aquest text les incisions temporals ressonen reiteradament tot marcant el compàs d'espera que condueix el jo líric a fer el salt de “Mercè de sal a mercè del desig” (v. 19, “Mai”).

Toquen dos quarts de vuit. Sóc el rellotge
que amb minuts i segons paro la taula.
Toco les vuit i, del cap a la sola
de la sabata, sento que la casa
ja no sé si és meva. Per la porta
fuig, enyorat, el cor desfet de l'aigua.

Toco les nou i les deu, i sóc l'aigua
gebrada a les agulles del rellotge.
Amunt i avall ja no sóc jo qui em porta.
Per encobrir neguits ja no tinc taula.
Trenco el mirall i em rediu que sóc sola.
Puja el desig i clivella la casa.
(v. 19-30, Marçal, 2000: 312-313)

D'entrada, cal preguntar-nos el perquè de la casa com a sala d'espera. Dolors Sistac destaca que els motius lírics d'aquesta sextina estan disposats en un univers o espai quotidià molt ritualitzats (parar i desparar la taula). Aquesta acció és metàfora de l'angoixa expressada en clau femenina, ja que és una tasca associada a la gestió de la llar, de l'espai domèstic (Sistac, 2001: 36). Així mateix, l'espera —que refereix al mateix nom del ritual “desparar”, aguditzat amb la preposició que encapçala el primer terme “de parar” per tal remarcar el *desparar*, recordaria a una Penèlope sotmesa a l'espera de l'amant.

Les primeres dues estrofes estan dedicades a figurar l'estat d'exaltació d'una espera primerenca, aquella que no comporta cap sofriment per part del jo líric, atès que és l'anunci del possible assoliment del plaer. És a partir de la tercera estrofa que el pas del temps comença a ser impertinent: “Sola- / ment vull que calli aquest rellotge” (v. 17-18), ja que és el creador de l'espai de la pròpia espera. Talment, quan es trenca l'expectativa generada per l'acció d'esperar el jo líric s'enuncia des de la “mercé del desig”, tot i que la casa opera com a correlat objectiu del *jo*: “Trenca el mirall i em rediu que sóc sola. / Puja el desig i clivella la casa”.

Així, doncs, aquesta sextina ens serveix per emmarcar una veu que es reconeix “malalta d'espera voraç” (v. 11, “Mai”). A través d'aquesta personalització de l'espera, podem redirigir el concepte cap al camp de la pulsio d'escriptura. Inicialment, l'espera convoca en el seu si l'ànsia del retorn al plaer primer i, a la vegada, és l'avís de la seva impossibilitat. En el primer cas, l'atemporalitat i el no-lloc en què s'inscriu la fusió de

les dues amants (“terra de mai”), s’assimilaria al *narcisisme primordial* lacanià, l’estadi on no es pot discernir l’objecte del desig respecte al propi subjecte, i tot és percebut com si fos una totalitat homogènia, com si tot fos u. Per això, mentre el jo líric se situa en aquest pla, no hi ha desig sinó només *jouissance*.

Per consegüent, l’espera comporta la implosió d’aquest magma de continuïtat fent emergir el desig que esquerda el cos des de dins. De fet, el jo líric a “De parar i desparar taula” se situa, primerament, en un estat de suspensió que manté el subjecte en la tensió que implica “l’intent inútil de traspasar el llinard cap a l’altra banda” (Marçal, 2004: 187). Però, quan aquesta espera es prolonga en el temps, quan segueix rítmicament les agulles del rellotge i es converteix en una espera que es desuneix d’allò esperat, es manifesta com a “voraç”.

Ara el pre-text entre veu i cos esdevé una clau interpretativa. Si la veu lírica és marca corporal que engloba “la sexualité, ou plutôt la jouissance, les réactions psychocorporelles aux situations, leur impact sur les émotions, les sentiments, la façon dont elles affectent les comportements” (Jandey, 2009: 63), ens trobem davant d’una veu que travessa un cos desfet, mutilat, assassinat; i, per analogia, en comptes de ser *le souffle*, pulsio interna que demana una forma, és sang vomitada (recordem “un trau atònit / que perboca la sang d’aquest poema [v. 13-14, Marçal, 2000: 363]). El propi cos escup els versos convulsivament, sense contenció. Atès això, el poema en tant que matèria-emoció esdevé la formalització de la desmesura, allò incapturable pel significant: la runa de la identitat. Per això, “aquests versos són ja / només sang presa” (v. 1-2, *ibíd.*: 402). Versos que es convoquen sense obra: una escriptura fragmentària que respon a la intensitat del desastre, fora del plaer, fora del gaudi (Blanchot, 1980: 11). Són l’enunciació d’un subjecte que se sap defallit davant l’imprevist. És en aquesta dimensió corporal del poema que l’autora situa l’indicible.

Així, fem el salt de *Terra de Mai* a “Sang presa”, ja que, en el primer poemari, l’espera abandona la seva voracitat quan s’assumeix la soledat com a atribut de la identitat assolida. En canvi a “Sang presa” aquesta s’emmarca en el pla de la irrelació, allà on l’altra s’experimenta des de l’absència. Això condueix el jo líric a enunciar-se des de l’*écart* del seu propi ordre simbòlic. La falla on brotarà el Desig en majúscules —“sense objecte precís, sense termes, un Significat sense significant” (Marçal, 2004: 176)—,

precisament, perquè el *jo* s'escriu des de la desaparició del subjecte desitjat, és a dir, se situa en la falta específica, el vertigen del buit o “les dimensions vertiginoses del mirall” (*ibíd.*: 202).

En efecte, la imatge del buit és una metàfora recurrent en els versos marçalians —ja anotada al primer capítol. Recollim, així, el sentit que li hem atorgat per significar-lo com a recurs per assenyalar l'indicible.

L'endemà del solstici de la pluja
començà la desfeta: No ho vaig veure
fins que l'estrall arreu plantà bandera
i els miralls de la nit em reflectiren
amb la pena clavada al mig del sexe.

Ho vaig saber, amor, de cop i volta,
i volia desfer les nostres passes
per desxifrar l'enigma: en l'hora fosa
no trobava cap rastre de petjada.

Sols esquelets calcinats de paraules,
fòssils de besos, presagis de cendra,
silencis que afitaven el silenci.

L'enyor interrogava precipicis
i el buit tornava, en l'eco, les preguntes
assassinades pels punyals de l'aire.
(Marçal, 2000: 361).

El sonet articula la història amorosa que activa el pre-text de *Terra de Mai*, indispensable per negociar la forma *present* d'enunciació. A més, és la tercera composició del recull, fet que fa pensar en una voluntat per part de la poeta d'ubicar, d'assenyalar l'origen, sobretot si tenim en compte que és un dels pocs poemes en què l'acció és passada. Per aquests motius, el text difereix de la idea de fragmentació a la qual ens hem referit al principi, que correspondria, sobretot, als poemes emmotllats per una enunciació exaltada, e-motiva i que congreguen l'altra i a si mateixa a un present destructor. Per exemple,

Claco els ulls en el roig
de la sang que m'oblida.

Després, la paret blanca

que alça la teva absència,
de fit a fit, em torna
el verd lívid de l'odi.
(Marçal, 2000: 383)

L'inici del sonet és volgudament paradoxal: “el solstici de la pluja” és una antítesi que hauríem de traslladar al terreny de la plenitud amorosa, l'aigua viva que representa el plaer femení. Tot i això, el que obre el poema és “l'endemà”, el dia de la “desfeta”. Així s'entrellaça la imatge típica de l'amor-conflicte, l'amor com a guerra, *militia amoris*. Aleshores, la pèrdua de l'altra és la derrota que comença just després d'haver assolit la continuïtat del ser. El jo líric se situa, doncs, a la seva individualitat discontinua. Una consciència que habita de cop un cos estrany, circumscrit en la pèrdua. I el reconeixement d'aquest nou estat es vertebra a través del veure (primera estrofa) i del saber (segona estrofa). En el primer cas, seguint el correlat de la guerra, la percepció del cos és figurada amb la imatge de conquesta del dany (“l'estrall arreu plantà bandera”). I això situa el jo a la soledat: s'activa “l'accepció més buida [de la lluna]: el mirall que reflecteix. I allò que el mirall reflecteix, com la *hydra*, petrifica” (*ibíd.*: 186). Els miralls li retornen ja no només la seva imatge sola sinó el seu “sexe” travessat per la “pena”. De tal manera, Marçal aconsegueix circumscriure un sofriment amarat de subjectivitat femenina, pel fet que serà el filtre des d'on el jo líric s'enunciarà.

Ens trobem, així, davant l'imprevisible que desemboca a la desorientació, explicitada, justament, en el poema anterior, “El raval fosc on perdo / la passa” (v. 4-5, Marçal, 2000: 360). D'aquí la voluntat del jo de reconstruir el camí que l'ha conduït fins al present per poder “desxifrar l'enigma”. Ara bé, si el tu és absència, com és que el jo adreça explícitament el vers a l'“amor”? Aquesta alteritat enunciativa assenyala la cerca d'una complicitat amb l'altra que amplifica la tensió de l'absència, no només del tu sinó del “nosaltres” amb “les nostres passes”. Així mateix, l'obscuritat total tenyeix els versos i la unió del jo i el tu esdevé allò indesxifrable. No hi ha petjada, ni tan sols rastre de cap petjada. El poema, doncs, representa el buit absolut.

La pèrdua de l'altra no només causa la soledat per experimentar la manca del ser desitjat, sinó que també es transforma en allò inexplicable perquè no es pot construir l'origen de l'imprevisible. Altrament, el jo líric en troba restes mudes. Aquests “esquelets calcinats de paraules”, no referirien al propi text? La circulació de la paraula

entre el *jo* i el *tu* és ja impossible, només situen el *jo* davant del mirall, a la soledat, a la interpel·lació de la mateixa absència. Per això, la gradació de les restes arriba a la hipèrbole: els besos són fòssils, la pedra ha reemplaçat la matèria original —paga la pena remetre'ns de nou a l'associació del mirall amb l'*hydra* establerta més amunt—; deixant només el dibuix, l'estructura del bes, és a dir, el buit com a imatge. Continuant la gradació, arribem a través dels “esquelets calcinats” i dels “fòssils de besos” a la pèrdua de la veu i del so de les boques (paraula i boca connoten un context eròtic), retrobat en uns “silencis” que ja eren anunci del silenci absolut, el buit total.

És en aquest entramat on es forja el desig de “Sang presa”: una espera sense res esperat, per això desesperant, valgui la redundància, desbordant i que guia un enyor buidat del tu. Tot plegat ens condueix als versos finals on apareix el buit com a únic interlocutor possible, que respon les mateixes paraules del jo líric, “l'eco”. De nou, Marçal incrusta la imatge del mirall però aquesta vegada amb el seu revers sonor. Per tant, es pot establir una correspondència plena: si el reflex li ha retornat la imatge del seu sexe travessat per la pena, ara, les preguntes que l'eco li retorna estan assassinades “pels punyals de l'aire”. A més, una pregunta no és precisament un contingut amb significat, sinó una cadena de significants buits que busquen ser omplerts (aquesta temptativa és morta abans que pugui tenir lloc).

Respecte a aquest punt, val la pena incidir en com Marçal emprà la interrogació en l'operació poemàtica per estructurar el subjecte del desig encarat al buit.

L'aigua que fuig, és sols la meva set?
I el fruit que lluu, més enllà de la tanca,
¿es sols l'orbesa de la meva llengua,
la saliva, la dent i la geniva?

La pell que és lluny, són només els meus dits?
I el foc que se'm fa escàpol, el meu fred?
¿L'illa de Mai sols és el meu deler
viatger que ha arrelat a trenc de platja?

El teu sexe, és només el meu desert?
I el paisatge proscrit rere els teus ulls,
és la fosca avidesa dels meus ulls?

El Tot que es fon, és només el meu Buit?
I, inabastable en l'alta solitud,

La teva mar, sols el meu suïcidi?
(Marçal, 2000: 372)

L'estructura interrogativa permet construir un espai d'enunciació on els dos ordres simbòlics (el mirall sencer i la seva desfeta) es mesclen entre si, aconseguint atrapar l'inexplicable en l'*écart* que es crea entre l'expressió de la *jouissance* i la seva negació. Narrar l'engranatge de cada una de les imatges amb el seu negatiu ens remet directament a la significació simbòlica dels termes aigua, foc, aire, terra i sal vistos a *Terra de Mai*. Tot i amb això, essent coneixedors de la resignificació constant dels símbols a l'obra marçaliana, és clar que el poema serà, al seu torn, una actualització d'aquest ordre simbòlic del plaer. Per tant, volem destacar els dos plans exegetics: l'estrat de significació referencial, al que s'afegirà el valor concret, intern i subjectiu de la producció marçaliana, que és al seu torn canviant i acumulatiu.

Aquesta anotació és significativa, sobretot, per l'entramat de significacions que congrega el terme "aigua" en el primer vers. Una aparició tan abrupta del terme anuncia un poema que es desplegarà en una enumeració, aparentment càdica, sostinguda sobre la trama simbòlica del context amorós. No és, en efecte, casual al·ludir a l'aigua que fuig. És un sintagma que invoca en el seu si dos contraris: l'exaltació del plaer femení, que, al mateix temps que apareix es nega, instal·lant així la intensitat de l'enunciació en el desig. Analitzem, doncs, la pregunta inicial en aquesta clau de lectura. A través d'interrogar l'aigua que fuig, que és el plaer del tu —si ho llegim des de la set del *jo*—, s'activa el desig de l'altra, que es converteix en el desig del desig de l'altra (set) des del *jo*, i això esdevé l'estructura interna de l'enunciació. Atès això, la pregunta s'erigeix des d'un desitjar simètric que en adoptar la forma interrogativa desemboca en la tensió de la pregunta: ¿estic sola desitjant?

Cal fer atenció a l'adverbi "sols" i el seu sinònim "només", els quals marquen la intensitat de la desesperació del desig; fins i tot, aquest és el signe textual que articula la fractura entre el tu i el que el *jo* líric experimenta. Talment, el *jo* es va consolidant en una soledat amplificada al llarg del poema amb les preguntes a cop d'adverbi, a través del qual s'articula la matèria-emoció sobre l'estructura doble del *voile* cixousià:

Donc il y a toujours cette structure double, à la fois cette promesse, cet appel, cette attraction et en même temps cet éloignement, cette poursuite, ce retrait et

c'est ce qui fait avancer l'écriture, c'est ce qui la fait courir devant elle sans bien savoir, tout en devinant —car elle n'est pas, justement, complètement égarée— ce qui, éventuellement, à la fin, pourrait l'attendre. (Cixous, 2004: 36).

El poema segueix la dinàmica textual del vel sostinguda sobre un encavalcament entre el desig del tu i la negació del desig del jo. Comencem amb una imatge paradigmàtica en la sintaxi del desig, el fruit que brilla en la distància, inabastable i, per això, desitjable. Aquest s'atura en un vers complet que desemboca en una pregunta de dos versos, alterant l'esquema dominant de repetició del sonet: l'alternança d'objecte-imatge i pregunta constitueixen les dues parts d'un mateix vers. La fruita, símbol cultural comú d'amor i sexe, especialment en l'espai del Gènesi i en els diversos mites sobre la poma en el món grec, esdevé l'objecte *fascinador*. De nou, podem assenyalar l'intertext sàfic (fr. 105 L-P) en aquesta representació. Així Marçal evita el referent tòpic i el feminitza, el semantitza des de l'espai de la veu femenina i fundadora de l'amor entre dones. Bloqueja el gran relat de l'amor en majúscules, la feraç arbreda bíblica i petrarquista europea; i busca, en canvi, un text concret, femení, fragmentari per crear quadre intimista per on fer circular la veu.

El desenvolupament de la imatge del fruit és plenament marçal·lià. L'objecte *fascinador*, el que activa la mirada del desig, la realitat de l'amada-amant-altra, indica la ceguesa del cos del jo líric, concretament, de la "boca". La ceguesa de la saliva (aigua, també, del jo que li fuig), de "la dent i la geniva" és convocada pel *regard-toucher* en tant que espai d'alteritat i plaer i, també, pel que fa a la mescla dels sentits en la percepció del desig. Fixem-nos, a més, que la poeta representa la boca, ja no des del petó, sinó des de la mossegada, des de la gana, des de l'impuls de devorar el fruit, connotant la passió des de la seva més alta intensitat. Així mateix, el retrat de la boca assedegada transita entre allò més fluid ("saliva"), al més sòlid, la dent, encarnada en la "geniva", de la qual, normalment, només tenim consciència pel dolor. Per tant, la menció d'aquesta predisposa una possibilitat de dolor en el frenesí del desig.

Ens endinsem ara al segon quartet. Estructuralment, els dos primers versos es despleguen en paral·lel amb la proposta del vers inicial (pregunta-vers), i els dos segons responen a l'abundància acumulativa de la pregunta dels versos 3 i 4 de la primera estrofa. D'aquesta manera, la poeta manté un paral·lel que amplifica l'efecte mirall, un estil estròfic propi de *Terra de Mai*. No hi ha sorpresa en aquest sentit, es manté el

crescendo expressiu. Observem, però, com les preguntes articulen cada vegada amb més vehemència la soledat i el buit, tal com hem anunciat.

Des d'aquest dubte apressant, des d'aquesta sospita que l'altra no és sinó absència, ara s'explicita la llunyania ("lluny"). De nou, és un adverbí que en el seu espai monosil·làbic fereix el vers amb la seva terrible ambigüitat, la seva duplicitat intrínseca, que s'omple de sentit en una frase afirmativa, que sumada a la interrogació resta com un forat negre que absorbeix i buida de forma cruel la frase preguntada. En aquest punt la distància que la separa de l'altra es fa afirmativa. El desig de l'altre ("el foc que se'm fa escàpol") queda atrapat en el dubte del jo líric. L'ús del "foc" com a atribut de l'altra és un gir molt interessant, pel fet que en la temptativa de cercar una simetria conceptual, l'ardor i el fred s'igualen i per això alteren el llenguatge amorós habitual, en el qual el *jo* sempre és el que crema d'amor. Aquesta alteració d'allò esperat en la retòrica amorosa resignifica encara més el que hem formulat com el desig del desig de l'altra.

Així arribem al nom-espai de l'altra, a "l'illa de Mai", on trobem un brillantíssim encavalcament entre "deler" i "viatger". Aquest està reforçat per la rima interna -er / -er que subratlla la fusió del plaer amb el moviment, perquè l'illa de l'altra és movedissa, inassolible. Atès això el "deler" és condemnat a un moviment etern, al compliment sempre aplaçat del desig, condició que trobem carnalitzada per complet en els tercets.

L'aigua, símbol del plaer femení, es desplega en la menció del "sexe", just quan els tercets presagien que el moviment del sonet prepara el seu final. Així que la carnalització del text, la ruptura de l'ordre simbòlic de la *jouissance*, és plena en els últims versos, davant de l'espai només simbòlic dels quartets ("aigua", "fruit", "foc", "illa", i "pell", però allunyada). A partir del "sexe" de l'altra experimenta el seu propi sexe però "desert", és a dir, sec, sense plaer. Així el *tu* té el poder amorós, és el foc i el sexe; per contra, la identitat del *jo* es forja en el dubte del buit, de la falta de l'altra, de l'absència, del fred, del desert, de la sequedat corporal. En efecte, el desig del desig de l'altra és el centre emocional del poema, el qual es reverteix, paradoxalment amb el bloqueig del *jo* en tant que agent i receptor del plaer. I això és intensificat amb el recurs interrogatiu, en la soledat de no tenir ni una sola resposta. Per consegüent, l'escriptura es presenta, així, com a pendent, enclaustrada en la tensió d'una enunciació entre la interrogació i el prec.

Continuem al primer tercet, allà on Marçal expressa la impossibilitat de capturar el tu: no pot veure darrere dels ulls del tu, és a dir, mai no podrà saber el desig del tu, que és allò que el jo líric ha buscat des de l'inici del poema. Així s'erigeix la màxima frontera de l'alteritat amorosa. El subjecte desitjant només arriba a "trenc de platja" (segon tercet), però no més enllà, mai a l'interior de "l'illa de Mai", de la mirada des de dins. És aquest "territori proscrit" la mateixa avidesa dels seus ulls, l'escenari del qual es trava en la infranquejable distància que es manifesta amb l'acció de mirar els ulls de l'altra.

Arribem finalment a la carnalització total. El "Tot que es fon", seguint el crescendo de l'evocació de l'altra, correspondria al clímax del plaer femení, el punt de dissolució de les fronteres entre el *jo* i el *tu*. Les majúscules creen el binomi Tot / Buit que clava l'indicible en el text. Ambdues paraules abracen dues realitats incapturables pel significant: el "Tot" refereix a l'altra com a absolut i inabastable, o, també, l'Altra, en majúscules, el *jo* i el *tu* ascendits a la continuïtat del ser. Per contra, el "Buit" refereix al res absolut des d'on parla un *jo* emmanillat a les preguntes que l'immobilitzen.

Aleshores, *eros* desemboca a *thanatos*. L'amenaça de la mort com a doble de l'orgasme pren el relleu a la *jouissance*. Però una mort assentida, buscada, deliberada. Cloure el poema amb la paraula "suïcidi" és potser la ruptura retòrica més potent del poema. En efecte, a través de la imatge del "Buit" la poeta arriba a la negació del *jo* des del desig, a la vegada que aquest desig absolut guia a l'autoaniquilació, al buidat d'una mateixa. L'absència del tu atorga agència al *jo* per mutilar-se. D'aquesta manera, observem que per tancar el sonet, l'altra torna a ser aigua, aquesta vegada "mar", entitat que per si mateixa convoca la immensitat inabastable. Ara, però, és escenari del suïcidi amorós, on el *jo* implícitament busca ofegar-se. Talment la veu lírica desapareix en "l'alta solitud", amplificada de nou amb aquest so de campana de la mort "sols", que carrega la tinta emotiva dels versos cap a l'expressió de la destrucció i la soledat absolutes.

Amb tot plegat, hem analitzat un dels poemes que congrega tots els atributs de la representació de l'absència de l'altra de forma magistral. Des del nostre plantejament, totes les composicions de "Sang presa" prenen com a taló de fons aquest posicionament emocional del jo líric (del "Tot" al "Buit"), és a dir, són expressió de la impossibilitat de

reconeixement del desig de l'altra, que l'aboca a la mort. Complementem-ho, ara, amb un altre poema que afegirà matisos de sensualitat i de cos, de tacte imaginat i impossible: transposició del desig al contacte sempre fugisser, sempre fruit només d'imaginació i paraula, sempre absent i mancat de volum i presència:

Seda i ònix, parany de melangia
on cau, fadat, el tacte del record!
D'ençà que ets lluny, el meu desig té port
on l'esfera del buit roda amb el dia.

Illa de Mai, cap on fidel faig via
a seny de llavi que no es vol estort:
Beso en la teva absència la mort,
i, en la festa escapçada, l'agonia.

Terra que palpo amb el foc de pensament.
Batec que copso amb mans sense present.
Sal que desfermo amb llengua de follia.

Nit que mossego amb l'enyor de la dent:
el plaer em xucla, a l'arrel del turment,
la sang, que és només set que s'incendia.
(Marçal, 2000: 368).

El poema ens trasllada al terreny dels sentits. El tacte és precisament la conjunció dels cossos, allà on té lloc l'encarnació de la consciència, amb paraules de Sartre, la continuïtat de les amants. No obstant això, el goig dels sentits està negat, perquè no és la carícia el que fa brotar el poema sinó el seu record, és a dir, la seva presència en el *jo*, en una intimitat clausurada. Així mateix, és el record qui s'encarna en aquests versos: una personificació que substitueix el tu per la seva absència. Ara bé, el "tacte del record" "cau" fascinat, és a dir, seduït per l'atracció d'un plaer mort. Cal afegir que aquest sonet és contigu al seu anterior, com si formessin un díptic:

¿Recordes, lluny, l'escampadissa boja,
Incruenta, bogal, roses enceses
del teu-meu sexe, entre la seda i l'ònix
—parany de melangies indomables:
Rellotge viu, contrallum d'hores foses
Sense senyal, llunari i abraçada?
(v. 7-12, Marçal, 2000: 367)

El sonet respon a aquest record formulat com una interrogació retòrica que inscriu la presència del tu en el primer poema. La transició d'un a l'altre ve determinada per l'ús de les imatges recollides que filen la simetria dels cossos ("teu-meu sexe"). Tot i amb això, el ritme conceptual dels dos poemes està traçat per la progressiva afirmació de l'absència de l'altra, inaugurada ja d'entrada pel punt de partida a què respon el poema: és la resposta d'una pregunta adreçada a l'altra.

Aquest context condueix al jo líric a dir-se des del desig. L'absència de l'altra guia el desig cap a un destí incert, que malda per assolir en una temptativa descrita en termes mariners. Així es busca el rumb on pugui rodar "l'esfera del buit" amb el dia: la imatge correspondria al sol; tot i amb això, aquesta esfera que empeny el temps i marca el camí del port és un cercle buit. El desig s'encaixa en un rodar que segueix el curs del sol i hauria, per tant, de marcar el final, el port, però, per contra, suggereix l'etern vaivé del buit. En conseqüència, l'astre que guiarà el jo líric cap a "l'Illa de Mai" serà la pròpia resistència del desig: la manca està desplaçada del subjecte desitjat. Talment, el nom de "Mai" complementa la inexorable resistència del buit. A través del correlat mític d'Ulisses, el tu ("Illa") es converteix en el port desitjat, però fixem-nos què activa el moviment errant del desig: la *raó del cos* que no es vol lliure de perill. Retornant al tacte del primer quartet, és el "seny" del bes el que guia la fidelitat del camí. Talment, és un viatge volgudament a la deriva (la imatge del naufragi és recurrent al llarg del recull), perquè el jo líric, mancada del subjecte desitjat, besa la mort. Una acció que implica de retruc la pròpia mort. I la imatge del petó mortal s'amplifica al·ludint a la "festa escapçada" (que refereix indubtablement a la sextina "La festa de la sal", que ja ha vist el seu revers amb les darreres sextines "L'engruna de la festa" i "L'ombra de l'altra festa"), antic espai de plaer que es reverteix en l'espai ja no del dolor sinó de "l'agonia", és a dir, allà on té lloc la transició sofrent cap a la mort.

Fins aquí, ens adonem que aquest sonet és literalment el negatiu del plaer, molt semblant a la doble estructura que ha sostingut la matèria-emoció del sonet anterior. Marçal hi fondeja els centres simbòlics que l'havien caracteritzat: terra, foc, sal i aigua. Així, en el primer tercet "el tacte del record" torna a aparèixer, ara, però, amb la il·lusòria arribada a port: "Terra que palpo". Seguint l'evolució conceptual del poema, es pot reconèixer un gir entre els quartets i els tercets, i això es pot observar amb el canvi de pla del petó. En el primer cas, aquest està encarat a la mort, al buit radical;

altrament, arribem a la “llengua de follia”. Observem, doncs, la gradació de les imatges. Un cop el jo líric anuncia que palpa la terra, saltem al “batec”, el qual connota l’acceleració del ritme sanguini en un estat de gaudi, i, tot seguit, saltem a la “sal” —atribut que caracteritza el cos de la *jouissance*, resultat del moviment de la llengua. En efecte, si ho disposem d’aquesta manera aconseguim el relat de l’acció eròtica. Per contra, cada acció està determinada per una marca d’absència. La “terra” és un espai imaginat (no-real), el “batec” és experimentat a través d’un tacte “sense present”. Una formulació que no activa el valor del record sinó que és la negació del propi present, el res. I, finalment, una sal oberta per una llengua embogida pel seu propi moviment (la recerca de l’altra llengua). Així mateix, la gradació segueix amb el darrer tercet, arribant, paradoxalment, a l’enunciació del plaer. El dia del primer quartet és substituït per la nit, espai de l’absència, de “l’enyor de la dent”, que, per extensió, seria l’enyor del cos. I la font d’aquest enyor prové del plaer que li xucla la sang, que és al seu torn el desig sexual, “la set incendiada”: “absència esdevinguda fòssil” (Marçal, 2004: 187).

A diferència d’altres composicions, a través del cos es formula l’experiència d’un plaer que fa ingressar el jo líric a un estat d’apetència. Això encara es fa més significatiu quan observem la gran absència que vertebrava els dos tercets: el tu. En la primera part del sonet Marçal prepara, justament, el no esdevenir de l’altra en un context de plaer (“ets lluny” i “la teva absència”); així, la figuració d’aquest buit aconseguirà la seva màxima expressió en la representació d’un cos que experimenta el plaer buit de l’altra. De tal manera el sonet escenifica l’encarnació del desig.

En síntesi, la imatge del buit s’erigeix a “Sang presa” com l’espai per on circula el desig, sobretot, tenint en compte que el *jo* s’enuncia des de la pèrdua del tu que ocupava la direccionalitat del moviment. Per aquest motiu, ens trobem davant d’una escriptura on el desig “no tiene ‘objeto preciso’, en el sentido de finalidad determinada pero también de persona a quien dirigirse” (Segarra, 2012: 18), ni tampoc “palabras que lo puedan circunscribir” (*ibíd.*). Atès això i seguint un dels textos metapoètics de l’obra:

En tu quallava
el doll de les absències:
I era sang presa.
(Marçal, 2000: 401),

el tu esdevé la perforació del text, un forat que s'omplirà progressivament a partir de les absències, l'expressió de les quals són els versos del poemari, que, al seu torn, són la sang del jo líric. Així mateix, Marçal convoca el cos com a subjecte de l'escriptura (Jandey, 2009: 136), ja que la sang esdevé el paral·lel verbal de l'indicible: "Aquests versos són ja / només sang presa" (Marçal, 2000: 42).

Tal com afirma Julià, "el yo poético intenta encontrar la razón de su existencia en la imagen perdida de su amada" (2007: 204). Una temptativa que esdevé contradictòria i caòtica perquè encara que sigui ella mateixa qui clavi l'arma al mirall o es representi com a assassina del *jo-tu*, amb totes les seves variants i reversos, és a dir, que lluiti contra la passivitat i es faci agent del "duo-cidi" (Gamoneda, 1999: 214), la sang (l'escriptura) només podrà esborrar, paradoxalment, allò que ha perdut del tu però no el que n'ha guanyat perquè "la seva llum m'escola" (Marçal, 2000: 393). Dit amb altres paraules, la paraula poètica guarda la memòria de la continuïtat del ser en el seu significant.

3. La *mise en scène* de l'alteritat amorosa⁶⁸

Per tal d'estudiar els mecanismes retòrics que posen en circulació el moviment textual del desig a l'obra d'Enric Casasses, proposem l'exegesi completa de *Do'm. Drama en tres actes*. Pot sorprendre l'elecció d'una obra dramàtica, però tal com afirma Alfred Jarry: "En realidad, pienso que no hay ninguna clase de razón para escribir una obra en forma dramática, a menos que se haya tenido la visión de un personaje que resulte más cómodo soltar sobre un escenario que analizar en un libro" (1981: 115). Talment, seguint el principi de representació del desig barthesià, l'única construcció possible d'allò amorós rau en dir el que té d'intractable, i això només es pot representar a través de l'acció mateixa, és a dir, posant en escena l'enunciació del *jo* en el gest amorós: "De là le choix d'une méthode 'dramatique', qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier" (Barthes, 1995: 29). D'aquesta manera, Casasses porta al seu extrem la idea que vertebrava la seva poètica: la conversa com a escenari *ideal* per alliberar la paraula. En aquest sentit, la trajectòria casassiana evidencia una coherència

⁶⁸ Les primeres aproximacions sobre *Do'm* van ser publicades a "«La dispersió del buit»: la dissonància com a element rítmic en el teatre poètic d'Enric Casasses i Figueres", *Poètiques de ruptura*, Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons, Josep Antoni Reynés (eds.), Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, p. 357-370 (2008).

en l'evolució de les formes, sobretot, si tenim en compte la modalitat dialògica en tant que constructora textual del subjecte desitjant. Atès això, el poeta troba en la forma dramàtica el mitjà idoni per experimentar les possibilitats de la representació del desig des del diàleg.

L'epicentre de *Do'm* és l'esdevenir de la passió amorosa entre dos personatges que malden per construir l'espai on tingui lloc l'encontre amb l'altre. De retruc, aquest marc comporta el qüestionament de la realitat i del paper que hi realitzen, la qual se'ls revela com una improvisació d'un anar tirant i anar vivint sense sentit: "l'haver-se ja deixat empresonar per un personatge qualsevol que oculta la falta de personatge rere la qual es pot trobar ben arrupideta, ben invisibleta, la persona en qüestió" (75)⁶⁹. Per tant, *Do'm* és l'escenificació d'un enamorar-se (acció dramàtica) que remet a la interrogació de la identitat dels subjectes que experimenten aquest imprevisible. És a dir, que habiten de sobte l'*entredeux*.

La relació entre els dos personatges està sostinguda per una estructura del drama formalment clàssica i que es fa evident en el text mitjançant recursos metateatral que estructurin l'obra. Són els mateixos personatges que marquen el salt d'acte a acte⁷⁰. Per això, per fer una breu presentació de l'obra ens basarem en aquesta estructura de caràcter hipertextual. En el primer acte trobem la presentació dels personatges o subjectes centrals del drama (la Campanera i l'Esmolat), tot posant de manifest la distància que hi ha entre els dos: no saben qui són en relació amb l'altre. En el segon acte esclata el conflicte dramàtic, tot creant la tensió derivada de l'aproximació dels dos personatges en termes amorosos, arrel de l'entrada en escena dels Cavallers de l'Apocalipsi, que els situen en el seu judici final (la possibilitat de la vida / amor enfront la possibilitat de la mort). I, finalment, en el tercer acte, després del cant d'una recepta màgica, que opera com a símbol de l'enamorar-se, l'amor venç la possible mort.

⁶⁹ Atès que aquest apartat se centrarà exclusivament en l'exegesi de *Do'm*, per poder fer una lectura de les referències més lleugera, de forma excepcional, s'utilitzarà tan sols el número de pàgina de la qual extraïem la cita.

⁷⁰ Final del primer acte: L'Esmolat, després de narrar el conte del drapaire, pregunta si és el fi del primer acte, i la Campanera és qui ratifica el final: "aquí, acaba el primer acte, coi!" (20). Inici del segon acte: seguidament de cloure el primer acte l'Esmolat emprèn el diàleg i diu: "Segon acte: Prop té la guerra qui la té en sa terra", frase que gairebé serveix de reducció del que està a punt de succeir (20). Inici del tercer acte: "L'Omega crida entre l'espetic de peus i mans Últim acte!: [es fa el silenci] Els miracles de l'amor!" (66).

No obstant això, *Do 'm* ha rebut algunes crítiques respecte a la dislocació de l'estructura dramàtica causada per l'entrada a escena dels Cavallers de l'Apocalipsi, dos dels quals es transformen en l'Alfa i l'Omega. Tanmateix, l'anàlisi que seguirà sosté que la percepció de caos suggerida per aquests personatges, a través dels sorolls, dels renecs i de les cançons infantiloides que canten, no trenca l'estructura dramàtica sinó que la reforça, ja que la dissonància que creen s'interpretarà com l'expressió de la crisi del subjecte. A més, l'efecte dissonant no només apareix al segon acte, sinó que des de l'inici del drama ens trobem en un cosmos ficcional on la convergència i sobreposició de diferents plans de la realitat crea un efecte d'estranyament.

Casasses inscriu i escriu l'enamorament enmig d'una realitat expressada com a multidimensional, i els plans que la conformen emergiran de forma sobtada, estroncant-se mútuament. Amb aquest recurs, aconsegueix bastir un diàleg amb la tensió que genera l'expectativa de resolució dels focus semàntics que queden oberts; el moment i la manera de recuperar-los sempre serà significativa, sobretot en aquells casos que caracteritzen els personatges i que intervenen en el pla amorós. Amb això, l'aparent arbitrarietat del diàleg queda sotmesa a una intencionalitat per part dels personatges.

El primer que llegim quan obrim el drama és un diàleg entre la Campanera i l'Esmolat en el qual la casualitat i l'espontaneïtat dels temes semblen ser el motor de la conversa. És un diàleg sense lleis; dit en altres paraules, l'evolució del diàleg no es troba inserida en una línia d'acció concreta. Segons Ricard Salvat, el teatre poètic no fa referència al teatre en vers sinó a aquella composició realitzada pel poeta, en la qual "la paraula no és fonamentalment signe d'objectes i d'idees, sinó la creació d'una nova realitat" (Salvat, 1966: 259). I les bases d'aquesta nova realitat, configurada per diferents plans, es disposen al primer acte. Des de la pàgina inicial, ens trobem amb un diàleg que presenta uns efectes expressius d'aparent inconnexió, que avancen des d'un punt de vista de la llengua mateixa: per analogia semàntica, per salts conceptuals, per juxtaposició de temes sense cap relació entre ells, o bé per la concatenació d'enunciacions de natura antitètica, és a dir, que al·ludeixen a la realitat més immediata i quotidiana i, sobtadament, se situen a una realitat íntima i de to greu. Tot plegat erigeix un cosmos multidimensional mitjançant el qual els personatges es definiran, literalment, com a personatges, i a mesura que aquests efectes expressius i d'interrelació vagin canviant durant el segon i el tercer acte, tindrà lloc l'*encontre*. En efecte, els mecanismes

dialògics materialitzen una comunicació a voltes juganera i a voltes intencionada que defineix la distància inicial entre la Campanera i l'Esmolat.

Vist que ens trobem davant d'una obra teixida amb plans de diferent naturalesa —i precisament, és aquesta combinació que ofereix una intensitat expressiva i una complexitat temàtica i sensitiva—, és indispensable analitzar les propietats i característiques de cada pla, per identificar quins elements intervenen i són determinants per l'expressió del desig i l'assoliment de l'amor.

El primer pla és construït a través de frases curtes i imperatives, i refereix a una realitat immediata. Són frases impulsives, de demanda fàcil i que, aparentment, no requereixen cap estat d'ànim per exterioritzar-les. Ens referim a les frases ja conegudes, com “Do'm foc”, “Gos, vull, gos” o “I el cafè?”.

El segon pla és el que constitueix el gran gruix de *Do'm*. La quantitat de temes que hi apareixen configuren el món on es troben els personatges, un món on les realitats expressades són metafòriques i, per això, l'obra pren un to de fantasieig. Així, doncs, aquest pla constitueix la realitat “tapadora” (32), el món on s'instal·len els personatges. L'espai és una Barcelona materialitzada amb l'artifici d'unes imatges que la metaforitzen des d'un enfocament crític, tant social i polític com moral: la dificultat de viure, representada amb el bescanvi de la mitja llimona; els saltirons que tant fascinen el poeta i que són els dimonis petits de Verdaguer: tal com diu en un article, “així com l'infern ja va lligat a Dante, des d'ara els dimonis són els de Verdaguer” (Casasses, 2005a: 22). Aquests dimoniets, que tenen un paper ben versàtil, per un costat, ajuden l'Esmolat a projectar-se a l'altra banda de la paret que apaivagava el cant dels timbalers (26), i per l'altre, són els que dominen els voltors corruptes que, al seu torn, imperen a la ciutat de Barcelona: “quatre bandits que aprofiten que no hi ha ningú que se'n cuidi de la ciutat, per xupar i xupar sense mirar-s'hi” (36); els “okupes” que s'han instal·lat a l'esquerda del Tibidabo; la guerra espanyola i la guerra a les entranyes; la bellesa⁷¹; l'art

⁷¹ Destaquem el tema de la bellesa perquè ens remet a un possible origen de *Do'm*, escrit el 1993, no tan pel que fa a la història d'un enamorament, sinó sobretot en el pla de l'estructura i de l'espai. Dins del llibre *El poble del costat* una de les composicions és un diàleg que es titula “La Bellesa” (2008a: 62-64). I les coincidències amb el drama són evidents: la frase de cloenda, “Do'm un xigarro”, l'escenari és Barcelona; i, la música de fons és “guitarra, violoncel i violí de Paganini”. Aquesta citació és important perquè en una conversa amb l'autor sobre el drama (30 de març de 2007), aquest va afirmar que la música que escoltava quan escrivia l'obra eren els *Capriccios* de Paganini, sobretot, el número 21, que, amb

de parlar, és a dir, si una bona intervenció ha de tenir un bon inici, una potent “arrencada”, o el més important és que “acabi tocant mare”. I de sobte assalta una de les realitats nocturnes més immediates per tot aquell que dorm a Barcelona: el soroll de l’escombriaire. D’aquí potser que Toni Casares, a la justificació de la temporada de teatre local a la Sala Beckett que encapçala l’edició del 2003, descriu *Do’m* com una forma de veure Barcelona per aquells que hi han viscut tota la vida.

Ara bé, entremig de tots aquests temes que determinen el món on es troben els personatges, va prenent forma el tercer pla, el pla amorós, on s’introdueixen els elements que els conduiran a l’acció (el dir-se l’amor). Aquest és el pla màgic, que s’allunya de la versemblança per oferir, així, l’esdevenir-se d’una emoció, la veritat de la qual només pot ser representada a través de l’evolució dels símbols.

3.1 Els plans de *Do’m*

3.1.1 La realitat quotidiana: la demanda primera

Aquest pla és creat per enunciats que refereixen a una realitat coneguda i espontània, l’ús de les quals interromp de forma constant l’aproximació entre la Campanera i l’Esmolat. Més enllà de vestir un caràcter infantil, despreocupat, i, a la vegada, amb una intenció de defugir la sinceritat i el dir-se l’amor, veurem que és un recurs per crear la tensió que suposa la demanda del desig. Abans, però, caldrà analitzar la forma en què aquesta demanda reproduïx la llengua primera del desig enfront dels altres dos plans de representació. Per exemple, quan l’Esmolat mostra a la Campanera el símbol principal de l’amor en l’obra, el “didalet protònic”, ella respon amb la frase “Gos, vull gos”. La irrupció immotivada d’aquest caprici trenca el pla simbòlic per fer emergir la demanda del desig. Conseqüentment, l’efecte resultant és l’estranyament, pel fet que allò més habitual (un cafè, un gos, etc.) es percep com a quelcom d’insòlit causat pel com i el quan apareix i, també, amb la concreció formal en què apareix. Per exemple, en aquest cas, “Gos, vull gos”, el fet que el substantiu sigui indeterminat provoca que la mateixa enunciació sigui insòlita.

paraules del poeta, és un diàleg amorós de violí. Un any més tard, ho va confirmar en el pròleg de l’edició d’*Accent* el 2008. En fem especial èmfasi ja que la peça 21 dels *Capriccios* la llegirem com un intertext del drama. Així mateix, cal remetre a un article de Casasses sobre el músic genovès “Niccolò Paganini”, on es refereix a les extraordinàries “tècniques violinístiques”, “creant amb això unes estructures artístiques molt modernes, on s’entrexoquen els sentiments i els discursos, discursos gelats i discursos bullint...”. (Casasses, 2005b: 4)

Atès això, el poeta juga amb la il·lusió “d’allò immediat” que tenen les paraules que construeixen el món comú. Blanchot destaca la potència de la paraula que permet la “mediació”, la transposició del que la paraula dissimula amb una aparença d’espontaneïtat, de frescor i d’innocència de l’origen (1992: 34). I Casasses se serveix de la capacitat de mediació de les realitats comunes per transformar-les en els significants del desig. Per una banda, els significants refereixen a significats quotidians (“Què se’n deu haver fet d’aquell gatet blanc que solia venir, que ens venia a veure, pobret?” o “A quina hora plegues avui?”), que actuen pròpiament com a significats zero, perquè a la conversa i a l’escena no hi ha “gos”, ni “gat”, ni “cafè”, ni “lloc de treball”; per tant, es juga amb la il·lusió d’allò més immediat per crear un efecte de ruptura discursiva. Talment, la seva funció discursiva vindrà determinada no pel que diu sinó per constituir les marques del desig en la relació dialògica. És tan important aquest pla per l’evolució de l’obra que fins i tot té un final propi: “La Campanera: No, re... que em va agradar molt com vas amanir l’amanida, l’altre dia. Què hi vas posar? / –L’Esmolat: Pf. Sal, i oli” (90).

Per altra banda, al significat zero cal afegir-li el to d’espontaneïtat i d’immediatesa, sobretot, en el cas de les demandes literals: “Do’m foc” o “Gos, vull, gos”. El fet de presentar una forma de necessitat imperant permet vincular-ho al desig subjugat a la demanda primera, en termes lacanians. El buit de significat del signe atorga a l’enunciació la categoria d’expressió del desig: les peticions emergeixen al diàleg activant la presència de la manca de l’*objecte a*. Per aquest motiu, el significat assumeix diversos signes, “foc” o “gos”, a través dels quals es vehicula la demanda. Així, Casasses aconsegueix que en el diàleg d’ambdós personatges la insatisfacció es manifesti no tant com un eix temàtic, sinó en la mateixa forma del discurs, ja que l’expressa com una presència constant, que molesta, que apareix d’una forma intermitent, lluny de qualsevol coherència semàntica al llarg de l’obra. Aquest caràcter reiteratiu de la demanda té un efecte directe en l’amplificació del desig, tal com expressa de nou Lacan: “la reiteración de las demandas instituye un campo de autodiferencia, diferencia de sí misma que reduplica empero al objeto del deseo sobre sí mismo” (Dor, 1998: 154).

Ates això, aquest punt de vista no seria significatiu si la petició del desig no restés relacionada amb la constitució dels personatges en tant que subjectes desitjants. En

efecte, es pot resseguir una clara dependència entre l'evolució del pla de la demanda primera i el pla amorós (allò màgic). Per il·lustrar-ho, prendrem l'escena en què l'Esmolat ofereix a la Campanera la beguda que permet viure de l'aire, de l'amor, "el didalet protònic":

En un protonet de l'aire
li hem obert un foradet
n'ha rejat un suquet agre
poca cosa un didalet
que pot fer moure muntanyes
i treu la gana i la set.
(26)

El to infantil amb què l'Esmolat ho presenta, aconseguit a través dels diminutius que tanquen els versos, es troba en consonància amb el to de les demandes de la Campanera, és a dir, que en cert sentit se situa en el pla del desig. A més, tenint present la modalització de les seves enunciacions, caracteritzada per un to juganer, imperatiu, d'estira i arronsa, l'expectativa que s'activa seria la resposta de burla i d'incredulitat per part de la Campanera. No tan sols es trenca allò esperat, doncs, sinó que l'aparició del "didalet" fa ressorgir de nou la petició: "Gos, vull. Gos". Ara, però, el to ha canviat. És un to seriós, dur, tal com marca l'acotació "*durament*". Així és que el voler de la Campanera es vincula amb l'amor que els dos personatges anhelen donar-se: "La Campanera: Vull gos i viure a les muntanyes amb el meu cor" (37).

A través d'aquest exemple, podem donar compte de com el diàleg es va impregnant de dramatisme, pel fet que les marques de la presència del desig orbiten entorn de la seva impossibilitat, i per més que cada personatge intenti fer un pas endavant per arribar a assolir l'espai d'encontre amb l'altre, el desig s'instal·la en el diàleg arrossegant l'acció dramàtica cap a la no resolució del dir-se l'amor. Un altre exemple és el to amb què la Campanera expressa la demanda en ple conflicte dramàtic: realitza la petició, ara ja sense verb, només apel·lant a allò desitjat, "un gos", i ho fa "*tristament*" (62), fruit de la insatisfacció.

Si ens ubiquem en el tercer acte, hi ha un gir respecte a les demandes del desig. La Campanera les abandona perquè la presència de la manca d'atènyer a l'altre es fon per

obrir pas a la consolidació de l'amor. Tot i amb això, la petició del "gos" té un final propi:

LA CANDALERA

Hi ha mil formes i maneres
i llivells d'anar obrint pas a
l'esperit i de saber qui mana he dit

ALFA

Lo que ella vol no és un
Gos, són dos i 7 o 8 gats i
la cabra amb el cabró i la
cabreta i gallines pertot i
burros i cavalls... Conviure
amb les bèsties,
entrebancar-se amb els
gats, espantar mosques.
(82)

Ambdós parlaments són simultanis, per tant, es posen en relació. És a dir, per una banda, la Campanera (de fet, "la Candalera" en aquest fragment) s'autoafirma, en el sentit que hom pot obrir progressivament l'esperit com pugui i des d'on vulgui. I és clar que l'Alfa acompanya aquesta idea a través d'explicitar com ho ha fet la Campanera: ha alliberat l'esperit des del desig. A més, el fet de referir-s'hi de forma sarcàstica permet, finalment, abandonar la demanda primera, l'escletxa per on s'ha anat filtrant el desig, i fer el salt a un sentiment possible: l'amor entre dos.

Vist això, encara no hem fet al·lusió a les possibles respostes de les demandes de desig. D'entrada, si la petició és resolta, això implicaria un reconeixement del desig per part de l'altre i l'assoliment d'una satisfacció. Per consegüent, es trencaria la tensió pròpia que implica enunciar-se des de la manca.

Atès això, la resposta només es pot articular quan l'Esmolat defineix els seus límits i es posiciona com a altre. En aquest sentit, la relació entre els dos comença quan són capaços de despertar-se emocions mútuament, quan es comencen a tocar en un sentit verbal. En un primer moment, és la Campanera qui expressa les seves inquietuds: la ceguesa i les veus que no la deixen "cagar". En canvi, l'Esmolat ha restat al marge de la conversa. No ha introduït cap context semàntic que hagi induït la Campanera a fer una rèplica o una observació, tan sols l'ha ofès amb la seva pregunta. Una reacció de la qual encara no hi ha suficients elements per saber-ne el perquè⁷²:

⁷² L'exclamació que expressa l'ofensa és: "Cago en els quatre carcellers de la por que sigui, tu". Per tant, per una banda, la imprecació pot ser un recurs per introduir, des d'un bon inici, els quatre Joans de l'Apocalipsi, els quals ocupen el lloc de la divinitat en la frase popular per expressar desgrat: "cago en

L'ESMOLAT *esternuda i*
En Guillo també hi deu ser, poté.
Per cert, ha vingut l'Anyell de Déu?

LA CAMPANERA *ofesa*
Cago en els quatre carcellers de la por que sigui, tu!
L'Anyell només gasta bronca, camorra, maranya, bullanga
[...]
Sento moltes veus, per la finestra del vàter, Esmolat. No em deixen cagar,
m'estronquen la caguera. No cago, no puc, però sento moltes veus, això sí.

[...]
L'ESMOLAT *parlant a l'infinit o pensant en veu alta*
A mi se'm coneix per dur l'americana més esmolada que ningú en tot el pla de
Barcelona, i, sóc l'Esmolat. No gasto gaires compliments, però els pocs que faig
s'inflama de sobte i parla a la Campanera:
són molt però
molt esmolats, sents? O sigui que vigila.
[...]
(24)

En aquesta escena, observem la presentació de l'Esmolat. El fet de fer-ho fora del diàleg (“*parlant a l'infinit o pensant en veu alta*”) permet materialitzar la distància que hi ha entre els dos, i el personatge comença a adquirir complexitat. D'aquesta presentació s'ha de destacar el següent: és la primera vegada que l'Esmolat parla de si mateix, quan la Campanera ho està fent des de l'inici de l'obra, i és aquí quan mostra un sentir íntim. “*S'inflama de sobte*”, és a dir, pren una actitud presumptuosa i a la vegada amenaçadora, ja que li diu a la Campanera que vigili, perquè els seus comentaris són molt afilats⁷³. Tanmateix, l'esmoladesa del personatge no es caracteritza per aquests jocs semàntics sinó que es troba, en part, en el fet de donar resposta a l'espera de la Campanera. Acció que trobem tot seguit, quan recupera un dels temes que la Campanera havia introduït a l'inici de l'obra, la ceguesa davant la realitat: “jo també miro i miro, quan surto, i no veig res, tampoc, però tanmateix” (25). D'aquesta manera, ambdós personatges es troben en la mateixa situació, motiu pel qual la Campanera s'encurioseix, i ho expressa amb dos “Què” retòrics. Així s'esdevé la primera

Déu”. Així, Casasses comença a construir l'imaginari propi de l'obra. I per altra banda, s'inverteix la simbologia de l'anyell, ja que en comptes de ser qui “treu el pecat del món” és qui “gasta bronca, camorra, maranya, etc.” (23).

⁷³ Aa la conversa amb l'autor (30 de març de 2007), aquest va declarar que el nom de l'Esmolat recull el caràcter del personatge a l'estil de Juli Vallmitjana.

identificació per part de l'altre; hi ha hagut un reconeixement íntim, perquè l'Esmolat li dóna la primera resposta.

Per cloure aquest apartat, ens remetrem al darrer “do'm” que hi apareix. Ara és l'Esmolat qui recupera la demanda, fet que inverteix el desig; per tant, aquest esdevé compartit. Amb paraules de l'obra: viuen l'amor entre dos. A més, aquesta vegada la demanda té una resposta immediata:

L'ESMOLAT

Do'm una mà, morena.

Ella li dona la mà i queden agafats

Saps el camí?

LA CAMPANERA *aixecant la mà amb la d'ell agafada*

A la mà, el tinc escrit.

(89)

3.1.2 La realitat “tapadora”

El fet de prendre's la paraula i de recuperar els temes pàgines després, ja sigui per la irrupció de la indecisió, de la vergonya o de la por, situa els protagonistes en un context on l'amor no pot tenir cabuda, ja que no hi ha reciprocitat dialògica. Amb això, presentem el pla de la realitat “tapadora”, el món on la Campanera i l'Esmolat actuen des del personatge que els ha tocat interpretar. Prenem l'adjectiu “tapadora” de la mà del Director, el qual pirandel·lianament també és un personatge, a l'hora d'explicar quina és la seva funció: “... per què?, doncs perquè la realitat és una tapadora però jo no puc simplement obrir la finestra i dir mireu, això d'aquí és el camí dels contrabandistes [...]”. He d'explicar un conte de fades, una rondalla, i espavilar-me perquè d'alguna manera deixi clar, fora de tot dubte, establert, que ‘en algun lloc’ hi ha ‘unes persones’ que deixar-les anar, que la saben molt llarga, que se la juguen: herois, sí, herois...” (32).

El significat de l'adjectiu ens permet obrir aquest pla com a metàfora de la realitat que tapa o amaga la veritat, la realitat de cada dia, construïda a partir “d'improvisacions”, d'un anar tirant i anar vivint a partir dels rituals ja codificats, on la identitat dels subjectes no es posa en qüestió perquè —seguint les paraules de Cixous— viuen en comoditat, en un mobiliari ja col·locat. Per tant, el Director defineix la realitat “tapadora” com aquell espai on els protagonistes es jugaran la vida, ja que els

personatges que representen no els serviran per salvar-se; per tant, està presentant la descoberta d'una identitat que tindrà lloc al llarg del drama com un joc metateatral.

Hem considerat, anteriorment, que la realitat “tapadora” és el món vinculat “al no fer”, on els personatges estan subjectes a una actitud passiva i despreocupada, en una Barcelona corrompuda i adormida. Per això mateix, aquest és el pla que immobilitza l'acció, és l'espai de l'estat letàrgic de les passions. I, també, el Director és l'encarregat de donar a conèixer la inflexió que viuen els dos personatges entre el personatge que representen i el que volen ser. En efecte, el Director afirma:

[...] i ara ve la part més difícil, que és fer que cada personatge o persona es sigui presentat ell mateix a ell mateix. A veure. Tu
no es dirigeix a cap dels dos sinó al buit o al públic o als murs
agafa una inclinació sentida, m'entens? No vagis recte ni rígid, imposa't una curvatura, però a base de cor, inclina't tant com t'ho permeti l'esquelet dels personatges, mou-te, mou-te, interiorment, actua. Ha!
s'ha anar exaltant i apartant (28)

Aquest fragment s'instal·la en el doble sentit del verb actuar: el fet de representar un personatge i, també, l'impuls de reacció davant d'una realitat “a base de cor”. Talment, aquesta crida a l'acció no resta com a plantejament inicial, sinó que Casasses, seguint els jocs semàntics que caracteritzen el seu estil, fa reaparèixer en un parell d'ocasions la idea de posicionar-se des del cor, fet que realça la importància d'aquesta imatge dins de l'obra. Cal destacar dues escenes en què “la posició” apareix explícitament. El primer cas està precedit de la conversa de l'art d'aconseguir bons finals, i la Campanera ho exemplifica cantant: “el cony no me'l tocaràs [...] però jo a tu, sí, puc tocar-te [...]”. Versos que sorprenen pel to directe —propi de l'ordre de l'artifici, no pas de la sinceritat—, però el més xocant és quan al final apel·la directament a l'Esmolat, és a dir, que “acaba tocant mare”: “... però jo a tu, sí, puc tocar-te i / tenir-te de baix a dalt / i et puc fer tot el que vulguis / i el que et vulgui jo, Esmolat” (38). Amb tot, la Campanera fa veure que es posiciona, limitant el seu marge d'actuació: diu que és fidel a un sol home, el seu cos és per a un sol home, però el cos de l'Esmolat és per a ella. I la rèplica de l'Esmolat és d'una lucidesa i d'una vehemència destacables, ja que recupera un retret que li ha fet la Campanera pàgines abans, quan li diu que fa estona que defensa “una posició”: “Esmolat, no dissimulis, tu defenses una posició, fa molta estona. No facis el desinnocent, papalló” (30). I ell, ara, li respon: “defensar una posició, no. Mai! O quasi

mai! la posició és indefensable. L'únic que puc fer és tenir-la, tenir-la fins a la fi del món, si em passa pels pebrots. Però no ens rebaixem a defensar-la, per favor. L'únic que es pot fer és anar fent" (42). És a dir, amb la resposta de l'Esmolat es posen en contrast dues maneres de posicionar-se: aquella que es fa amb una intenció explícita i que s'inscriu en el marc d'actuació del personatge que està representant (Campanera), i aquella que no es pot defensar perquè no es pot objectualitzar, simplement és: aquesta és la posició a "base de cor".

El segon cas és precedit per una altra presa de posició per part de l'Esmolat, en la qual insinua que vol plantar cara a la seva inacció, perquè reconeix que té una "guerra a les entranyes". La Campanera, seguint el to burleta i despreocupat que la caracteritza, li diu: "treu-te els vels que vulguis però la careta no si us plau que se't veuria el gripau..." (44). Tot i això, torna a aparèixer una petició pròpia de la Campanera: "Gos, vull, jo", però hi afegeix: "I alguna cosa que col·loqui" (45). És important fer atenció a la polisèmia del mot "col·locar" en aquest context, ja que refereix a l'efecte de les drogues però, també, al fet de posicionar-se en un sentit espacial. Per tant, encara que critiqui l'actitud de l'Esmolat, ella també desitja aconseguir una posició a "base de cor". Així mateix, els dos personatges volen fugir del personatge que s'han cregut ser per poder ser el que els mana el "cor".

D'aquesta manera, l'amor es presenta com una resistència a la mort, vinculada a l'estat letàrgic de les passions. Tant és així, que Casasses presenta el sentiment amorós com aquell que en ell mateix és afirmació de la vida dels dos personatges. Però l'amor només s'aconseguirà amb l'aproximació entre els dos mitjançant el reconeixement de l'amor de l'altre. I perquè això s'esdevingui, s'han de superar els obstacles que la realitat "tapadora" els imposa: identificar-se com a personatges.

Si anteriorment, hem atribuït a la Campanera la funció d'aportar la presència de la impossibilitat del desig, aquí és l'Esmolat qui té un paper central, en el sentit que és el personatge que pel fet de voler fer el salt cap al pla de l'amor (dimensió màgica), disposa els obstacles que ha de saltar, caracteritzant així el present pla. És el personatge que aporta els elements que fan avançar l'acció dramàtica, però això no nega que se situï en una inacció com la Campanera, ans al contrari. És cert, que l'Esmolat ofereix el "didalet protònic" a la Campanera o, també, li canta els versos: "Han dit que de sempre

que t'estimen i que facis el favor" (26-27). En canvi, tal com el personatge accepta al final de l'obra, la mateixa certesa de les seves paraules el reté en una inacció. Això el porta a demanar-se en el tercer acte per què ha de fer aquest personatge aturat i indecís quan té tota la força per dir l'amor. Precisament, en l'escena en què afirma que té una "guerra a les entranyes", moment en el qual ja es precipita l'entrada dels cavallers de l'Apocalipsi, també afirma que en moltes ocasions plantar cara és "sembrar sal", és a dir, girar-se d'esquena a la vida (45).

Així mateix, l'Esmolat és l'encarregat de presentar la vida que està a punt d'esdevenir-se, d'una forma literal, a través de la figura dels timbalers: "[...] i he sentit, he vist que eren els timbalers d'ençà, els timbalers del cap aquí, advertint que la vida ja és aquí, ara, o si més no ja està a punt a punt de ser-hi. Amb cançons se la demanen, i amb cançons la tenen" (26).

D'aquesta manera, si hem categoritzat l' enamorar-se com l'acció dramàtica, l'avís dels timbalers permet que, per analogia, vida i amor funcionin com a sinònims. Tant és així, que la cançó amb la qual es demanen la vida, cantada per l'Esmolat, és un repertori dels obstacles de caràcter psicològic que originen el conflicte dramàtic, adreçats a la Campanera, encara que, de retruc, també al·ludeixen a l'Esmolat. Per tant, la cançó aporta els motius de la inacció que caracteritza els personatges, en forma de consell i en un to de queixa (27):

-La immobilitat davant de la vida i la inacció emocional causades pel fet de no avançar, de no actuar.

[...]
que és de sempre que t'estimen
i que facis el favor
de carregar-te les piles
[...]

-La desconfiança cap a l'altre. Els personatges es troben en unes coordenades noves, imprevistes, on els comportaments codificats que els dicta el paper que els ha tocat fer no tenen sentit, i és a través del reconeixement de l'amor de l'altre que descobriran el seu propi amor (la seva pròpia acció). Cal subratllar un vers que ho corrobora: "i arreu t'acompanyarà un gos"; és a dir, el desig de la

Campanera serà satisfet. En aquest sentit, la malfiança cap a l'altre *stricto sensu* és absurda, forma part de la realitat “tapadora”:

[...]
que desarruguis el front
que som amics i no espies
que no tinguis tantes pors
que entraràs a les ermites
i que entraràs a pertot
i tots t'obriran els seus llibres
i arreu t'acompanyarà un gos...
[...]

I, en la mateixa escena, com si l'Esmolat es volgués guarir de tots aquests mals es beu el didal buit. Contràriament, la Campanera respon: “es deuen pensar que sóc jo qui oriento el carnaval”. Rèplica que al·ludeix explícitament al paper que li ha tocat fer; endemés, el to de contestació reflecteix que encara no ha fet la disjunció entre la persona que hi ha al darrere i el personatge que representa. En efecte, aquests versos són una crida a la necessitat d'abandonar la disfressa tan mudable i circumstancial com el propi personatge que representen.

Tanmateix, la presa de consciència del personatge que representen és progressiva al llarg de l'obra, ja que es troba en paral·lel a la construcció de l'encontre amb l'altre. Concretament, en aquest apartat, cal veure com els mateixos personatges es demanen l'acció a partir de retreure's, de preguntar-se i d'exclamar la immobilitat emocional. Per tant, ens hem de preguntar a què corresponen “les portes closes” i “l'atzucac” que impedeixen “l'eixir”⁷⁴. Principalment, operen tres motius centrals, que descriurem tot seguit: la ceguesa (activa el camp semàntic de: morir, dormir), la por de sortir de la realitat “tapadora” i les ganes de sortir-ne:

1) La ceguesa: el no veure no és una limitació, ans al contrari, opera com a conductor de l'autoconeixement. Marca el primer punt en comú, cap dels dos veu res: “La

⁷⁴ Aquestes tres paraules són extreptes del que el poeta considera el text flotant de l'obra. Tal com escriu al pròleg, és un text que pot inserir-se en qualsevol moment. Però el que interessa d'aquesta part independent és el fragment que hi ha a la pausa, el qual es pot interpretar com les ganes d'alliberar-se dels dos personatges, i no només això, sinó que s'indica que per sortir-ne s'ha de saber quina porta has d'obrir, quin camí priva el pas, és a dir, en el cas present, els personatges han de veure què és el que els provoca la immobilitat emocional: “L'eixir l'eixir on é l'eixir? / Com sempre! / Tu mira on són les portes closes, cerca, on és l'atzucac? / on és privat el pas? / on són els pensaments prohibits per l'ésser? / on la manera d'ésser prohibida pel pensament?”.

Campanera: Quan vaig pel carrer miro i miro i no paro de mirar i no veig res” (21); i “l’Esmolat: Jo també miro i miro, quan surto, i no veig res, tampoc, però tanmateix” (25). És la primera identificació recíproca que indueix a un acostament cap a l’altre. Tot i amb això, la ceguesa connota la inacció:

Quan vaig pel carrer miro i miro i no paro de mirar i no veig res. I a casa tota l’estona em vénen trenta-sis parracs d’idees!, trenta-sis i trenta-set idees esparracades, que apareixen i desapareixen, desapareixen simplement per deixar lloc perquè en vénen més [...]. Trossos d’idea que no toquen enlloc. Què puc fer? No puc fer res... (21)

En aquest fragment sembla que la Campanera canviï de tema, i passi del no veure a tenir moltes idees al cap. Seguint l’etimologia d’idea, *idein*, la qual ha permès a la filosofia occidental assimilar pensament amb visió, es pot afirmar que la Campanera a dins de casa veu, i a fora de casa no hi veu, i tanmateix amb aquest veure no pot fer res, és un veure estèril. Per tant, a fora, a la realitat “tapadora” no veu res, i per a ella mateixa (a casa), el veure és literalment in-útil, és a dir, veure impedeix veure. Per això, per a la Campanera sortir al carrer és quan “te la jugues però quedar-te a casa fot pànic. Ni cagues” (37). D’aquesta manera, Casasses inscriu el no veure en una doble estructura, que recorda els plantejaments d’Hélène Cixous a propòsit del “vel”⁷⁵. Per una banda, el fet que els dos personatges coincideixin, es trobin en la mateixa situació, és l’anunci, la crida cap a una possible construcció de la visió entre dos; per tant, aquest motiu literari és generador d’expectativa, ens situa a l’inici de l’acció. Per altra banda, la inscripció dels dos subjectes en un marc de no visió, que és el del món “del carrer” (la realitat “tapadora”), implica haver de superar el personatge que hi representen per arribar a l’acció. D’aquesta manera, la ceguesa és un element estructural de l’acció dramàtica.

Tot i això, no només té una funció a l’inici de l’obra, sinó que al final torna a reaparèixer carregant-se de significat. L’acostament entre els dos s’està enfortint, i, paral·lelament, els Cavallers de l’Apocalipsi ja no els entrebanquen i és, aleshores, quan hi ha la reflexió sobre el no veure, tot afirmant que el tancar els ulls és la causa de la mort, “no saber mai més que estàs despert” (79), és a dir, la mort és el no reconèixer-se viu. Per tant, amb aquesta frase, l’Esmolat està descrivint una mort que ja ha viscut

⁷⁵ “Hemos nacido para ver, para querer ver y no poder ver para tener que a cualquier precio franquear el último velo”. (Cixous, 2004: 101)

perquè aquesta afirmació només pot ser dita per part d'un subjecte que s'ha despertat. Però no només això, sinó que l'acció de veure (sempre en sentit figurat) no es representa a través del verb "mirar", sinó amb l'objecte mirat, el que ha potenciat el desig d'enfrontar-se al no veure: el cos de l'altre. Només es pot entendre així el salt conceptual que representa passar de la "mort" al "somiar", que és l'expressió del complement directe com efecte de la nova capacitat d'ambdós personatges. Així, el fet de veure els condueix a parlar del cos, veure implica tocar. Fixem-nos ara en l'evolució temàtica del diàleg:

L'ESMOLAT

Deia que morir seria tancar
els ulls i quedar-se somiant
per sempre més, i no saber
mai més que estàs despert.

[...]

LA CAMPANERA

Nanai, somia el cos, i sense cos ja em diràs què somiaràs...

L'ESMOLAT

Sense cos no, amb el cos esmicolant-se fins a quedar
transfós o transfús en l'univers... llavors somiem amb el cos
de l'univers, tota la ralitat...
A més, [s'agafa la roba] la
matèria prové del somni, o si
no, d'on ha sortit?
El cos és un somni.

LA CAMPANERA

Sí, clic [*ganxo negador amb el dit*].
Mira [*alçant els colzes*]: toca.

L'ESMOLAT *l'agafa amb una mà per l'última costella, quasi a la cintura, i no la deixa*

Mm, estic somiant.

LA CAMPANERA *dolça*

On va, aquesta carretera?
(79-80)

La Campanera recupera el verb "somiar" per posar en primer terme el cos, el qual és condició indispensable per somiar. Tot i donar-li la raó, l'Esmolat s'embrancha en un discurs metafísic, allunyant-se així de l'experiència sensible i atribuint la condició de la matèria —entenen matèria des de la roba que porta fins al mateix cos—, al domini del somni, el pla de la irrealitat. Amb això, no contradiu la Campanera sinó que pica l'ullet

al pla d'allò màgic, on té lloc l'amor; ho corrobora el fet que la Campanera li ofereix el cos perquè el toqui, per demostrar-li que no està fet de somni, i ell amb una exclamació de plaer, diu: "Mm, estic somiant". Una frase d'ús comú per expressar el fet de viure un esdeveniment increïble pel plaer que comporta, no pas perquè sigui irreal.

2) La por de sortir de la realitat "tapadora": sentiment recurrent al llarg de l'obra, el qual apareix de forma explícita quan un dels dos personatges mostra una actitud valenta per fer el salt cap al pla amorós. La por és precisament el sentiment que els reté a la realitat "tapadora", ja que és el que els fa dubtar de si mateixos i de l'altre. Recordem que en la cançó dels timbalers que reproduïx l'Esmolat, un vers era "que no tinguis tantes pors / que entraràs a les ermites / i que entraràs a pertot". És a dir, en el crit del reconeixement apareix la por com un dels conflictes a superar. Cal destacar, però, que no és una por cap a un perill imaginat, sinó al contrari, desconegut, perquè als personatges els assalta l'imprevisible. Això ens remet a una pregunta a la qual J. Lacan dóna resposta:

Qué es la ignorancia? Ciertamente se trata de una noción dialéctica, pues sólo se constituye como tal en la perspectiva de la verdad. Si el sujeto no se sitúa en referencia a la verdad, no hay entonces ignorancia. Si el sujeto no comienza a interrogar-se acerca de lo que es y de lo que no es, entonces no hay razón alguna para que haya algo verdadero y algo falso, y ni siquiera para que más allá haya realidad y apariencia. (Lacan, 1998: 248)

Per tant, la por ve determinada per aquest anar cap endavant per arribar a un sentir desconegut, l'amor. Tanmateix, el primer condicional de Lacan assenyala que la fase de desconeixement és la primera fase de coneixement, perquè darrere del desconeixement ha d'haver-hi cert coneixement del que desconeix. D'aquesta manera, la por és el sentiment que emergeix just en el punt on es troba la disjunció entre el personatge que representen i el que volen ser. Dit en altres paraules, la Campanera i l'Esmolat s'estan enamorant, però l'amor esdevé un sentiment desconegut del qual, necessàriament, tenen un coneixement intrínsec, que els impulsarà a l'acció última: dir-se l'amor.

Fa por l'amor, i l'ataquen
amb exèrcits comandats pel
pànic. La tirania de l'opressió
comença així envoltant l'amor
de prohibicions.
Envoltar-lo, de prohibicions, perquè el que és l'amor en si

no es pot privar. Nyaca.
(83)

3) Les ganes de sortir de la por: el desig de superar la immobilitat emocional es presenta iterativament amb expressions que apel·len de manera directa a la inacció, com per exemple: “i encara no hem mogut ni un dit (D: 28)”, exclamada per la Campanera després que l’Esmolat li canti la cançó dels timbalers. Les ganes es manifesten, sobretot, a través de la queixa, la qual significa que la immobilitat els molesta perquè l’experimenten com un obstacle per avançar:

L’ESMOLAT *rimat*
La puta guerra aquesta és que
no deixa ni respirar.
A veure quan ens deixarem anar.
És que sembla que només
sapiguem cantar. (D: 30)
“LA CAMPANERA *en sec ben desperta i enèrgica*
Què està prohibit espavilar-se o què?

petita pausa
Si no ens desclavem d’aquestes putes creus...”
(75)

O bé, la pregunta, “Que dormim?”⁷⁶ (33), tot fent referència a l’estat letàrgic de les passions.

3.1.3 Allò màgic: l’espai amorós

Quan ens referim a l’espai amorós estem fent referència tant a aquells elements que l’anuncien com a aquells que el permeten ser, els quals, per això mateix, són els que condueixen la Campanera i l’Esmolat a l’acció. Aquesta es caracteritza pel moviment d’anar cap a l’altre, per assolir un existir en alteritat, que és l’espai on no té lloc l’absorció del *jo* per l’altre, sinó que es proposa una relació que concerneix en termes absoluts l’existir mateix de cada subjecte: “Comment dans l’altérité d’un toi, puis-je, sans m’absorber dans toi, et sans m’y perdre, rester moi?” (Levinas, 1979: 85).

LA CAMPANERA *absorta*
Ah quin ser-hi, més intens!
És un sempre-volguer-ser-hi

⁷⁶ Referència al poemari del mateix poeta *Que dormim?* (2002).

és un ser-hi i voler ser-hi
tot alhora, tot a dos...
Lo més alt de l'esperit
ve molt arrelat al cos.
Lo més alt de l'esperit
i s'hi arriba cos a cos
cribant i mostrant les mans
afegeix:
Amb aquests ulls!
(68)

Ara bé, per què inscrivim l'espai amorós en el pla màgic? Talment, a *Do'm*, els personatges no poden emprendre l'acció des de les coordenades que defineixen el pla anterior. Per tant, Casasses se serveix de l'evocació poètica per traslladar-nos a l'àmbit del mite, tot disposant el reconeixement del desig (de l'amor) en un món màgic i fantàstic. Per això, l'aproximació dels protagonistes, l'acció pròpiament dita, s'amplifica en aquesta dimensió poètica.

Si no fos pel món teu de la fantasia no sabríem res de la realitat, no seríem ni un tros de suro, no hauríem sabut mai ni que algú va matar una mosca ni d'on vénen els nens. (Casasses, 2008a: 9).

Els elements més significatius i que, endemés, articulen la trama són el “didalet protònic” i “l'ungüent”, la recepta del qual estava “camuflada en un poema de 1252, provençal” (71).

Retornem de nou a l'escena on l'Esmolat anuncia la vida amb la cançó dels timbalers. La presentació del didal té lloc dues vegades, abans i després dels timbalers. En el primer cas, l'Esmolat el fa aparèixer just després de l'exaltació de la primera coincidència (la ceguesa):

L'ESMOLAT *interrompent*
Jo també miro i miro, quan surto, i no veig res, tampoc, però tanmateix
LA CAMPANERA *encuriosida*
Què
L'ESMOLAT
Que m'esmolo les orelles i sento coses darrere les parets, i sota les pedres i tot,
tu.
LA CAMPANERA *encuriosida*
Què?
L'ESMOLAT *en vers, fent-hi cantarella ni que sigui mínima, perquè es noti.*
En un protonet de l'aire

li hem obert un foradet
n'ha rajat un suquet agre
poca cosa un didalet
que pot fer moure muntanyes

ensenya un didal
i treu la gana i la set

en prosa:

Aquell sota pedra on ho he sentit deu haver trobat la manera de viure de l'aire,
tu, com els minerals. I d'un sol àtom, de l'aire!

LA CAMPANERA *durament*
Gos, vull. Gos.
(26)

En aquesta escena trobem la primera vegada que aconseguen una reciprocitat, malgrat el canvi de focus semàntics. Els dos “què” interrogatius de la Campanera tenen la funció no tant de demanar a l'Esmolat que ho torni a repetir sinó que és una interrogació específica per demanar a l'altre que continuï l'explicació, que vagi més enllà. I, tot seguit, l'Esmolat presenta el beuratge de l'amor. Només les passions permeten viure del mateix aire, i així la unió entre vida, amor i didal té lloc a la cançó:

Diu que facis el favor
de carregar-te les piles
d'àtoms d'aire i de claror
que en un protonet de l'aire
(27)

La paraula amor no apareix explícitament a la cantarella, però aquesta passió és l'única capaç de “fer moure muntanyes / i treu la gana i la set”. L'amor no se sap d'on ve, la seva certesa és tan etèria com l'aire, només es coneix i reconeix la seva existència per la seva força, tal com expressen uns versos ja coneguts: “L'amor, la cara oculta de la mort, / fa moure veles i vents, / és tan fluix que no n'hi ha gens, / qui sap si en té, d'amor, o si en dejuna?” (Casasses, 1994b: 47). Per tant, el “didalet protònic” porta l'anunci de la vida que s'aproxima i, al seu torn, és portador del risc (conflicte dramàtic), atès que si els dos personatges no s'atreveixen a viure perdran la vida (de forma figurada).

L'Esmolat en fa un glop però l'efecte que té en ell és ambigu. A l'obra no es reflecteix explícitament. Tanmateix, s'ha de recordar que, per un costat, la Campanera li retreu que fa estona que està defensant una posició (a base de cor), i per l'altre, és ell qui

aporta els elements que fan avançar l'acció. Així es pot partir del pressupòsit que com que l'efecte és simbòlic i ha de ser un efecte simultani als dos perquè tingui sentit, fins que la Campanera no en senti els símptomes, l'Esmolat no podrà actuar des d'aquesta posició, perquè no hi hauria reciprocitat en el diàleg. L'efecte del didalet depèn, doncs, del fet que els dos personatges reconeixin el seu propi desig a partir de reconèixer-lo en l'altre. Per això, quan en el primer acte la Campanera li demana: "Perdona, ganivetet però lo millor seria que m'en passessis un a mi de didalet protònic.. o sols serà proto-protònic al capdavant?", en fa dos glops i l'única resposta pot ser: "Però això no fa re... jo no noto re..." (33). I no torna a aparèixer l'objecte màgic d'una forma significativa fins després de l'ungüent, quan la Campanera el torna a demanar, però aquesta vegada ho fa a través del "do'm":

LA CAMPANERA
Do'm un altre didalet
d'aquells, ara que'ho dius.

L'ESMOLAT
T'ha agradat, èh? Tant que renegaves.... Té. És de collita pròpia: ell mateix es sembla, es cull, i tot.

LA CAMPANERA
Gluc.
*Ni l'Esmolat ha fet el moviment de dar-li ni ella fa el de beure, només ho diuen.
El traguèt la deixa tocadeta, emperò, i delira un xic: [...]*
(84)

És a dir, la "petició", la demanda del desig que té la funció d'expressar, fins al final, la possibilitat sostinguda de la impossibilitat del desig, aquí es transforma en la demanda de l'amor, el significat de la qual ha acumulat la força dels significats que es trobaven en tensió: la potència del desig més originari, més pur i, per tant, més inconscient imbricat amb un amor extrem, que queda materialitzat pel fet d'haver sobreviscut al que s'anunciava com a tragèdia (el judici final). El més interessant, però, és que els símptomes del beuratge en la Campanera són un estat de "col·locó", és a dir, la col·loca. Per tant, aquesta escena és el moment en què la Campanera assumeix la posició a "base de cor".

L'altre element màgic, també presentat per l'Esmolat, és una recepta antiga d'un ungüent que cura els "desgraciats de la desgràcia i els dolents de la dolenteria" (71). I

els compradors potencials són, entre altres, “els sincers de cor i els que estimen”. No obstant això, el cant de la recepta no el fa l'Esmolat sinó els dos Joans i l'Alfa i l'Omega (els altres dos Joans transformats). De fet, després de veure que en el cas del “didalet protònic” no es coneix ben bé si causa algun efecte, ara sí que ambdós “queden congelats o en suspensió col·loïdal”. En primer lloc, els afecta físicament perquè a l'acotació es fa referència a què l'Esmolat “*es refà i [la Candalera no o no del tot]*” (74), i en segon lloc, l'ungüent té un efecte detonador del reconeixement de la disjunció del personatge que han representat i la persona que volen ser (determina l'acció). El canvi d'actitud s'evidencia immediatament quan l'Esmolat fa referència al fet de viure o no la pròpia vida, tot presentant de forma explícita el conflicte que han tingut al llarg de l'obra:

més indecises o vergonyoses amb el fet, i refet, d'atrevir-se, o no, a viure la pròpia vida, triar entre dos asos, o entre dos milions, d'asos... o entre no tenir mai ni un as i no tenir mai ni un as... indecisió o vergonya cosa, molt diferent de la d'haver-se ja un llançat a fons a NO viure la pròpia vida, m'entens?”, l'haver-se ja deixat empresonar per un personatge qualsevol que oculta la falta de personatge rere la qual es pot trobar ben arrupideta, ben invisibleta, la persona en qüestió [...]. (75)

Estem a punt de presenciar, així, la presentació d'ells a ells mateixos, tal com havia dit el Director. Tot i això, la recepta de l'ungüent, en si, no és reveladora, és a dir, no hi ha cap vers (cap ingredient) que pugui guarir en termes morals la immobilitat; té més aviat un to divertit (propi dels cavallers de l'Apocalipsi) i es citen materials de naturalesa diferent, des de “crits d'escarabats” fins al “color del vi”. Per tant, la funció de l'ungüent es troba en la forma del mateix cant, en l'efectisme que suggereix el to de conjur, advertit a l'acotació: “*el 'cant' de la recepta*”, s'ha de fer “*molt arrepenjat en l'expressivitat de l'expressió*” (72), ja que el moment de cantar-se és, també, el moment en què els personatges experimenten l'emoció. Així, el ritme de les paraules ofereix una atmosfera que mou el pla amorós, és on té lloc “la dispersió del buit”⁷⁷. Aquesta imatge és l'expressió d'allò irrepresentable, la misteriosa i màgica emoció de l'enamorar-se. L'ús d'aquest vers de Carner com a explicatiu de l'escena no té tan sols una intenció interpretativa sinó també és l'única imatge que conjumina amb el fet que ells es quedin en “suspensió col·loïdal”. D'aquesta manera, es pot dir que els personatges experimenten “la dispersió del buit”, imatge que representa el res, “l'instant zero”

⁷⁷

Vers que forma part d'un poema de Josep Carner, titulat “La creació del poema”.

(Casasses, 2000: 8), allà on no hi ha ni gravetat, i és allò que en el primer acte ja apareix com el fenomen que s'hauria de donar a les rambles:

LA CAMPANERA

La qüestió bé, segons la recepta magistral del príncep d'Albaflor en algun moment del procés hi ha una "dispersió del buit". Si no no neix res. Doncs, hauríem de mirar que la tal dispersió del "m" es produís a la rambla... o que s'hi repercutís immediatament.

(49)

A propòsit d'aquest parlament podem afirmar que en el moment de cantar la recepta de l'ungüent, s'hi emmiralla la recepta del príncep Albaflor, "La creació del poema", i així s'hi incorpora el simbolisme i l'efecte del poema. Aquesta composició de Carner, segons Marià Manent, representa el següent:

Has vist enlairat l'esperit —preguntava Gleridge— a la consideració de l'existència en ella mateixa, com a simple acte d'existir? ¿T'has dit mai pensívolament: "És!", sense pensar si tenies davant teu un home, una flor o un gra de sorra, sense referir-te, en suma, a tal o tal altra manera o forma d'existència? Si ho has pogut atènyer hauràs sentit la presència d'un misteri, que t'haurà aturat l'esperit amb meravella i paüra. (Manent, 1973: 61).

Casasses representa l'existir i el néixer del mateix amor, i ho aconsegueix amb la ressonància del buit en el cant de la recepta. Aquest buit que intenta representar el no-res d'on naixerà tot, aquell no-espai a l'entorn del qual girarà tot, és el *Començament dels començaments*, l'inici absolut. Aquest sentit paradoxal que ofereix la imatge del buit es troba en concomitància amb la imatge del desig dins de la línia psicoanalítica. Segons els preceptes lacanians, la imatge del cercle buit es vincula amb la funció del desig: "En ese sentido, el círculo vacío no simboliza, hablando con propiedad, el deseo sino más bien su objeto metonímico" (Dor, 1998: 147). En aquest sentit, gràcies a l'efecte de l'ungüent, imatge metonímica del desig, els personatges són tocats per allò irrepresentable (l'instant de l'enamorament).

3.2 L'amor *entredeux*

L'estudi dels tres plans de la realitat que acabem d'efectuar ens facilitarà a continuació l'anàlisi sobre com es representa a *Do'm* l'acció d'enamorar-se, el moviment d'anar cap a l'altre.

Enric Casasses aconsegueix articular l'alteritat a partir d'un joc textual en el qual la identitat de l'individu i l'efecte dramàtic estan vinculats. Abans, però, farem referència a una observació que Hegel escriu a *l'Estètica* (1985: 239), la qual ens ajudarà a veure com es vinculen els personatges amb la seva acció. Segons el filòsof l'esdeveniment, és a dir, l'acció neix i apareix de la voluntat i del caràcter del personatge i adquireix un significat dramàtic quan aquesta acció és l'afirmació que fa de si mateix l'individu i, a la vegada, és identificada per l'altre. De tal manera que els personatges no resten en una autonomia tancada, sinó que el seu moviment el determina la relació d'oposició respecte a l'altre. Aquesta lluita esdevé la situació conflictiva a partir de la qual els personatges arriben a la mateixa afirmació dels seus caràcters.

Primerament, convé explicitar què entenem per acció dramàtica. Aquest estudi ha partit de la consideració que *Do'm* és teatre poètic. Aquesta classificació no té un objectiu estrictament taxonòmic, sinó que pretén fer evident que l'acció és el diàleg, és l'avançament del motiu central a través d'allò que els personatges es diuen i de com s'ho diuen, i no pas de l'acció física que realitzen (per bé que aquesta, en tant que mínima, serà significativa). És un plantejament en certa mesura arriscat pel fet que exigeix una determinació sobre quin dir és acció i quin dir no és acció. Considerant, doncs, que *Do'm* és la història d'un enamorament, entendrem per acció tots aquells parlaments que cerquen un efecte en l'altre (reciprocitat), ja sigui pel fet de voler condicionar la resposta per part de l'altre (aquí opera el principi de demanda ja vist); o bé la cerca de la sinceritat, la veritat íntima (nuesa), perquè l'altre l'identifiqui de la manera en què el subjecte emissor demana ser vist.

Seguint així les paraules de Hegel, l'acció neix i apareix quan la Campanera i l'Esmolat comencen l'acostament (a demanar-se l'amor) amb la primera coincidència (la ceguesa) o amb el "didalet protònic". Així, el sentit dramàtic apareix quan aquest enamorar-se no pot emergir en les coordenades on es mouen els personatges (realitat "tapadora"), atès que l'amor exigeix una afirmació de l'individu que només pot tenir lloc en el pla

amorós, perquè és quan s'esdevé la identificació per part de l'altre (desenllaç). D'aquesta manera, abans que això pugui ser possible és quan es perfila la possibilitat tràgica, és quan té lloc la lluita, en termes hegelians, o quan els personatges es troben en l'estat previ de l'“És” (recordem l'emoció de l'“És” causada per l'experimentació de la dispersió del buit), aquell estat que Cixous anomena “*entredeux*”.

3.2.1 El moviment del cos textual: dissonància

Perquè existeixi una acció dramàtica, segons Jordi Teixidor, són indispensables la incertesa del resultat i l'expectació (1989: 19-25). De fet, aquesta darrera és la més significativa a *Do'm*, ja que el risc en el diàleg és constant, a causa de l'anar i venir de la sinceritat dels dos protagonistes. No obstant això, el risc de caràcter dramàtic apareix al segon acte, el clímax de l'obra, amb l'entrada dels Cavallers de l'Apocalipsi, la presència dels quals ha estat vaticinada per la Campanera en el primer acte quan exclama: “Cago en els quatre carcellers de la por que sigui, tu!” (23). En aquesta exclamació cal destacar l'adjectivació dels cavallers com a guardians, és a dir, els que vigilen que ambdós personatges no fugin de la por —sentiment que immobilitza l'acció. Així, els quatre Cavallers aporten l'element clau per un bon drama: el risc dramàtic. Per una banda, el Joan Roig, el Joan Negre, el Joan Blanc i el Joan Cendrós arrossegueu els personatges al punt àlgid del seu conflicte. A través de la construcció de la forca, situen la Campanera i l'Esmolat al dia del seu judici final.

Cal recordar que l' enamorar-se s'ha presentat com l'esdeveniment imprevisible, aquell que col·loca els personatges en un *entredeux*. I Casasses utilitza els Cavallers de l'Apocalipsi com a al·legoria per expressar la crisi identitària materialitzada en la presa de consciència de representar un personatge. No hi ha una interacció directa entre els cavallers i els protagonistes: “*D'entre els quatre carallots per una banda i la Campanera i l'Esmolat per l'altra no hi ha interacció*” (50). Tanmateix, encara que siguin dos mons paral·lels, com que actuen simultàniament, les temàtiques dels diàlegs ultrapassen els propis personatges, es transvasen de món a món, sobretot pel fet que l'acció d'uns determina l'acció dels altres. Per això, en moltes ocasions els camps semàntics són els mateixos; per exemple, els Joans canten que han vingut a penjar-los amb la cançó popular “mengen fetge d'un penjat” o amb l'expressió “Instal·larem unes forquèe-tes per uns penjàa-ts” —és clar que aquí també s'activa el sentit col·loquial de penjat/ada que al·ludeix a l'acció aturada que els caracteritza— i, malgrat no haver-

hi interacció, tant l'Esmolat com la Campanera fan referència a la força: l'Esmolat amb un vers d'Agustí Bartra, “forques de l'alba”, i la Campanera amb l'exclamació “El famós ball de no tocar a terra!” (52). I no només això, sinó que els cavallers, també anomenats “operaris” o “dimonis”, són els únics que tenen contacte amb l'ànima: “Els dimonis a vegades també són molt xerraires, saps, però no diuen tantes burrades, i sopen a la cuina, de l'ànima, si hi entren, com si fossin de casa”⁷⁸ (24). És a dir, són capaços d'alterar la psicologia dels protagonistes perquè s'alimenten de la feblesa de l'esperit, que en el cas de la Campanera i l'Esmolat es caracteritza per “la ceguesa” i la por d'alliberar-se del personatge que representen a partir de l'actuar.

Amb tot plegat, ens hem de preguntar a quin recurs textual recorre Casasses per convertir els Cavallers de l'Apocalipsi en al·legoria del conflicte interior de la Campanera i l'Esmolat. I la resposta la trobem en el substrat rítmic: la dissonància esdevé la reificació de la crisi del subjecte. El poeta aposta per l'estranyament i la incomoditat sensitiva que crea l'entrada a escena d'uns personatges que s'acompanyen d'accions i expressions entre còmiques i primitives. Així mateix, la simultaneïtat i sobreposició dels diàlegs crea un efecte polifònic que distorsiona el sentit. Conseqüentment, la presència estrambòtica i estrident dels quatre cavallers invisibilitza i interromp el diàleg amorós a través dels sorolls tan materials com verbals que els caracteritza i les espontànies “cantarelles infantiloides” que es sobreposen als parlaments entre la Campanera i l'Esmolat. Amb tot plegat, aquesta polifonia només es pot entendre des d'un punt de vista musical.

Així arribem al *Capriccio* 21 de Paganini, un duet tocat amb un sol violí. Aquest *Capriccio* es caracteritza, segons la interpretació del poeta, per ser un diàleg amorós entre dues veus, el qual passa d'una melodia tranquil·la i plaent a un embogiment aconseguit per la imbricació dels dos tons (l'agut i el greu) que dins la seva escala musical, respectivament, pugen i baixen, com si es busquessin una a l'altra sense trobar-se. Aquesta puntualització musical, malgrat ser un condicionant extern al text, és un

⁷⁸ Les paraules de la Campanera són una reformulació d'un fragment del llibre *Exorcismes*, que transcriu Enric Casasses a l'article “Dimonis”, on Jacint Verdager reproduceix els consells del dimoni. En el fragment de la Campanera els “dimonis” correspondrien a les “cadenaes”: “Que aquí més que una arpa seria un guitarró que potser li manca alguna corda, però el mestre en treu agosarades harmonies”, amb la veu solista del dimoni donant consells: “Cada paraula sia un dall que rompa les cadenaes que dinen al cor de l'home. Hi dinen, prenen cafè i agafen silló” (32). Això fa que els trets induïbles de les “cadenaes” s'activin a l'acció dels dimonis a *Do'm*; consegüentment, aquests es converteixen en l'obstacle que dificulta l'acció dels protagonistes.

referent directe del mateix poeta, amb el qual s'emfasitza la importància rítmica del drama i que ens permet portar en un primer pla la idea de dissonància. Això fa que sigui necessari aproximar-nos a aquest concepte des del punt de vista de la relació existent entre sons discordants entre ells. I per fer-ho, utilitzarem una citació d'Adorno de *Filosofia de la nueva música*:

Cuanto más disonante es un acorde, cuanto más sonidos diferentes entre sí contenga, tanto más “polifónico” es, tanto más cada sonido individual, como lo ha demostrado Erwin Stein, adquiere en la simultaneidad del acorde el carácter de voz polifónica. El predominio de la disonancia parece destruir las relaciones racionales, “lógicas”, de la tonalidad, es decir, las relaciones simples de acordes perfectos; pero aquí la disonancia es aún más racional que la consonancia, ya que muestra de manera articulada, aunque compleja, la relación de los sonidos presentes en ella, en lugar de adquirir la unidad mediante un conjunto “homogéneo”, esto es, destruyendo los momentos parciales que contiene. (1966: 52)

Des d'aquesta perspectiva, podem entendre el sentit dramàtic dels Cavallers de l'Apocalipsi. Les veus dels cavallers, que en moltes ocasions no cerquen una reciprocitat sinó que són un simple cantar o una relació d'imperatius, aparentment semblen destruir la relació “lògica”, segons Adorno, és a dir, en el nostre cas, la relació esperada, que seria la continuïtat del diàleg d'ambdós personatges. Però, paradoxalment, la dissonància, la simultaneïtat de les diferents veus, en comptes de caure en l'absurd i provocar la dislocació de l'estructura dramàtica, com alguns crítics han afirmat⁷⁹, aconseguix focalitzar l'atenció i visibilitzar les paraules de la Campanera i l'Esmolat, ja que el caos perceptiu posa en relació els sons que el componen a través del contrast; per això l'acord dissonant és complex, i el diàleg crea un efecte d'atracció. Les paraules que cerquen l'encontre amb l'altre esdevenen allò conegut enmig del desordre i generen, així, una expectativa de resolució. D'aquesta manera, el diàleg, mitjançant el contrast perceptiu, se situa en un primer pla d'expectació, i esdevé la forma textual pura per expressar l'acció d'enamorar-se.

⁷⁹ Núria Sàbat ha considerat que “convindria retocar el muntatge i reafirmar-ne l'estructura dramàtica amb la finalitat de potenciar la connexió amb l'espectador” (Sàbat, 2003: 80). I Francesc Massip ha escrit que l'aparició dels quatre cavallers de l'Apocalipsi provoca “greus desajustos de direcció que perjudiquen l'estructura escènica i afebleixen la pretesa recepció activa” (Massip, 2003: 58).

3.2.2 Reconeixement del ser desitjant: reciprocitat

Aquesta relació entre sons predisposa els dos elements clau que determinen l'alteritat en l'obra: primerament, perquè el diàleg dels dos enamorats torni a prendre posició en el drama haurà d'aconseguir ser més intens que els sorolls. Per tant, és en aquests paràmetres on la força de la paraula (la sinceritat) es posa en joc, la qual es troba en paral·lel amb la presa de consciència de la pròpia identitat. Així que el llenguatge adquirirà la funció que Sartre anomena la *seducció del llenguatge*: “En particulier, dans la séduction, le langage ne vise pas à *donner à connaître*, mais à *faire éprouver*” (1966: 441). Casasses crea un context idoni en què la Campanera i l'Esmolat reconeixeran a partir del llenguatge la possibilitat que un “per-a-si” experimenti el seu “ser-per-a-altre”, en lèxic sartrià. I això es materialitza quan per part de l'altre hi ha un reconeixement del sentit de les paraules del seu altre i, consegüentment, s'esdevé el ser i la construcció de la identitat. Per això, amor i identitat són consubstancials, perquè del fet d'atorgar el sentit a les paraules de l'altre, d'experimentar l'amor, s'arriba a l'autoafirmació del mateix ser (ser per a altre).

Segonament, cal destacar l'escenificació de la reciprocitat, el principi bàsic d'alteritat. Seguint de nou les paraules del filòsof, es pot afirmar que l'amor entès com a “conflicte”, origen del ser “per-a-altre”, està constituït sobre una estructura recíproca i mutable, és a dir, no es tracta de relacions unilaterals amb un “objecte-en-si”, sinó que tot el que opera en un mateix, opera en l'altre. Des d'aquest punt de vista, l'amor no és reduït al desig de possessió física de l'altre, el qual és poc present a l'obra, sinó que l'amor guarda en el seu si el conflicte, ja que pretén captivar la consciència de l'altre, i aquesta acció té lloc en les dues direccions: “Tout ce qui vaut pour moi vaut pour autrui. Pendant que je tente de me libérer de l'emprise d'autrui, autrui tente de se libérer de la mienne pendant que je cherche à asservir autrui, autrui cherche à m'asservir” (Sartre, 1966: 431).

Arribats aquest punt, és indispensable analitzar les escenes que construeixen l'alteritat a partir dels dos elements assenyalats. Recordem que en el primer acte, la interacció entre la Campanera i l'Esmolat es caracteritza per la manca de reciprocitat. No intenten buscar una resposta en l'altre sinó que juguen amb la superposició dels tres plans. Ara bé, a partir de la dissonància, que permet la visibilització dels elements constitutius gràcies a la relació discordant que s'estableix entre ells, s'observa com els protagonistes

tenen la voluntat de buscar el reconeixement del seu desig en l'altre, tal com mostra la següent escena:

*J.BLANC parla a l'aire,
es va exaltant*

Simbòlics de merda! Em sembla que heu vist molt poques pel·lícules. Però si l'únic símbol de ralitat és la pistola*, i el de l'amor la pistoletada, i el de la societat el tiroteig, i el gran negoci les armes, i el símbol de la perfecció: la bala. Una bala. Bööh,löh. B-l, b-l... queda fent jocs estúpids de bes i eles amb la llengua

Petita pausa i llavò comencen tots dos
ahora, aproximadament

J.BLANC calmat

El meu, de símbol, és fotre-li per on li
càpiga, la pistola.
(55)

J.CENDRÓS: * La droga

L'ESMOLAT

Irem a dinar a la vora del
riu, va?, semblarà...

s'ho pensa

farà bo, gairebé semblarà que tot
s'entengui, s'hi estarà bé

Aquest fragment il·lustra, per una banda, el contrast dels dos mons, ja que mentre el Joan Blanc, amb un to cíníc, crea el camp semàntic de la bala com a al·legoria de la vida, l'Esmolat, amorosament, convida la Campanera a la vora del riu; és a dir, hi ha una intenció de fer experimentar a l'altre el seu propi ser en alteritat, i això s'acompliria si la Campanera reconegués el desig de l'Esmolat. Tanmateix, la Campanera encara es coneix dins la realitat "tapadora", es caracteritza per la inacció, tal com mostra la següent frase condicional: "si pogués estimar ni que fos un centímetre te l'estimaria a tu..." (57). Però no tan sols és el no "fer-se estimar" de la Campanera el que causa una contenció de l'acció, atès que encara no s'ha activat la seducció del llenguatge, sinó que, en el segon acte, els sorolls dels cavallers destaquen per la seva intensitat: mentre la Campanera i l'Esmolat es parlen, sobresurten les martellades dels cavallers, que construeixen la força. També, s'empenten com nens petits que es fan la guitza i cantussegen: "Hi ha deu noies per casar nyigo-nyigo nyigo-nyigo nyigo-nyigo nyigo-nyigo nyigo-nyigo" (58); remuguen: "Ja et daré jo esperit!" (57); i es mofen de qualsevol cosa.

En el capítol anterior, s'ha vist que l'Esmolat té un paper central en el salt de la inacció al pla amorós, perquè és el que aporta els elements que fan avançar l'acció dramàtica, com per exemple, els obstacles que han de saltar per arribar a viure o el “didalet protònic”. I, en aquest cas, es concreta en el fet d'empènyer la Campanera a reconèixer-se ésser desitjant.

L'ESMOLAT

Molt fàcil! [*escarnint*] Si pogués ni que fos mig mil·límetre... excuses!

Mira els ratpenats [*gest*] com obren l'espai*. I el temps te'l posen per ordre les plantes —temps de la fulla, temps de la flor, temps de la grana—, va al seu ritme...

Doncs, tal com volíem demostrar, el teu centímetre [*l'indica amb 2 dits*] és infinit i el teu estimar-me a mi és ídem i per la cara, 'tà entès?

J.BLANC *gratant-se les parts*
Com pica la cera de la candela,
cony!

LA CAMPANERA *acoquinada*
Va bé, va bé, d'acord, Albaflor.

fa mitja reverència i amb un gest generós del braç, de sembradora, més decidida, diu:

Dispersió del buit.

(38)

En el parlament de la Campanera es pot observar que després d'acceptar l'exigència de l'Esmolat, es posiciona amb decisió i fa referència a la metàfora que representa la misteriosa i màgica emoció de l'enamorar-se: “dispersió del buit”. De tal manera que se situa així dins del marc de l'acció.

Unes pàgines més endavant, encara en el segon acte, arriba la transformació de Joan Roig i Joan Negre en dues “ties iròniques”, l'Alfa i l'Omega, que es van presentant com si no sabessin en què consisteix presentar-se, mentre els altres dos Joans acaben de construir la força (que assenyala la presència de la mort). Ambdues es mostren més conscients, a diferència dels cavallers, del que han vingut a fer i poden fer: “a molestar” i “a entrebancar cervells”. Tot i així, el reconeixement que opera en el llenguatge de la

seducció cada vegada és més present, ja sigui en una reciprocitat més aviat anecdòtica com ara quan la Campanera li pregunta a l'Esmolat a quina hora plega de la feina, i ell li respon “a les deu” (63), o en el moment que la paraula “amor” apareix com a subjecte de la frase i com a objecte de reflexió (sinceritat): “sí que potser l'amor és cec però té molta vista quan vol”. I l'Esmolat, tot seguit, fa el gest de ser penjat, i mira la forca i diu “i tira fletxes” (64). És a dir, la interacció entre ells ja s'emmarca en l'acció de dir-se l'amor, la qual es troba en concomitància amb el fet d'identificar el conflicte que estan vivint: sentir la distància existent entre el paper que representaven i la persona que hi ha al darrere a partir d'experimentar la subjectivitat en el “ser-per-a-altre”. I, paral·lelament, seguint el joc de contrast, com que ara és el diàleg que se sobreposa a les accions dels cavallers, aquests reaccionen satiritzant l'amor: el Joan Cendrós veu una formiga i la crida “*de quatre potes*” dient-li “amor meu”, i tot seguit l'esclafa (64).

Al llarg del segon acte, la Campanera i l'Esmolat es comencen a identificar com a subjectes desitjants, i com a tal, la voluntat de dir-se l'amor és ensems atribut singular dels seus caràcters i origen de la mateixa acció. Abans, però, d'entrar a la resolució del conflicte dramàtic, el qual és contextualitzat per l'Omega en el pla d'allò màgic, “Últim acte [*es fa silenci*] Els miracles de l'amor!” (66), s'ha de prendre en consideració la darrera interacció que clou el segon acte: l'al·legoria de la papallona.

LA CAMPANERA:

Aquella civilització que et dic
que vaig trobar no és que fos
una ciutat: era un ser viu amb
potes, amb ales, amb antenes,
amb ulls, amb mil moviments
d'energia, de material,
d'informació, d'idees,
[*fruit*] de sentiments...

L'ESMOLAT *endevinant*
ahora: Una papallona!
(64-65)

ALFA *endevinant*
Una papallona

A través de la imatge de la papallona, la Campanera fa referència, textualment, a l'acció, la qual és antitètica a l'actitud que la caracteritzava dins de la realitat “tapadora” i ens remet, així, a les primeres paraules del Director en el drama, quan presenta els personatges i els diu què han de fer: “mou-te, mou-te, interiorment, actua. Ha!” (28).

Atès això, es pot afirmar que la Campanera, conscientment, pren “el moviment” com a qualitat remarcable i desitjable, sobretot quan fa referència als moviments “de sentiments”, que expressa amb *delet* (*fruit*), indicatiu del seu propi desig d’acció. Tanmateix, aquesta escena és significativa des d’un punt de vista dialògic i simbòlic.

En el primer cas, la reciprocitat es crea a partir de posicionar-se com a *objecte fascinant* perquè per uns instants captiva la consciència de l’Esmolat. Ella explica una experiència íntima, pròpia, la trobada de l’ésser viu, que és reconeguda per part de l’Esmolat. I la forma de reconeixement es fa a partir de l’endevinar, és a dir, ell dóna el sentit, aporta el nom: “la papallona”. Per tant, atorga el sentit al llenguatge de la Campanera per la identificació de l’objecte principal del discurs, i en conseqüència, es pot afirmar que té lloc la satisfacció, fruit del plaer que comporta l’encert. Talment, és una escena en què el llenguatge, prenent de nou les paraules de Sartre, no pretén fer conèixer sinó experimentar-se a partir de l’altre. Per analogia, aquest efecte és el que opera, també, en la primera identificació recíproca del drama, quan la Campanera es mostra encuriosida després que l’Esmolat hagi reconegut la seva ceguesa i es manifesti la coincidència de caràcters.

Des d’un punt de vista simbòlic, l’aparició de la papallona no és un focus semàntic sense continuïtat, propi de la juxtaposició dels diferents plans, sinó que el fet que estimuli la interacció entre ells indica que és significativa.

LA CAMPANERA

Exacte, una papallona
magnífica de colors delirants,
l’arpa del camp.

L’ESMOLAT

És viva encara o...? Què se n’ha fet?

LA CAMPANERA

que primer exagera molt la consonància de totes les consonants
la papallona ha tornat a tancar-se al capoll. Però tornarà a sortir, potser.
i després ho repeteix de normal
la papallona ha tornat a tancar-se al capoll. Però tornarà a sortir, poster.

L’ESMOLAT:

I allavontes serà un cuc!
Es fa una esquerda al capoll,
fa una esquerda a la muntanya
i apareix un cuc enorme
futurista psicodèlic
retorçant-se arrossegant-se,
un ser viu, no dissenyable,
un ser viu arrossegant-se
respirant de mil maneres.
(65)

En aquests diàleg l'atenció se centra en la transformació de la papallona i el trencament de la crisàlide. És a dir que, per un costat, es podria identificar la transformació de la papallona amb la seva pròpia transformació: abandonar el personatge que representen i actuar des d'una posició a "base de cor". Això ho corrobora el canvi de temps verbal que fa l'Esmolat. Arrel del "potser" de la Campanera, ell continua la construcció de la imatge en futur, tot convertint la incertitud en certesa, i, seguidament, situa el trencament del capoll i l'aparició del nou ésser en un present. Això permet afirmar que, just en aquest precís moment del drama, té lloc la consolidació de l'espai amorós, i ambdós personatges es transformen en l'ésser viu "no dissenyat". A més, aquesta transformació no es pot desvincular del trencament de la crisàlide.

La metàfora de la crisàlide és substancialment significativa, pel fet que les parets de l'embolcall no són límits imposats des de fora, sinó que els ha fabricat el mateix animal i, per tant, en el moment de la metamorfosi, la crisàlide i l'animal són una mateixa cosa, una mateixa unitat. Per això, perquè l'animal pugui viure després de la transformació, pugui sortir de la crisàlide, ha de trencar les seves pròpies parets, és a dir, esquinçar-se a si mateix, moment en què s'esdevé el sentir *l'experiència interior*. Recordem: "*L'expérience intérieure* de l'homme est donnée dans l'instant où, brisant la chrysalide, il a conscience de se déchirer lui-même, non la résistance opposée du dehors." (Bataille, 1987: 42). D'aquesta manera, per entrar a l'espai amorós i que els dos personatges s'entreguin a l'acció, és necessari que visquin l'esquinçament, que correspon a l'experiència interior de reconèixer-se enamorats. Així, es pot establir una analogia entre les parets de la crisàlide, que els retenen a la immobilitat i els impedeixen el viure, i el paper que representaven a la realitat "tapadora". De manera que els Cavallers de l'Apocalipsi són al·legoria de l'esquinçament de les parets i de la seva superació.

La imatge d'esquinçament, en primer lloc, predisposa uns límits que han de ser transgredits ("capoll"), idea que en l'obra es representa en el pla rítmic: la dissonància creada pels sorolls que actua com a obstacle que impedeix emergir el diàleg. I, en segon lloc, les connotacions de mort, ja que en el cas que no hi hagués la transgressió d'aquests límits suposaria la mort de l'animal i, per tant, la mort del subjecte, que en l'obra correspon a la possibilitat de mort representada per la construcció de la forca. Consegüentment, quan la Campanera i l'Esmolat es reconeixen enamorats, éssers desitjants en reciprocitat, és a la vegada l'entrada a la vida (recordem la cançó dels timbalers).

LA CAMPANERA:
Ah quin ser-hi més intens!
És un sempre-volguer-ser-hi
és un ser-hi i voler ser-hi
tot alhora, tot a dos
(68)

En efecte, és en aquest moment que té lloc l'encontre amb l'altre definitiu, allà on l'amor emergeix com a possibilitat. Només cal observar que les primeres paraules que diu la Campanera tot just després que es produeixi l'esquerda són les més amoroses fins al moment:

LA CAMPANERA:
comença dura
Jo he crescut entre miracles
i l'he conegut, l'amor
o com se digui. Què és?
Només de fregar els dits amb una persona
—aquesta—
i això sol ja és trobar-se
abocats a un abisme
que se'ns obre aquí davant
perquè se'ns obre endavant
l'eternitat, que som dos!
(66-67)

És així com en el tercer acte es consolidarà la relació a dos, que es defineix en una dualitat que concerneix en termes absoluts l'existir mateix de cada subjecte, aconseguit per la reciprocitat ("ser-per-a-altre") dels protagonistes dins del pla d'allò màgic, mitjançant els dos elements que s'han analitzat com aquells que articulen la trama: l'última demanda de la Campanera, la petició del "didalet protònic", que a diferència

del primer acte, li fa efecte, perquè ja s'ha reconegut com a ésser desitjant; i l'ungüent de Pere Cardenal, que també els fa efecte. Tal com afirma l'Esmolat, els compradors potencials són: “la gent valenta, o sigui, [*fa 1 amb el dit gros*] els de bona onda, [*dos dits*] els sincers de cor i [*tres dits*] els que estimen, a més d'altres persones més indecises o vergonyoses...” (74).

Després de l'ungüent, hi ha un punt d'inflexió en l'acció. És justament quan té lloc el reconeixement de la disjunció del seu personatge: el que han representat respecte el que són després de la transformació que han viscut amb *l'experiència interior* de l'enamorar-se. Recordem les paraules de l'Esmolat respecte al fet de representar un personatge: “Deixar-se empresonar per un personatge, la funció del qual és amagar la falta de personatge rere la qual es troba al darrere, ben arrupideta, invisibileta, la persona en qüestió” (75). I no només això, sinó que al·ludeix directament a l'obstacle que suposa representar un personatge: “¿Per què he de fer aquest personatge ara aturat i indecís quan tinc tota la velocitat tota la força [...]?” (78); o fa referència, també, al paper que representava la Campanera: “Al principi de l'obra deia que ni cagava i ara em surt amb l'himne de l'amor” (81).

És així com el llenguatge de seducció pren posició en el drama. La Campanera i l'Esmolat parlen d'ells mateixos, reflexionen, es defensen des de la vida mateixa i es diuen l'amor, ja que és reconegut per l'altre. D'aquesta manera, la voluntat de ser en alteritat (“LA CAMPANERA: [...] i anem tots dos amunt a descobrir-nos: / veurem el lloc on no hi ha res trencat” i “L'ESMOLAT: [...] d'això som fets els somnis, vós i jo”) es converteix en l'afirmació dels seus caràcters, i és en aquest moment quan el diàleg aconsegueix la màxima expectació dramàtica, no només pel fet d'aconseguir l'aproximació entre ells, sinó perquè els parlaments es mouen en el pla de la seducció.

Amb tot plegat, hem pogut observar com l'amor queda substancialment lligat al seu caràcter revelador de sentit, ja que permet el reconeixement d'un mateix i exigeix l'acció del subjecte, el viure i el viure's en termes radicalment essencials. L'amor permet veure. I la concreció formal d'aquesta idea és *Do'm*. Partint de la premissa que clou *Alquímia d'amor* (“si tu et fas tu jo em faig més jo”), a *Do'm* Casasses posa en escena com s'esdevé un ser a dos, la construcció identitària de la Campanera i l'Esmolat a partir del seu altre amorós.

Hem considerat *Do'm* com l'obra cabdal des del marc interpretatiu escollit, ja que el Casasses més aforístic, aquell que s'exigeix i exigeix al lector el viure dramàtic, transfereix la problemàtica individual, és a dir, on s'esdevé el viure en el jo líric, en una problemàtica social. La crisi del subjecte s'origina quan els dos protagonistes són expulsats del personatge que representen i es troben de forma imprevisible, és a dir, dramàtica, en unes altres coordenades. Això implica la construcció identitària des d'aquesta nova realitat revelada, l'amor, ja que no hi ha cap model precedent. És així com Casasses utilitza l'amor com aquell element que té la força suficient per desvelar el sentit últim del subjecte tot i portar-lo prèviament a un conflicte intern: l'abandonament del paper que representa i que es creia que era per passar al viure dramàtic (l'amor), el qual obre les portes al qüestionament d'un mateix.

L'ESMOLAT

L'aventura, allò que es diu aventura,
no ha de córrer per'quí [*signa l'escena*]
sinó per'quí [*signa la sala*], oi?
(86)

Casasses contextualitza l'amor en la societat contemporània i el converteix en la passió que arrossega el *jo* a una posició d'estrany (*étranger*) per a si mateix. Tot el món es desvela en funció d'aquesta nova realitat la qual concedeix sentit a l'acció. D'aquesta manera, amb *Do'm* el poeta escapa al jo líric per plantejar una problemàtica i presentar un model d'acció. Per tant, el drama és un clar exemple que en Casasses l'ètica no pot dissociar-se de l'estètica.

VIII. Morals i poètiques del desig

1. Erotisme moral

Fins aquí, hem disposat les coordenades centrals de la poesia de Gabriel Ferrater respecte a la construcció del subjecte líric desitjant i el desplegament de l'altre amorós com a tret substancial de la formulació textual d'una subjectivitat poètica. Així mateix, a través de l'exegesi d'alguns dels poemes de *Les dones i els dies* hem conclòs que l'alteritat, les dones, activen una autoconsciència, l'expressió de la qual resta subjecta essencialment al desig, que, al seu torn, ha esdevingut centre de negativitat del subjecte emergent. Atès això, ara és necessari esclarir i ordenar aquests eixos de lectura entorn d'un dels principis de la poètica ferrateriana: l'actitud moral davant del quefer poètic.

Si un agente moral actúa contra su deseo, lo hace a partir de la contradicción, oponiendo el deseo a la razón, minando la posibilidad de la autonomía moral en cuanto función de un sujeto moral cabalmente integrado. En un caso tal, actuar moralmente es siempre actuar a partir de la división interna i contradicción. (Butler, 2012: 33)

Aquestes paraules de Butler, extretes del seu subtext filosòfic kantian, ens serveixen per descartar en el cas de Ferrater una oposició aparent entre la racionalització de l'experiència poètica i el desig. Encara que el poeta situï com a protagonista dels seus versos un agent moral —recordem la frase: “quan escric una poesia, l'única cosa que m'ocupa i em costa és de definir ben bé la meva actitud moral, o sigui la distància que hi ha entre el sentiment que la poesia exposa i el que en podríem dir el centre de la meva imaginació” (1960: 18)—, aquest no és limitador de la representació del desig. Per tant, la pregunta que se'n deriva és: com s'articula el problema de la identitat des dels paràmetres de l'experiència del desig?

Seguint la frase de Ferrater es pot afirmar *grosso modo* que el fer poètic es presenta com una voluntat *a priori* de codificació de l'experiència vital al llenguatge poètic, amb l'objectiu, tal com observa A. Terry, de palpar “‘el sentit d'una vida’ —naturalment, la seva pròpia— i més que res per allò que vol dir ‘ésser viu’” (2001: 108). D'una manera més precisa, Oller basteix els trets centrals de la poètica ferrateriana entorn d'aquest plantejament:

La distància entre la realitat i la formulació poètica d'aquesta realitat, la relació entre l'experiència i la seva formalització, la persistència de la memòria o la permanència dels instants de l'emoció més enllà de la circumstància concreta, i també l'existència fràgil d'una identitat més enllà del punt de vista del moment (Oller, 2001: 76).

És clar, doncs, que l'actitud moral del jo líric es mesura en una retòrica del distanciament en l'operació d'escriptura, és a dir, el bloqueig de participació emocional per part del jo creador, la retenció de l'emoció en l'acte d'escriptura per tal d'aconseguir una proporcionalitat en l'acte estètic. Dit amb altres paraules, Ferrater s'allunya de tot impuls, de tota pulsionalitat per atorgar al tema tractat en cada poema els termes justos, alliberat de personalitzacions efectives. Evidentment, aquesta posició davant del text amara tots els estrats de l'escriptura del poeta; per això mateix, la crítica ferrateriana ha abordat l'anàlisi de l'actitud moral des de molts punts de vista. De primer, trobem una distinció entre la vida moral i l'actitud moral. Prenent el primer concepte, Castellet equipara la vida moral amb la vida personal (1975: 23-26). Això permet a la crítica agrupar els poemes que comparteixen el que Ferrater en diu "temes insidiosos, molt aptes a subornar-nos i a obtenir de nosaltres un excés de participació" (1960: 18), és a dir, aquells que condensen la fragilitat del subjecte líric davant de l'experiència: "sobretot pel que fa a l'experiència amorosa, a l'anàlisi ontològica de la memòria i el record i a l'experiència sobre el pas ineluctable del temps" (Macià i Perpinyà: 55). Amb altres paraules, són els temes que propicien el seu propi judici, ja que, com hem vist, el *jo* es desplega en alteritat i aquest moviment activa l'autoconsciència de si mateix en les seves accions, en la manera de mirar el món. Recordem el poema "A mig matí", a partir del qual hem travat el subjecte líric entre la dicotomia experiència / saber, motiu pel qual la praxi poètica se'ns ha revelat com una recomposició de la memòria del *jo* (de la "vida ignorada") amb l'objectiu o la necessitat de teixir una identitat textual des de la seva problematització.

Pel que fa a l'actitud moral, la concreció és més clara, ja que es focalitza en com el poeta formalitza els records i com el moviment intern del poema encara la projecció de les imatges a la lliçó que clou la composició i significa tot el poema. En aquest sentit, l'artefacte poètic es converteix en un laboratori del *jo*. Terry ho resumeix de la següent manera:

Lluny de demostrar un interès en ell mateix, tendeix el més sovint a projectar-se dins unes situacions on la seva integritat és posada a prova, i en les quals manté una actitud crítica envers les seves pròpies reaccions. Qualsevol que sigui la veritat, l'atenció que Ferrater dóna als detalls sovint fa l'efecte de distanciar-lo del seu jo immediat i de submergir-lo en un món aliè en el qual intenta trobar sentit. (2001: 103)

Així mateix, el crític afirma que “en un nivell més profund, això implica la memòria i l'oblit, i és aquí que l'experiència es torna problemàtica” (*ibíd.*: 108). Aquesta afirmació, però, remet a un problema temàtic. Si l'experiència esdevé problemàtica és sobretot en el moment de la seva formalització. Per una banda, aquí és on emergeix l'exigència de coherència del jo líric, precisament pel fet que la poesia es converteix en un vehicle de coneixement. Tant és així, que el desdoblament reiterat del subjecte de l'enunciació juga a favor de la formulació del *jo* fora de si mateix, per poder calibrar-se en la dimensió exacta de l'experiència que reproduïx el poema. Per altra banda, cal tenir en compte, també, la concepció de la producció poètica com a una única trama que es va resignificant i perfeccionant a mesura que es va complementant amb altres composicions. Recordem les paraules ja citades de Ferrater a Gil de Biedma: “siendo la intención principal de tu poesía la de trazar una imagen sincera y matizada de la vida moral de un hombre, cada toque irá cobrando más valor a medida que se le añadan otros” (Ferrater, 1986: 367-368).

Aleshores, atenent ambdós punts, el fet que la temàtica amorosa se situï en l'últim poemari de l'autor com a centre de l'experiència poetitzable, fa evident que l'actitud moral l'empeny o el condueix a instal·lar-se en últim terme a l'espai on s'esdevé l'altre amorós, allà on el desig ascendeix en tant que mode interrogatiu del ser. La intenció poètica es bolca vers la necessitat de cercar l'altre, la qual, seguint el moviment fonamental del desig, es converteix en una reflexivitat de la consciència que determina el procés de coneixement de si mateix.

Amb tot això, podem sintetitzar que l'únic acte moral, l'únic acte humà que pressuposa la plena humanitat de l'altre és el desig, perquè activa justament la distància insuperable que el separa del subjecte desitjat. El desig és l'experiència dels seus propis límits.

L'experiència vol dir adaptar-se a una realitat que ens transcendeix, a l'alteritat de persones i coses que ens resisteixen, a la història, al món natural i al cosmos. Si

això ens costa un esforç, és en gran part un esforç moral, un intent d'establir una relació justa entre nosaltres i el món en què vivim, sense passar per alt cap de les seves complexitats. (Terry, 2001: 110)

És en aquest context que instal·lem el concepte d'erotisme moral. El desig de les dones és humanitzador i força una mirada estètica. Obliga el *jo* a viure's en una tensió i una recerca que només es pot traduir, elaborar o plasmar en l'escriptura poètica. Altrament, la clau del temps és fonamental, ja que el *jo* líric només pot experimentar-se des de la contingència temporal, des de la contemplació de l'instant de l'escena amorosa, tal com si fos una fotografia dels cossos, la qual absorbeix la duració de la contemplació. De la mateixa manera, el poema treballa el temps, ja que els versos són compassos que el capturen i el transformen en una temporalitat nova, controlada pel subjecte creador de la paraula. I és en aquesta temporalitat del significant, és a dir, ritmada, on el *jo* teixeix la seva identitat sostinguda en un tu amorós que perfila els límits de l'espai de la moralitat ferrateriana: la humilitat d'un subjecte que es representa des de la seva discontinuïtat davant de l'experiència inexorable de la impossibilitat d'una compleció amb l'altre. Per tot plegat, l'obra de Gabriel Ferrater constitueix l'obertura de la poesia catalana contemporània a l'espai del desig. Les dones de cada dia, la *mulierem nostram quotidianam* és la que permet al poeta projectar-se fora de si, experimentar-se com a consciència desitjant i, conseqüentment, "el subjecte perd la seva posició de domini i s'escindeix en una alteritat anhelant, dolent, expressiva d'una carència fonamental" (Oller, 2001: 91).

Ara, és interessant recuperar la "teoria eclèctica i complexa del record" que elaboren Macià i Perpinyà, a través de la qual el procés compositiu de la identitat pivota entre dues maneres de formalitzar l'experiència eròtica: "d'una banda, 'la memòria és corporal' perquè la relació amorosa ha existit tant en el cor com el cos; d'una altra, la teoria de 'l'objecte evocador' [...] evidencia que quan el record traspua, sovint no és sols a causa de la voluntat, sinó per associacions objectuals i/o sinestèsiques que col·liguen el present amb el passat" (Macià i Perpinyà, 1986: 96-97). Tanmateix, prendrem la primera, per endegar la reflexió final. Anteriorment, hem subratllat que la irrupció del cos de l'altre amorós en els versos era l'únic saber que constituïa el *jo* líric, allà on es funda la seva identitat. No obstant això, el cos del desig, precisament, es revela com un cos resistent, sostingut en la distància que separa el *jo-tu* del *tu / ella*. És a dir, que es fa evident des de la diferència: la impossibilitat d'absorció per part del *jo* líric. Això ho

hem vist representat a través de l'ascensió de la dona en tant que subjecte en paral·lel a la desfeta del propi subjecte líric, ja que és arrossegat pel moviment destructiu del desig. Aquesta, doncs, és la mirada eroticomoral més particular de Ferrater: la dona esdevé la comprensió més profunda de la diferència. Ara bé, tal com afirma Butler, “la relación negativa que se establece entre el sujeto emergente y su mundo no sólo diferencia: también *une*” (2012: 71). La negativitat del subjecte líric vehiculada pel moviment del desig es plasma, paradoxalment, com el tret constitutiu de l'experiència eròtica. El subjecte del desig s'instal·la en l'espai altre per fer circular la diferència absoluta (l'altre radical) i representar la seva anihilació com a medidora última del desig, és a dir, una negativitat que esdevindrà definitiva de la subjectivitat del *jo* ferraterià.

2. Praxi politicopoètica: subversió i subjectivitat⁸⁰

Si ens situem de nou en les tres ferides inaugurals de l'escriptura marçaliana que hem assenyalat a l'hora de bastir la seva subjectivitat poètica, és clar que la praxi poètica de Marçal no es pot desvincular de la construcció d'un subjecte polític / poètic feminista:

Una dona. De classe baixa i nació oprimida. Fa molts anys vaig intentar dir el meu “qui sóc” a partir d'aquest “què sóc” inicial. El “qui” pròpiament dit començava amb el gest d'agraïment, tocat d'un d'ironia i, així i tot, cert: “a l'atzar agraeixo tres dons”. I s'afermava amb la revolta. I amb la mancança: “L'escriptura literària està lligada a la regió on falla la seguretat en la Llei”. (Marçal, 2004: 21)

Tal com afirma Marta Segarra respecte a aquest fragment, Marçal “nos recuerda inmediatamente su célebre divisa, que subraya los tres factores que, según ella misma, la definen como sujeto y, por tanto, también como poeta [...], tres contingencias bien precisas: el sexo/género, la clase social y la comunidad nacional” (2012: 15). Tant és així, que per tal de conjugar d'una forma coherent aquest doble vessant és necessari que dediquem unes pàgines a travar la correlació entre el subjecte polític i el subjecte poètic. I per fer-ho prendrem el cos sexual en femení i la cerca del plaer com a eixos centrals de l'esdevenir de la subjectivitat marçaliana.

⁸⁰ Aquest apartat va ser publicat en una versió anterior reduïda a “Un procés de *feminació* de la nació catalana: la paraula política/poètica de Maria Mercè-Marçal”, *A flor de text. Representacions de la corporeïtat als llenguatges artístics*, Noemí Acedo i Aina Pérez (eds.), Barcelona: UOC, 2011, p. 97-114.

2.1 La triple ferida: la triple militància

En efecte, aquest punt de partida exigeix que centrem l'anàlisi en com té lloc la construcció d'una subjectivitat⁸¹ política feminista en la gestió d'allò nacional des dels anys setanta en endavant i, paral·lelament, la construcció d'una subjectivitat textual singularitzada en femení. A partir, doncs, de la *triple rebel·lió*, abordem el primer punt, els eixos del qual se sustenten en el que s'ha anomenat la doble militància i l'afirmació d'una identitat de gènere a través de l'alliberament del plaer sexual femení.

En un context sociopolític, llegirem la reconquesta de la democràcia als Països Catalans com un espai ideal de reconstrucció identitària que s'emmarca entre dos pols: per una banda, el que fonamenta la memòria col·lectiva catalana, és a dir, el fet d'erigir un passat compartit, conceptualitzat, també, com a mite de "l'origen comú" (Yuval-Davis, 1996: 171); i, per l'altra, la construcció d'un futur interdependent entre els coparticipants de la comunitat-nació, mite del "destí comú" (*ibíd.*: 166). Així doncs, l'efervescència de la passió nacional catalana a mitjans dels 70 i la reconfiguració de la pràctica política nacional⁸² esdevenen un espai de renaixença contemporània en què Maria-Mercè Marçal, com a teoritzadora política i portaveu del grup d'alliberament de les Dones del PSAN, veu de manera claríssima que és indispensable situar la lluita contra l'opressió de les dones com un dels eixos centrals de les noves directrius nacionals. Amb altres paraules, l'autora apostà —sota el prisma que el concepte / fenomen de nació catalana configura un espai marcat per la prerrogativa preponderant del poder masculí en tant que constructor dels discursos nacionals—, com a *conditio sine qua non*, per la *feminació* de la revolució nacionalista als Països Catalans.

De fet, però, l'elaboració d'una teoria sobre l'alliberament de la dona, la seva estratègia, quin procés ha de seguir aquesta *revolució dins la revolució*, o, per tant, en el nostre cas, com el moviment de dones ha de *travessar* i redefinir l'estratègia obrera d'alliberament nacional als PP.CC., és una tasca que té

⁸¹ És des d'aquest marc que podríem entendre la doble confessió per part de la poeta l'any 1995 pel que fa a la substitució del terme *dona* (que des del pensament butlerià és una categoria essencialista i homogeneïtzadora que al·ludeix a una identitat comuna i, per tant, reduccionista i excloent) per la categoria *gènere*, la qual només es pot entendre com a constituent del subjecte en la mesura que interacciona amb altres variables com la sexualitat, la classe, l'ètnia, etc.

⁸² A mitjans dels anys 70, les Primeres Jornades Catalanes de la Dona (maig 1976) obren les portes al món de les esquerres al debat feminista dels drets de la dona tant en l'àmbit públic com privat. L'objectiu principal de les Jornades va ser evidenciar l'existència del discurs patriarcal com a homogeneïtzador i dominant del gènere femení, per portar a terme la desarticulació de les estructures jeràrquiques sociolaborals que reduïen el *rol* de la dona als espais domèstics, entre altres.

plantejada no sols el partit, sinó tot el conjunt del Moviment Feminista. (Materials, 1978: 3.2)⁸³

Aquest fragment forma part del resultat de les discussions i reformulacions de l'acció feminista en el si del PSAN, que es van materialitzar amb la ponència presentada l'abril de 1978 al I Congrés del partit. És clar que aquestes paraules reporten la voluntat de crear un subjecte polític feminista que formi part de la gestió de la nació, sota el nom de Front o *Sector de Lluita per l'Alliberament de la Dona*. Això permet situar el salt de les categories de diferència (abans que esclati la lluita, les oposicions no són dinàmiques, sinó dades *naturals* que no es qüestionen) al caràcter polític de les diferències. Monique Wittig ho plantejava amb les següents paraules:

Y es sólo cuando la lucha estalla cuando se manifiesta la violenta realidad de las oposiciones y el carácter político de las diferencias. Pues mientras las oposiciones (las diferencias) sigan pareciendo datos, algo que está ya ahí, *naturales*, precediendo a cualquier pensamiento —sin conflicto ni lucha— no habrá dialéctica, ni cambio, ni movimiento. (2005: 23)

A tot això, cal afegir una de les grans controvèrsies vinculades al concepte de nació des d'una perspectiva feminista, que prenem de la mà de Joana Sabadell, exposada a l'article "Dones i nacions" (2009). Sabadell recorda que allò nacional, entre altres, s'ha constituït des del principi d'exclusió. Només cal valorar que si la col·lectivitat nacional depèn del fet d'haver nascut en el seu si, aquells que no comparteixen el mite "d'origen comú" queden exclosos (Yuval-Davis, 1996: 171). Les definicions que apareixen als diccionaris normatius enllacen nació amb el concepte de comunitat nacional, és a dir, allò comú (en sentit etimològic *comunis*, *comune*) que ens singularitza dins la dicotomia nosaltres / altre, bastida sobre uns límits idiosincràtics tant identitaris com geogràfics. A tall d'anècdota, el *Diccionari català-valencià-balear* ens brinda el concepte nació-altra en un sintagma nominal en desús, *gent de nació*, el qual s'emprava per designar la figura de l'estranger. En aquest cas s'observa un ús del terme que en si mateix és

⁸³ Hem d'agrair a Maria Conca, membre del grup per a l'alliberament de la dona del PSAN, que ens ha proporcionat el dossier imprès de la ponència col·lectiva que es va presentar al I Congrés del PSAN (celebrat l'1 i el 2 d'abril a València i el 8 i el 9 a Barcelona, l'any 1978), en el qual cal destacar la presència de Marçal en la taula de presidència i la seva posterior reelecció com a membre del Comitè Executiu del partit. El dossier porta per títol *La lluita per l'alliberament de la dona. Materials de treball del I congrés del PSAN*. Malgrat ser una ponència col·lectiva, va ser redactada en gran part per Maria-Mercè Marçal i després discutida, debatuda i, finalment, esmenada per la resta de dones que conformaven el grup d'alliberament. Atès que el dossier no està signat ni paginat, el citaré amb el nom de Materials i en lloc de les pàgines assenyalaré els apartats del sumari a què corresponen els fragments reproduïts.

exclusiu per tal com implica marcar l'altre i obstaculitzar, així, una possible transnacionalitat. Tot això ens condueix al que Helena González designa com la *identitat oximorònica* (2009: 11). Acceptem, llavors, que els trets identitaris que ens singularitzen són aparentment excloents, constructors de l'altre. Doncs bé, encotillant *ex abrupto* la praxi poètica i política de Marçal en la identitat oximorònica, la conjunció entre feminisme i nació dins del procés de *feminació* de la nació proposat per Joana Sabadell —caracteritzat pels atributs de transnacionalitat, flexibilitat, interconnectivitat, etc. (2009: 13-14)—, es podria connotar la lectura de la defensa d'una identitat nacional catalana com un localisme reduccionista fonamentat en l'exclusió i en polítiques lingüístiques imperatives, en comptes de llegir-se com una difícil harmonia entre els drets de l'individu (ciudadà/na) i els drets dels pobles (o ètnies) que tenen una existència resistent (González, 2009: 11), com en el cas de la *nació oprimida* marçaliana.

No obstant això, no seria del tot just plantejar-ho en aquest termes, ja que en un context sociohistòric com l'anomenada transició, la identitat oximorònica o *identitat doble* es trobava en la possibilitat de conjugar el binomi feminisme i nació, tal com il·lustra el següent fragment pres d'una de les ponències⁸⁴ que va tenir lloc a les II Jornades Catalanes de la Dona (Barcelona, 29, 30 i 31 de maig de 1982), entre les sotasignants de la qual consta Maria-Mercè Marçal:

La nostra experiència concreta com a dones que ens hem sentit alhora oprimides com a membres del sexe femení i com a pertanyents a una nació dominada i objectes d'un genocidi cultural i lingüístic, ha estat també prou complexa. Segurament allò que ens aproxima a una definició és el terme *esquizofrènia*, dissociació, esqueixament... Militant o no en partits o organitzacions polítiques hem tendit a creure que, d'una banda, hi hauria tot un seguit de problemes que ens afectaven com a dones, i que per tant, s'havien d'analitzar, donar alternatives, conclusions, etc... en el marc del moviment feminista. I d'altra banda, una problemàtica més *general* que existia i ens afectava com a *treballadors*, o com a *catalans* i que calia, per tant, enfocar en el marc d'organitzacions polítiques. És a dir, la nostra doble militància, tan si era organitzada com no, l'hem viscut en gran part com la nostra contribució a dos compartiments-estancs incommunicables entre si, i —és aquí on de debò cou la ferida— de vegades difícilment conciliables: allò que per a nosaltres era un únic sentiment d'opressió, allò que a nivell personal experimentaven de forma absolutament indestruïble, ens calia dissociar-ho i mantenir una actitud de constant tensió i incomoditat, vivint la incomprensió profunda cap al feminisme. (Marçal *et al.*, 1982: 99-100).

⁸⁴ La reproducció del fragment està ortografiada segons la normativa actual, ja que l'original presenta tant errors de mecanografia com estrictament ortogràfics.

Des del plantejament postulat en aquesta ponència i afegint els dos articles de Maria-Mercè Marçal sobre la controvertida posició de la *doble militància*,⁸⁵ no es pot passar per alt que la concepció de la revolució socialista i nacional catalana no s'esdevindria sense la transformació de les “organitzacions polítiques”, és a dir, de les estructures androcèntriques internes als partits, construïdes sobre el llegat acrític de la divisió sexual del treball inherent al capitalisme en la gestió del *res publica*. Per aquest motiu, Marçal va apostar per sacsejar la base ideològica i l'ideari de partit, i no pas per una revolució secular i que es pogués reduir tan sols a la de la classe obrera.

Amb tot el que hem anat exposant fins aquí, se'ns revela un eix central que determinarà l'estudi de la *feminació* de la nació catalana per part de la poeta: la construcció d'un subjecte polític / poètic feminista prenent el cos sexual en femení com a escenari de la revolució, de l'acció i de l'esdevenir d'una subjectivitat.

A partir del testimoni de primera mà que suposen els *Materials de treball del 1r Congrés del PSAN*, encarem la construcció del subjecte polític feminista: l'apropiació sexual del cos femení és presentat com un dels punts programàtics d'aquest alliberament i, conseqüentment, indissoluble de les estratègies revolucionàries socialistes i independentistes. Plantejament que es troba en concomitància amb la revolució sexual que va singularitzar els moviments socials del darrer terç del segle XX. No obstant això, el grup de dones del PSAN es distancia del que anomenen liberalisme sexual —segons la ideologia socialista—, ja que “postula la mort de la família sense veure que aquesta continua essent la cèl·lula econòmica de la societat, i, per tant, no podrà desaparèixer abans de la societat de classes” (*Materials*, 1978: 2.3).

És clar el ressò de les tesis foucaultianes sobre la relació de la sexualitat amb les estratègies de poder com a dispositiu de control sobre els cossos. La dominació masculina en societats patriarcals passa, eminentment, pel control i repressió de la sexualitat de la dona com a estratègies normativitzadores dels subjectes. Segons Foucault, la sexualitat és construïda a la cultura en concordança amb els propòsits polítics de la classe social dominant (2007: 141). Des d'aquest prisma, la lluita per a

⁸⁵ Fem referència a dos articles publicats a la revista *Lluita, portaveu del PSAN*: “Reflexions entorn de la doble militància (I)” i “La Doble militància (i 2)”. Maria-Mercè Marçal hi participava habitualment amb una secció titulada “Des d'uns ulls de dona” (març de 1978-desembre de 1979), des de la qual reflexionava i construïa les estratègies feministes del PSAN.

l'alliberament de la dona postula la ruptura de la percepció del cos de la dona dins dels esquemes normatius hegemònics per subvertir les tècniques de dominació dels subjectes subalterns i aconseguir, així, una doble transformació: la de tots els dispositius de poder que exerceixen la seva praxi política a través de la repressió dels cos femení i aquella referida a l'acció sobre una mateixa.

Nosaltres considerem, en canvi, que la utilització i extorsió de la sexualitat femenina no és mai allò que oposa la prostituta a la dona *com cal*. Al contrari, això és el que les uneix, el que identifica socialment totes les dones. Així, la diferència entre l'un i l'altre tipus d'identitat femenina possible ve definit pel model de la utilització de la seva sexualitat: en el cas de l'*esposa i mare*, la utilització resideix i s'institucionalitza dins de l'aparell familiar, i en el cas de la prostituta es materialitza en el mercat. (Materials, 1978: 2.3)

Tot això acaba desembocant a les diferents representacions de la dona, les quals van unides al camp simbòlic heteronormatiu que pivota entre els dos extrems anunciats en el fragment citat: *dona com cal* o dona de bé vs. *prostituta*. A més, cal emfasitzar el fet que en els *Materials* hi ha una classificació —amb un to força pedagògic— de quins són els factors de l'opressió sexual de les dones, i la sexualitat és un dels centres d'atenció. Dins de l'apartat “Opressió sexual” hi ha un punt titulat “L'autoerotisme” i un altre, “Lesbianisme”:

Amb aquest concepte, més ampli que el de *masturbació*, ens referim evidentment a aquesta, però estenent-lo a qualsevol pràctica que pugui ser considerada com un *monòleg sexual*.

Les pràctiques autoeròtiques han estat, i són, considerades com una forma de sexualitat subsidiària i mancada, fins i tot en un nivell més baix que la relació prostituïda. O, si més no, com una forma sexual immadura. (Materials, 1978: 2.3)

És remarcable l'objectiu de bastir un nou discurs sobre la sexualitat que conjuga directament el coneixement del propi cos sexuat i sexual, i del propi desig amb la construcció d'una subjectivitat, la identitat de la qual només pot constituir-se a partir de posseir el dret al plaer. Evidentment, la revolució sexual de la dona desvinculada de la necessitat del gènere masculí (recordem els versos de la poeta: “una dona sense home / és com un peix sense bicicleta”), incideix directament a l'estructura familiar, la qual és el punt de mira per a una veritable transformació de les relacions socials de poder.

És així que s'erigeix com a indispensable la subversió dels valors tradicionals associats a la representativitat de la dona (catalana) en tant que reproductora nacional, perquè la cossifica dins les obligacions reproductores i les estructures de parentiu tradicionals: “las mujeres suelen ser las únicas a quienes se asigna el rol social de transmisoras de tradiciones culturales, costumbres, canciones, cocina y, por supuesto, la lengua materna” (Yuval-Navis, 1996: 170). En conseqüència, ¿se'n dedueix que les pràctiques sexuals transgressores de les dones que s'oposen a l'heteronormativitat podrien implicar la dissolució de la nació? Òbviament, aquesta pregunta no té cap ni peus però ens ajuda a evidenciar la importància de la inaugural pràctica política de les feministes en els partits d'esquerres als anys 70, i la intervenció *d'una mà de dona* en la gestió de la pràctica política nacional catalana, que hem pogut relligar amb els diversos textos on la veu de Maria-Mercè Marçal figura en primera persona o està fosa en una veu col·lectiva de dona.

2.2 Sexualització de la nació en femení

Obrim, així, un dels processos de *feminació* de la nació catalana: la construcció d'una subjectivitat textual singularitzada en femení, que emergirà com la subversió de la *ben plantada*⁸⁶ en tant que *topos* de la representació de la dona en les escriptures nacionals catalanes.

Amb la nostra derrota col·lectiva a l'esquena, avancem a poc a poc però sense aturall. D'aquest vell farcell en traiem la ràbia per tirar a terra la muralla, el petit orgull de saber que no hem estat del tot vençudes. Del nostre descobriment, d'adonar-nos que som una nació oprimida, ens ve la força per lluitar i per avançar. (Marçal, 1979a: 9)

Aquest fragment de l'article “Vuit de març”, dins la secció “Des d'uns ulls de dona” de la revista *Lluita. Portaveu del PSAN*, en el qual Maria-Mercè Marçal elabora un cant amb un to de manifest, clamant l'herència de totes les dones que han estat condemnades i vexades pels estereotips que han oprimint el gènere femení i l'han limitat a la condició de subalternitat, es converteix en un símbol de reivindicació pel fet que s'estableix una

⁸⁶ Vegeu “La ben plantada colonitzada: dones i qüestió nacional catalana” (Palau, 2010). Afirma Palau: “*La ben plantada* (1911) d'Eugeni d'Ors. Catalunya és definida en el cos d'una dona, Teresa, la ben plantada, àngel de llar i esposa i mare amatent. La seva és una feminitat perfecta, exemple de discreció i de seny, conservadora i passiva, l'ideal de dona burgesa” (*ibid.*: 87).

simbiosi entre l'opressió de la dona i la nació oprimida. Si la feminització de la nació estava representada per la dona dins del rol que se li ha assignat a l'esfera privada (àngel de la llar, receptacle nodridor, mare, dona de bé, etc...), ens trobem ara davant de la *feminació* textual de la nació, ja que aquesta, per analogia, també respondrà als atributs que evidencien, justament, el control del cos i de la sexualitat femenina com a dispositiu de poder: “adúlteres, histèriques, solterones i frígides, nimfòmanes, avortadores, prostitutes, mares solteres, verges, màrtirs” (Marçal, 1979a: 9).

Aquesta simbiosi té una lectura política clara pel que fa al punt de vista de la gestió d'allò nacional des del feminisme català. En els fragments que segueixen de la ponència “Dones i Nació”, es pot constatar que les definicions de feminisme i nació tenen una relació recíproca, vist que proposen el feminisme com una “eina d'alliberament global”; per tant, la reconfiguració de la nova nació requereix irreductiblement d'un alliberament que impliqui un canvi en les estructures jeràrquiques socials:

En primer lloc cal establir que de la mateixa manera que feminisme no és un masclisme a l'inrevés, el nacionalisme d'una nació oprimida no pot ésser considerat i identificat al mateix nivell que un nacionalisme opressiu d'estat. [...] A aquest feminisme, que és el que evidentment subscriuim, li correspon, en l'òrbita nacionalista, aquella visió que entén que trencar l'estat opressor per crear uns estats en un marc capitalista no té excessiu sentit —en el cas que fos viable—, concep l'alliberació nacional en el mateix procés de canvi social. (Marçal *et al.*, 1982: 101)

Tanmateix, no ens allunyem de la conjunció del pla d'allò nacional i la seva literatura. En primer lloc, si ens centrem en el mite de l'origen comú, la literatura emergeix com la constitució de les narracions que avalen la llengua catalana com a llengua de cultura; per tant, la institucionalització del cànon literari català formarà part d'un dels teixits més importants d'aquesta comunitat imaginada, a través de la qual se sustenta el sentiment de pertinença a una identitat compartida. Ja ho afirmava Spivak quan donava per sobreentès que la literatura i les arts, malgrat estiguin emmarcades dins del pla de la imaginació, la qual aparentment no entra en el debat del que s'entén com a progrés científic d'una societat, bé que formen part d'un projecte col·lectiu de rememoració d'un passat compartit i nostrat que resta intrínsecament lligat a la identitat col·lectiva / nacional (Spivak, 2009: 81).

Des d'aquest punt de vista, el conjunt de *textos* en els que ens reconeixem, és a dir, el cànon literari que fonamenta un entramat cultural determinat, contribueix a la construcció d'una identitat col·lectiva / nacional. I a més cal afegir la importància de la literatura en el procés d'enriquiment i maduració simbòlica de la llengua. Talment, en el moment que hom decideix posar públicament en dubte la validesa, ja no del cànon sinó tan sols d'un dels elements que el conformen, la polèmica està assegurada. No crec que incorrem en cap despropòsit si recordem, a tall d'exemple, l'anomenada *polèmica Carner*, qualificada per part de Jordi Rourera com la que va "remoure les aigües de l'oasi literari català" (2007: 107). Sebastià Alzamora, un dels membres del grup dels Imparables (que va tenir les primeres manifestacions públiques l'any 2003), va protagonitzar la desqualificació de la figura de Josep Carner a la premsa catalana (a la secció de "Diàleg" del diari *Avui*), quan va afirmar que "Carner era un poeta mediocre i ridículament sobrevalorat" (Rourera, 2007: 107). Tal com destaca Rourera, "les crítiques contra Carner o contra la sobrevaloració de la seva obra es divideixen en tres àmbits principals: el domini de la llengua, la manca d'ambició i la poca profunditat o manca d'idees" (*ibíd.*: 109). No deixa de ser representatiu, des del nostre prisma, que el domini de la llengua sigui el centre d'atenció de la controvèrsia. Malgrat que la polèmica es bastís sobre un autor, s'evidencia la fragilitat de l'*auctoritas* en el moment de problematitzar els criteris que justifiquen la perdurabilitat d'una obra i/o autor en el contínuum literari. Per aquest motiu, casos com el citat ens permeten replantejar el que s'entén per qualitat literària, pel fet que en moltes ocasions el judici de qualitat ve determinat per l'estètica dominant. Idea que subratlla Alzamora en denunciar l'exclusió del producte literari que no coincideix amb el model estètic dominant ni amb la puresa simbòlica de la llengua: "un model literari unívoc i excloent: aquell que es basa en la concepció de la literatura com a proveïdora de cobertura *artística* a un mer expedient formal que vingués a certificar la validesa de l'idioma modern" (2007: 109).

2.3 Una proposta de subversió i reescriptura de la comunitat imaginada

La escritura del deseo como recurso literario tiene una doble vertiente estética y ética. Desde la perspectiva estética, sobre todo a partir del fin de la dictadura franquista, la siempre necesaria expresión de las diferencias y fundamentalmente de género, ha dado lugar a la recuperación de voces anteriormente silenciadas cuya presencia supone, entre otras, un enriquecimiento de referentes y del lenguaje en poesía y las artes en general que, con progresiva frecuencia, se va llenando de elementos pertenecientes al imaginario femenino. [...] Pero la inscripción del/los deseo(s) femenino(s) en la literatura probablemente sea una de las mayores contribuciones de la literatura escrita por mujeres, un deseo que es diferente del/los masculino(s), que se mira y mira desde perspectivas otras, que flexibiliza y da carta de naturaleza a la noción misma de pluralidad de las diferencias y que requiere para su conceptualización y expresión un lenguaje también otro (Sabadell, 2007: 132-133).

Aquestes paraules de Sabadell ens permeten recapitular i assentar dues idees centrals. D'una banda, la forta incidència que té la literatura en la constitució de la comunitat-nació, pel fet que, com hem vist, fa més tangibles els límits del cos-nació amb una doble conseqüència: en primer lloc, quan es realitzen polítiques de protecció per assegurar la pervivència d'una cultura resistent, la subversió del cànon (ja sigui a nivell estètic com lingüístic) emergirà com un risc, una possible fractura identitària que debilitarà la proposta de la identitat única i idiosincràtica. I, d'altra banda, se sobreentén que models com els de la *ben plantada* han legitimat la representació feminitzada de la dona a la nació catalana i, de retruc, perpetuen un imaginari nacional androcèntric.

En efecte, ens trobem davant d'una literatura catalana inclusiva, en el sentit de masculina, respecte al predomini de l'autoria i la representació del gènere femení. És per això que l'objectiu de Marçal és alliberar la càrrega irònica que porten les tres marques subjectivadores en tant que dons. Amb això, es poden ressaltar dos punts equivalents entre la construcció del subjecte polític i del textual. Primerament, l'aporía resultant de la necessitat d'escriure i defensar una llengua literària pròpia que t'és impròpia (*Llengua abolida*): "Marçal articula l'abolició de la llengua de tal manera que la continuïtat de la llengua es garanteix, almenys en part. Ho fa, de vegades a soles, però tampoc tota sola, ja que sap que els altres, les altres, l'habiten i que és en aquest *habitus* on el desig, estrany i interessant, rau" (Epps, 2005: 31). Segonament, la *feminació* d'allò nacional en el pla cultural passa per l'afirmació subversiva d'una identitat textual a través de la representació del desig homoeròtic femení.

La découverte et la prise en main par la femme de son identité de sujet, l'acceptation de sa propre différence, le désir et même le courage de l'explorer et de l'exprimer par sa propre voix, sont des processus de subversion déterminés et multiples. Ils permettent de se dégager du point de vue phallogocentrique, d'en déconstruire les structures idéologiques et ainsi de pouvoir efficacement le déstabiliser; de dénoncer le langage qui le soutient en y inscrivant le féminin sous toutes ses formes. D'écrire pour créer son identité de femme. (Jandey, 2009: 52)

Marçal era molt conscient que per subvertir el camp simbòlic cal una llengua literària catalana que permeti l'expressió d'una subjectivitat lírica en femení, en tant que subjecte agent de la creació i de la seva representació. Així, doncs, arribem a la significació del desig, analitzat a *Terra de Mai* i “Sang presa”, com a significat. Per una banda, la poeta significa el desig des de l'apropiació del cos de dona i la recerca de definició d'un gaudi sexual femení, convertint l'escriptura poètica com a punt de trobada del plaer i la subjectivitat. És, doncs, des d'aquest punt de vista que s'aixeca el vessant ètic: el desig com a dissidència i com a constitutiu de la identitat (Sabadell, 2007: 133).

Per altra banda, a través de l'estudi de la dissimilació del *jo* vs. el *tu* en l'espai del desig, el pas de la compleció amb l'altre amorós a la desfeta, a la soledat, hem albirat com Marçal tematitza el desig des d'un punt de vista ontològic i com l'elaboració textual de la manca de l'altre és representada per la sang de dona, la sang de la pròpia escriptura: la imbricació radical entre cos, text i subjecte. Per concloure, doncs, prendrem unes frases de M. Segarra, referint-se a la poètica marçaliana, que il·luminen aquesta lectura des d'un subtext lacanià:

El “Deseo” excede al “amor” porque no se puede limitar a un relato socialmente aceptable y aceptado; porque no tiene “objeto preciso”, en el sentido de finalidad determinada pero también de persona a quien dirigirse [...]; pero, sobre todo, porque el Deseo es atópico, “sin términos” y, por lo tanto, sin hitos espaciales y temporales ni tampoco con palabras que lo puedan circunscribir. (Segarra, 2012: 18)

3. L'amoral: amor, moral i paraula oral

La representació del desig a l'obra d'Enric Casasses és un dels centres de la seva poètica, no només perquè, com assenyala Manel Guerrero, “l'amor és un dels temes cabdals de *La cosa aquella* i de tota l'obra de Casasses” (2001: 60) —recordem que

l'amor casassià opera com a desig—, sinó que, sobretot, determina l'estil del seus versos i la funció poètica. Per un costat, el moviment més eròtic del cos és “la paraula i el parlar”, i ja sabem que un dels ingredients fonamentals d'aquesta parla és “el domini de l'amor”. Per altra costat, el principi constructor de la subjectivitat poètica és l'amor / desig que l'arrossega a tenir sempre “gana” d'escriptura. Amb totes aquestes característiques, ens proposem a indagar com l'experiència estètica del mateix desig se sustenta en la *matèria-emoció* guiada pel ritme que imita el moviment del cos cercant el plaer, el plaer de la paraula encertada.

Dins d'aquesta estructura lògica, quan Casasses se situa amb micròfon o sense davant de l'altre és quan té lloc l'enunciació del *jo* en el gest amorós. A l'escenari convoca veu, ritme i cos per confegir la paraula poètica. Així mateix, és en la seva representació pública, en la seva (im)postura irreverent on podem situar la pràctica oral casassiana en una posada en escena que evidencia l'evolució i la cerca de formes expressives noves o actualitzades, alienes al nínxol conceptual de gènere literari.

És clar que aquest apartat exigiria un estudi aprofundit sobre les diferents *performances* (sol o acompanyat per la música de Pascal Comelade o de Feliu Gasull, per exemple; el recital a dues veus, o, fins i tot, el simple enregistrament sonor) que constitueixen no només l'obra del poeta sinó, també, la seva trajectòria. Tal com explica Casasses a una entrevista realitzada pel programa *Nydia* (2009)⁸⁷, quan va començar a recitar

els models eren aquests [rock], no eren el Carles Riba o el Joan Vinyoli, sinó eren més aquesta música de cançó de tota la vida que tant val pel punk com pels trobadors, això una; i segona, l'actitud aquesta a l'escenari, del cantant de rock, diguem, que hi ets amb tot el cos en una taula llegint, això sempre ho he tingut clar. De fet, jo vaig començar no recitant sinó cridant. Amb el temps i amb els anys vaig anar aprenent a modular i a veure que no és qüestió de cridar sinó que t'entenguin. Primer que et sentin i després que t'entenguin.

D'aquí la importància d'una trajectòria que situa Casasses com a “one of the best-known contemporary poets of orality” (Pons, 2011: 265). Així mateix, ens interessa ressaltar la voluntat del poeta de redefinir la concepció de l'acció poètica, allunyada del que entendríem com a alta cultura per desarticlar la poesia de les retòriques dominants,

⁸⁷ Transcripció literal de l'entrevista en viu “El poeta Enric Casasses i la música”. Video en línia: <http://www.tv3.cat/videos/1017819>.

i traslladar-la al pla de *l'écriture à haute voix*, amb paraules de Roland Barthes, és a dir, al terreny del plaer: “S’il était possible d’imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure : *l’écriture à haute voix*” (Barthes, 1973: 88). En efecte, el centre de la moral estètica d’Enric Casasses és la cerca del plaer en l’escriptura, el qual s’articula des del moviment més eròtic de tots: el parlar.

El miracle que hi ha, el miracle que ja hi és, el miracle de veure, notar, sentir, experimentar, viure, respirar palpar, reconèixer, mamar, mastegar, tastar, endevinar i, fins i tot, parlar. El miracle és que parlem, amb el mateix miracle o amb qui sigui. (Casasses, 2010: 37)

3.1 El *parlar*: fonaments estètics de la *matèria-emoció*

L’autor se serveix del “parlar” per construir l’espai d’acció de la paraula poètica. És a dir, desplaça la poesia del terreny del solipsisme per reivindicar-la des d’un dir ètic, cap als altres. I aquest moviment s’emmarca en l’oralitat de la paraula, allà on es funda la seva significació. Així mateix, el poeta actualitza el ritme no només com a organitzador de la *matèria-emoció* sinó, també, del subjecte líric. Tal com afirma el tractadista del ritme Meschonnic: “L’oralité est un travail, de soi sur soi et vers les autres. Le rythme, alors, une mission du sujet. L’expérimentation imprévisible de l’altérité sur l’identité” (2006: 277).

Atès això, les variables que coparticipen en la construcció de la subjectivitat lírica en la praxi poètica de Casasses són veu, cos i paraula. Tres elements que estan entrelligats pel ritme. Pel que fa a la veu, en tant que mediadora de l’art de la paraula, ha quedat reduïda, en masses ocasions, a la mera funció de canal o com a sinònim de jo líric en detriment als seus atributs corporals⁸⁸. És, justament, a través de la *performance*⁸⁹

⁸⁸ Per tal de justificar la insuficient atenció que ha rebut la veu en els estudis literaris ens servirem de la clara síntesi de les causes històriques i literàries que en fa Maria do Cebreiro Rábade: “Up until the end of the eighteenth century, when the influence of prescriptive tradition began to wane, the privilege of rhetoric over poetry made the terms ‘poetry’ and ‘figurative language’ almost equivalent. Later, the romantic poets explored the locative dimension of lyric poetry, paving the way for a conception of the poem which was no longer solely compositional and rhetorical. Despite this, certain later interpretations of poetic romanticism fostered the identification between the poetic text and self-revelation, thereby ascribing the poem to the voice of the poet in question. The possibility of recognizing the multiplicity of the poem’s voices was reduced due to this automatic remission of the poem to the sphere of the “I”. (2011: 119-120)

⁸⁹ Quan parlem de *performance* en el cas de la poesia de Casasses ens referim al que Gregori anomena “autor-actor” (1982: 182), és a dir, la posada en escena del text per part del mateix escriptor. Malgrat la pluralitat de pràctiques que s’aixoplugarien sota aquest terme, com ara la poesia fonètica,

poètica que la paraula requereix tots els atributs de la veu (extensió, tessitura o timbre / color) per a la seva significació, dins de la sintaxi oral creada en les relacions espai-temporals que gestionen i codifiquen el joc dialèctic de la interacció escènica. En efecte, no es poden ometre les diferents realitats que travessen la veu (física) i la converteixen en un text cultural dels més invisibles. Així mateix, no podem oblidar que avui existeix veu sense cos, és a dir, que la veu pot emergir, també, escindida del cos que l'origina i altament manipulada. Tal com evidencien P. Zumthor i W. Ong en els seus estudis de la poesia oral, al llarg del segle XX i XXI, la paraula dita ha envaït espais que la comunicació escrita havia anat conquerint i que, actualment, es resolen en una oralitat renaixent. De tal manera, la veu gaudeix del carisma del poder gràcies a les noves tecnologies que la prestigien amb una aura de modernitat: ràdio, televisió, telèfon i, sobretot, internet, que integra tots els esquemes comunicacionals preexistents i els projecta en àmbits d'espai i temps flexibles. Sigui com sigui, la veu ens obre un espai de reflexió on convergeixen, per una banda, els estudis de la poesia oral tradicional, pel fet que l'oralitat retorna a la poesia una certa funció social, recuperant, així, el seu sentit i ús primigeni, juntament amb els mecanismes que determinaven la seva producció i execució. El vers, la música i, també, es pot afegir la dansa formen part dels orígens de la poesia⁹⁰. Des d'aquest punt de vista, no sorprèn que Casasses al·ludeixi contínuament al caràcter ancestral de la poesia vinculant, sempre, paraula i música, les quals estan fetes, des d'un principi, de la mateixa matèria: “La primera llengua devia ser pura cerimònia, batejar la por i la realitat on havíem aparegut. La segona llengua ha estat una cançó on la màgia s'amaga i la poesia dóna la cara” (Casasses, 2008a: 90).

I per altra banda, els estudis de cultura popular. L'expressió “cultura popular”, en les seves definicions i conceptualitzacions, suggereix a l'actualitat consum de masses, estandardització, globalització o trivialització. No obstant això, prenem “popular” en el

l'accionisme, o la poesia *Slam*, entre moltes altres, en el nostre cas és operatiu perquè ens permet eixamplar la poètica casassiana més enllà del text i fer evident, així, la importància tant teòrica com pràctica de l'oralitat.

⁹⁰ Recordem, ràpidament, les tesis de Havelock al llibre *La musa aprende a escriure*. En una societat oral, com ho era la Grècia arcaica i clàssica, la poesia, o millor dit, el vers, tenia un paper central en la construcció i transmissió de la memòria col·lectiva. Era l'instrument funcional principal per emmagatzemar la informació cultural que permetia la pervivència d'una tradició, és a dir, d'una identitat. I els poetes, artesans de la paraula, tenien un amplíssim repertori de mecanismes lingüístics per facilitar la codificació de la memòria. En aquest marc és comprèn la importància dels efectes de la rima i el ritme, les seqüències mètriques i els recursos de repetició formular, com els epítets èpics, entre altres. El poeta era més aviat un compilador hàbil de formules, trossos de versos, escenes típiques reiterades a l'execució de la *performance*.

sentit de *subversiu*. És a dir, el poeta no reivindica l'oralitat com a vehicle de deliberada recuperació d'un entramat cultural perquè torni a ser el que era en les societats tradicionals, mitjà de transmissió i generador de pràctiques i significats culturals anivelladors i a gran escala. Casi exactament el contrari: la praxi oral activa un espai de subversió. A través dels recitals Casasses fa participar molts intertextos que converteixen la paraula oral en una posada en escena que evidencia l'evolució i la recerca de formes expressives noves, el procés significatiu de les quals no es pot desvincular de l'espai d'interacció i d'intervenció sociocultural. Així ho han demostrat els moviments teòrics contemporanis sobre literatura i oralitat, els quals han criticat el fet de concebre la literacitat "como independiente del contexto social y como si las consecuencias individuales y sociales derivaran del carácter intrínseco de la tecnología" (Vich i Zavala, 2004: 31). Tal com es reflexiona al llibre suara esmentat, *Oralidad y poder*, si tenim en compte que la poesia oral és una pràctica en un context social concret, es defineix, inevitablement, amb unes coordenades culturals predeterminades. En aquest sentit, "la razón de ser de estas prácticas se encuentra en creencias que las rigen y legitiman" (*ibíd.*: 39). Així, doncs, un dels mecanismes discursius de diferenciació, que inclou en el seu centre la re-construcció del mateix gènere poètic, és el d'explicitar la necessitat de no reproduir o, més aviat, de trencar les normes preconcebudes de l'ús de la poesia, les quals són, a la vegada, reproductores de determinats significats culturals que han vehiculat actituds, sentiments o comportaments socials. Des d'aquest punt de vista, la poesia contemporània proposa pràctiques poètiques que, en la seva mateixa definició, en la seva formulació conceptual inclou "anti"-escolar o "anti"-acadèmic, com afirma Eduard Escoffet⁹¹ (un dels impulsors de l'ordenació de l'escena poètica de Barcelona a partir dels anys noranta, del programa del qual la poesia oral forma part, juntament amb la poesia fonètica, la polipoesia, etc.):

I, sobretot, descobrint una escena poètica local, la de Barcelona, molt rica, que anava des de la poesia tradicional a la polipoesia, a la poesia sonora a pràctiques poètiques fora de les escoles, fora de les acadèmies, i d'aquí anàvem evolucionant. [...] PROPOST va evidenciar un trencament a l'escena literària entre aquells que

⁹¹ No podem passar per alt l'ambició d'Escoffet d'ordenar tot un fenomen poètic contemporani i local, el de Barcelona, que va començar a emergir a partir dels anys setanta amb figures com Carles Hac Mor o Enric Casasses, entre altres (amb paraules del mateix Escoffet). Escoffet va formar part de la plataforma PROPOST amb l'objectiu de visibilitzar l'activitat poètica i apropar-la així a un públic més extens. El primer gran projecte que va presenar PROPOST fou *Viatge a la polinèsia*, un cicle poètic de certa regularitat (1997-2000). Així mateix, convé destacar el salt cap al festival anual, *Festival internacional de poesies + polipoesies*, el qual, com afirma ell mateix, va significar un pont entre el panorama local i internacional que encara no existia.

creien que la poesia es podia transformar i podia arribar a nous públics i podia evolucionar i ser una eina del present. I aquells que són molts i de fet són la majoria, que creien que la poesia només tenia sentit escrita, en un llibre i en cercles molt reduïts⁹².

En aquest sentit de transgressió, d'un cert exhibicionisme que dota el *jo* performatiu amb una centralitat tangible, copresent i parlant, i de deslegitimació dels mecanismes pels quals la poesia havia esdevingut socialment inoperant, l'acció poètica de Casasses proposa la conjunció veu, cos i paraula al centre de la seva producció. Així, ens instal·lem de nou en la "posició femenina" de l'escriptura com a mitjà per replantejar els límits expressius del mateix gènere, no només en la forma, sinó també en tant que creador de nous significats culturals del *jo* poètic, és a dir, les noves subjectivitats poètiques.

Aquest punt de vista obre dues vies per abordar la performance casassiana. Per una banda, la que va inaugurar Gregori amb la contundent definició sobre les *actituds* corporals de Casasses com a "actor-autor":

Com a mínim durant els anys 90 sembla un vell *rocker* que manté la dignitat i l'orgull a través d'una estètica lligada estretament al concepte d'autenticitat. Així, la roba texana gastada, els cabells llargs i les botes evoquen una masculinitat que en el món dels estudis de la música popular contemporània s'ha interpretat com una oposició discursiva, socialment força rendible, a una (suposada) feminitat del pop metonímic de l'artifici⁹³ [...]. [Tanmateix] Casasses es troba més a prop de l'escenificació que Sheila Whiteley⁹⁴ atribueix a Mick Jagger, la qual trenca amb la "masculinitat normativa" i indaga en una autorepresentació que és, alhora, masculina i femenina. (1982: 183)

Un intèrpret de rock no manté amb els textos que diu la mateixa relació que un poeta *performatiu*, el qual desplaça una expectativa formal prèvia del públic, el llibre de poemes, per tal d'esdevenir, ell mateix, suport viu i interactiu del text que és escrit prèviament, no improvisat, i inscrit, tanmateix, a l'acte comunicacional que conjuga veu, cos i paraula escrita. L'imaginari del poema, l'objecte treballat i polit amb cura per

⁹² Transcripció literal de l'entrevista en viu realitzada per *El tigre de Sibèria*. Vídeo en línia: <http://www.youtube.com/watch?v=ewaBGWUmw2M>

⁹³ L'autor es refereix al capítol "(R)evolution now?" de Norma Coates, dins del llibre *Sexing the Groove: Popular music and gender* (Sheila Whiteley, ed., 1997).

⁹⁴ L'autor es refereix al capítol "Little red roosted v.the honky tonk woman: Mick Jagger, sexuality, style and image", de la mateixa editora del llibre *Sexing the Groove: Popular music and gender* (1997).

un artesà mut i sense rostre, s'esborra i incorpora la imatge del poeta-recitador, els trets visuals del qual queden iconogràficament cosits i adherits a la veu, al gest i a la música com a àmbit autèntic del text i, a més, consultable a les càpsules dels vídeos a la xarxa. Per tot això, el *jo* de cada poema ja no és un espai indefinit, o no deliberadament marcat com a masculí o femení. Ben al contrari: en recitar el mateix autor, l'increment de realitat, de presència física, irromp el text i el fa extensió del gest i la paraula reals visibles i audibles. Si l'autor assumís una masculinitat agressiva, o només fortament connotada com a convencional, expulsaria el públic home com a receptor inclòs, el situaria als marges del diàleg del text, com a espectador aliè i inoperant. En presentar-se, en canvi, revestit d'una certa androgínia treta dels escenaris del rock més transgressor, les virtualitats inclusives del *tu*, de l'altre que el poema assenyala i preveu, es desenvolupen com a intranquil·litzadores, desdibuixen el convencional aparell d'identitats de gènere i assoleixen una significació fluïda i fins i tot a vegades capgirada. La feminitat suggerida al *look*, com a terme no marcat de l'oposició, neutralitza el text que es recita i el fa líquid, reflex immòbil, tremolós i escampadís d'una identitat que engloba i encomana allò no necessàriament masculí.

Per altra banda, la línia que ens interessa és la que se centra en la relació oralitat i alteritat. Segons Gregori “Casasses passa de la categoria d'autor a lector de la seva pròpia obra, o, vist des d'un altre punt de vista, redefineix la categoria d'autor, que ja no és mort à *la Barthes*, sinó que esdevé la materialització canviant d'una obra que, en aquest cas, també existeix en format imprès (1982: 181). Aquesta “materialització canviant”, en el nostre context, se sustenta en les lleis dialògiques confegides a través de la paraula viva. L'acte de recitar té la vocació de simulacre de creació *in situ* del poema, fet que ens trasllada a un espai comunicatiu real que es regirà per les mateixes lleis que el “parlar”, ja sigui per la gestió del temps d'execució, o bé per la importància del receptor. Els elements que participen en la significació i experimentació d'un vers recitat —acció poètica que Casasses representa amb el *parlar*—, són en certa manera els que Maragall havia disposat per definir la “paraula viva” des de la conversa. Tant l'entonació com la modalització assenyalades formen part dels trets caracteritzadors de l'energia emotiva de la *matèria-emoció*:

Són artefactes fònics els poemes. En el funcionament del llenguatge un dels fonaments principals és l'entonació i és el que li dóna el sentit i la intenció al

poema. I fins que no sents amb quin to està fet el poema, si el llegeixes així [simula l'acció de llegir un llibre] t'agafa un sentit i si li fots un to una mica irònic te n'agafa un altre. (Casasses, 2010)

Així mateix, l'acte de creació —seguint l'analogia entre recitar i crear— manté una fórmula similar al que entendríem com a ritual, en el sentit que és on té lloc l'expressió dramàtica de l'acte d'escriptura, el qual ve determinat per un estat d'exaltació per part del poeta. Tal com explica Malinowski al llibre *Magic, science and religion*, el més important en la celebració del ritual no és l'acte sinó la passió de l'acte, “la expresión dramática de la emoción es la esencia de tal acto” (1948: 84). Així mateix s'hi refereix Gregori per explicar l'emoció estètica a l'obra del poeta:

Cada actuació rapsòdica, com cada peça de teatre, es reifica en una lectura diferent de l'obra representada. El to de la veu, els gestos del cos, la natura del context on es porta a terme l'actuació suposen elements actius en la consecució d'uns efectes en l'emoció estètica que provoquen els versos. (1982: 181)

Si per una banda, una de les estratègies retòriques és desplegar el vers cap al *tu*, Casasses se serveix, per altra, de la performance per construir l'escenari dialògic i aconseguir que la poesia sigui *in situ* “cette reconnaissance de l'autre en tant qu'autre qui suit l'instant où le son du mot a transi le concept dans l'écoute de la parole” (Bonney, 2007: 26).

Aquesta obertura cap a l'altre, que hem qualificat d'ètica, té uns fonaments arrelats en la poètica, si se'ns permet l'expressió, neo-mística maragalliana. I aquí rau una aparent contradicció, una paradoxa coent que cal esbrinar, atès que el llenguatge dels místics s'adequa amb una experiència interna de l'alteritat absoluta, la divinitat, i és en relació amb ella que la veu poètica conjuga el dir poètic i el fet pregonament exclusiu i aïllador de l'èxtasi com a experiència per comunicar. Llavors Maragall fa brollar un llenguatge que connecta significants impossibles amb significats misteriosos, per expressar la presència aliena i pura d'allò diví. Així, aconsegueix un encaix d'aquest llenguatge nou i sorprenent amb l'emotivitat del subjecte, com a símbol renovador i que fa palesament presents els trets més sagrats de fabricació de la identitat col·lectiva del seu temps, com és la presència d'allò diví al bell mig de la realitat. Ara pensem en Casasses. La seva operació té paral·lels inequívocs. No és la divinitat, evidentment, qui és representada a la seva litúrgia performativa. És la mateixa poesia la realitat que som convidats a

refundar com a espai de sacralitat compartida. La poesia-parla, la poesia ressuscitada, tret de les tombes dels llibres i els nínxols acadèmics, assoleix el protagonisme gràcies a un aventurer vital, que “se la juga” en cada actuació quasi xamànica. Aquesta definició, però, només es pot emmarcar en un exploració estètica de la font enunciativa, la qual pren com a centre subversiu el fet de convertir la paraula poètica com allò que transcendeix el mateix poeta, tal com hem estudiat amb l’anàlisi del Tu transcendent. De tal manera, aquest espai de sacralitat, d’alliberament de la paraula té lloc en l’espai dialògic real: el recital.

En efecte, podem definir, amb prou fonament i garanties, la concepció del ritme casassià. No es tracta de quelcom reductible tan sols a l’esfera sonora merament fònica, sinó que la seva densitat oral convoca i al·ludeix, necessàriament, el cos, tot ell, com a matèria i com a dipòsit de sentiments i experiències que han d’emergir, com a origen físic i orgànic de la paraula poètica, a la qual encomana la seva energia vital, la seva pròpia dimensió biogràfica. Resulta plenament adient, per concloure, recuperar la teoria del ritme de Meschonnic, amb el suport de la qual podem comprendre millor la naturalesa de la veu poètica de Casasses. Aquesta “n’est plus réductible au phonique, car l’énergie qui la produit engage aussi le corps vivant avec son histoire. Par là, le rythme est à la fois un élément de la voix et un élément de l’écriture. Le rythme est le mouvement de la voix dans l’écriture. Avec lui, on l’entend pas du son, mais du sujet (Meschonnic, 2006: 317).

IX. Conclusions

*Què en farem del desig
ara que hem trobat l'amor?*
Mishima

Ha arribat el moment de tocar els marges de la investigació i, per fer-ho, obrirem la reescriptura dels itineraris poètics proposats i executats al llarg d'unes pàgines que han intentat superar la categoria de metonímia respecte a un tot mai abastable quan parlem de poesia. D'una forma intencionada hem considerat que *obrim* la reescriptura, per tal de presentar el gest de cloenda sargit amb un doble objectiu: encara que el verb obrir provingui de la forma llatina *apĕrĭre*, l'analogia amb el seu antònim *cooperĭre* es va enllaçar per generar la forma *operĭre* en llatí vulgar. Proposem, doncs, una acció que en el seu si convoca la traça d'un oxímoron. Situem la cloenda de l'estudi de les poètiques del desig ferrateriana, marçaliana i casassiana en la distància que hi ha entre els termes obrir i cobrir. A través de les variables alteritat, identitat i escriptura hem cobert una lectura interpretativa que en cap cas es vol reduccionista; al contrari, pretén convidar a una continua indagació dels espais interrogats i, es compromet, sobretot, a obrir-ne de nous.

Un dels reptes inaugurals ha estat demostrar que el marc teòric de la representació del desig (elaborat a partir d'aproximacions teòriques que conjuguen, en la major part dels casos, alteritat, desig i llenguatge, ja sigui corporal o pròpiament lingüístic) respon no només a un enfocament capaç d'actualitzar les formes tradicionals de l'exegesi literària, sinó que a més ha resultat un marc idoni per estudiar la construcció d'unes subjectivitats textuais determinades per una enunciació lírica que emergeix en un dir-se en alteritat.

Hem anat més enllà de la ruptura que, a la Modernitat, escindeix l'escriptura de l'exaltació d'una subjectivitat única i monolítica. Així mateix, hem investigat i esclarit les variables retòriques i ontològiques que s'entrecreuen en l'enunciació lírica emmarcada dins la problemàtica dels seus propis límits expressius, ja que el quefer poètic es troba ja inexorablement inscrit en la geometria de l'alteritat. D'una forma progressiva, ha estat precís afilar unes eines metodològiques mitjançant les quals, per una banda, hem recolzat el nostre posicionament de lectura respecte a l'artefacte poètic,

i, per altra, hem confegit l'utilatge crític que ha guiat les exegesis del corpus seleccionat.

En la tercera funció del llenguatge —la poesia, així concebuda, hem elevat el concepte de comunicació a l'altura de les lleis poètiques que governen l'expressió d'un jo líric, la construcció identitària del qual s'erigeix en el moviment que l'arrossega fora de si. Aquesta proposta, en efecte, depassa els marges del concepte comunicatiu *per se*; la inscripció del *jo* en el vers és un acte fundacional del subjecte de l'enunciació que convoca l'Altre en la seva edificació.

Des d'aquest punt de vista, hem encercat com el concepte emoció és un dels texts culturals més actius per negociar els límits de la formalització dels subjectes lírics. Això, ens ho ha demostrat la poètica de Gabriel Ferrater, a partir de la qual hem marcat l'entrada d'un nou paradigma a la poesia catalana contemporània, justament, perquè situa l'enunciació lírica en una impersonalització emocional com a recurs d'escissió entre el subjecte de l'enunciat i el subjecte de l'enunciació, des de la qual, per contra, erigeix una de les subjectivitats líriques més seductores i personals.

Gràcies a aquesta contradicció, hem obert un espai per introduir l'emoció no tan sols com un entramat discursiu, horitzó de tota poètica actual, sinó, també, com a motor i matèria del fer poètic. Atès això, a través del fonament teòric *matèria-emoció* hem confegit els plecs, les capes que signifiquen la paraula poètica que activarà l'obertura del subjecte líric cap a l'Altre, tot convertint l'espai poemàtic en l'escenari on tindrà lloc l'encontre amb aquest(s) altre(s).

La distància entre el subjecte de l'enunciat i el subjecte de l'enunciació, l'hem teixit a partir de la "lleï de l'assentiment" de Bousoño, que al seu torn, hem coordinat amb el principi d'apropiació necessari en l'acte enunciatiu seguint les premisses de Benveniste. De tal manera, hem forjat un centre sòlid per a l'anàlisi del subjecte líric. L'escriptura poètica es materialitza plenament en l'apropiació de l'enunciat que l'acte de lectura (autor, lector, auditori) autentifica i concreta. Aquesta seqüència, que en primera instància, ubiquem en l'última fase de comunicació, troba, també, el seu revers en l'acte mateix d'escriptura, si mirem la construcció del subjecte líric en la praxi poètica des d'un angle performatiu. Talment, l'esdevenir del jo líric i el desxiframent d'aquest,

reuneixen molts nivells d'anàlisi. Per això, ens hem centrat en la identificació del *jo*, que segrega, només emergir, la seva alteritat immediata, el *tu*. A cada enunciació el significat denotatiu del *jo* lingüístic canvia i arrossega el *jo* poètic més enllà de la seva il·lusòria correspondència amb el *jo* poeta, atès que el lector pot redirigir i refundar el significat denotatiu. I és que, sense cap mena de dubte, la identitat del *jo* líric sempre queda travessada per aquesta permeabilitat, encara que no siguin irrellevants precisament, sinó extraordinàriament transcendents, els efectes estètics que deriven d'aquesta condició. Per exemple, el poeta pot impedir, amb objectius estètics determinats, l'apropiació del *jo* líric per part del lector. Tot plegat s'ha fet evident a la llum del poema "Si puc" de Gabriel Ferrater.

Una apropiació, al seu torn, també té diferents graus. És, en aquest sentit, la posició de la veu poètica el centre des d'on es despleguen la resta d'elements específics (*jo-tu*, món, llenguatge) que configuren la construcció del *jo*, i que articulen els fonaments d'una subjectivitat textual en l'esquema de l'alteritat. Atès això, el poeta no queda despul·lat davant de la seva pròpia escriptura, sinó que pot controlar, en canvi, a través dels mecanismes dialògics, fins a quin punt desitja i pot satisfer de significat aquest *jo*.

Un cop assumida la permeabilitat de la instància enunciativa, ens adonem que l'artefacte poètic no és una unitat de sentit tancada en si mateixa, sinó que la formalització del subjecte líric "en relació a" és el centre gravitatori que ordena i significa l'enunciat poètic. Aquest moviment s'inscriu, d'entrada, en el propi gest creador, on té lloc l'experimentació de la impossibilitat del llenguatge en capturar plenament un *jo* que se sap movedís, canviant i, també, incomplet. Conseqüentment, l'acte d'escriptura es converteix en una construcció *in progress* del subjecte poètic, en què el llenguatge apareix com una temptativa de recreació d'aquesta incompleció.

En efecte, els límits de l'expressió del *jo* es troben en concomitància amb el principi constitutiu del subjecte contemporani: el *jo* s'instal·la en l'obertura cap a l'altre des del llenguatge. I un dels epicentres de les poètiques postmodernes respecte a aquesta crisi del subjecte, tal com hem demostrat, és quan el punt de sutura entre el *jo* i l'altre activa el moviment de fusió d'ambdós: el desig. Aquesta categoria ens ha permès interrelacionar i conjuminar les traces identitàries de la formalització de tres subjectes lírics que cerquen en l'escriptura el seu propi esdevenir com a subjectes desitjants. Així és que al llarg del segon capítol hem interrogat les tres poètiques resseguint els espais

comuns erigits en la nostra proposta de marc interpretatiu. En una primera instància, hem analitzat l'emergència de l'enunciació del jo líric per definir les coordenades del subjecte desitjant en relació amb el subjecte del desig. Un cop assentades les directrius fundacionals de les subjectivitats líriques des de la demanda del desig (implícita o explícita), hem observat progressivament la suficiència o insuficiència ontològica derivada de l'experimentació de restar suspès en el moviment que implica el voler posseir l'altre. Atès això, la distància inexorable que separa el *jo* del *tu* ha tingut resultats ben diferents. Hem navegat per l'anihilació sorprenent del subjecte líric ferraterià, per la compleció del ser marçaliana conduïda a la deriva a causa del despertar del desig vinculat a la individuació dels subjectes agents del plaer o, contràriament, per la defensa d'una individuació com a centre ètic de l'acte amorós, a l'obra de Casasses. Gabriel Ferrater, constructor genuí d'un nou marc per pensar el *jo* en el discurs poètic català sota els paràmetres del desig, inaugura una poesia eroticoamorosa determinada per la prominència d'una veu intimista que, a partir d'una retòrica de l'alteritat amorosa, transforma la poesia en una recerca identitària que acaba desembocant en una anihilació radical del subjecte de l'escriptura: la progressiva pèrdua d'identitat del jo líric és correlativa a l'ascensió del *tu* amorós a subjecte complert.

A partir d'aquesta premissa, hem interrogat la formalització poètica del desig per part d'un autor que, ja d'entrada, situa els seus versos en un distanciament deliberat de les emocions, les quals resten en el marc d'allò incomunicable de l'experiència. En efecte, Ferrater calcula el grau de bloqueig de l'apropiació de *jo* per aconseguir activar, per una banda, la il·lusòria coincidència entre el subjecte de l'enunciat i el subjecte de l'enunciació, el resultat de la qual és un vers altament seductor, ja que el lector experimenta la possibilitat de sentir una veu poètica que es diu sense cap filtre d'impersonalització. I, per altra banda, en moltes ocasions aposta per l'eclosió del diàleg entre el *jo* i el *tu* que tanca l'escena poemàtica en un espai íntim que el lector només pot reconstruir a través de les marques preverbals que senyalen l'indicible.

Aquestes estratègies formals han estat substancials per a la proposta interpretativa a *Les dones i els dies* del subjecte desitjant. La impossible interpretació de la carícia, la volguda ocultació de la mirada, la presència del cos del desig des de la seva fragmentació, entre altres, han evidenciat un *jo-tu* davant la resistència de l'altre amorós. Per aquest motiu, ha estat necessari estudiar el perquè "la dona" es presenta

com un cos resistent que condueix el jo líric a negar, fins i tot, el mateix desig. Atès això, hem resolt que el vers ferraterià se situa sobre la impossibilitat de satisfacció del desig que reverteix, no pas en la transformació o destrucció de l'altre, sinó en el moviment invers: la pèrdua dels límits del subjecte desitjant.

Paral·lelament, però, la resistència del cos és governada per la mirada del desig. No podem oblidar que el cos femení, la seva configuració en el pla físic, sensual i sexual, està modelada a imatge i semblança del desig del jo líric. Conseqüentment, com més impenetrable sigui l'altre i més necessària sigui la distància irreductible d'ambdós subjectes en l'escena amorosa, més radical serà la separació que tindrà lloc en l'encontre amb l'altre, motiu pel qual el subjecte poètic es fonamentarà en l'experimentació del subjecte desitjat en la mesura que la seva possessió es revela impossible. En síntesi, el jo líric ferraterià ha ocupat l'agència del dir o dir-se en alteritat però, tal volta, aquest moviment l'ha conduït cap al defalliment o interrogació de les seves pròpies estructures.

Per abordar les poètiques del desig marçaliana i casassiana hem recorregut als plecs de la *matèria-emoció* que giren entorn a l'*écart*: la fractura de l'epidermis del poema causada per l'erupció de la vida corporal, pulsional i afectiva del subjecte de l'escriptura. El ritme pulsional del desig (escena d'escriptura i escena amorosa) i la veu (*poiesis*) es converteixen en els fonaments de la construcció d'unes subjectivitats líriques que s'inscriuen en una *posició femenina*, allà on el cos amb estat d'apetència cerca la continuïtat en l'escriptura.

Maria-Mercè Marçal, la veu poètica que buida el desig de la seva gestió fal·logocèntrica, destil·la una creació poètica amb el filtre de la categoria del desig, necessària per construir una subjectivitat lírica femenina i lèsbica. Marçal instal·la una enunciació poètica dins d'un nou ordre simbòlic, el centre del qual és la sexualització de la paraula poètica en femení. En aquest sentit, mitjançant la presència nítida d'una exploració i reconstrucció del cos de dona albirat des del desig homoeròtic, la poeta desplega la renovació d'una simbologia eròtica que configura un cosmos corporal totalment nou. L'espai de l'encontre amb l'altra, la presència-absència del subjecte desitjat troba el seu correlat en les imatges que rebassen els marges corporals: l'aigua i el mirall constitueixen els símbols centrals de la fusió dels cossos, espai de plenitud; per

contra, la poeta recorre a la sang menstrual, la sang de la ferida i, fins i tot, al vòmit — elements que entren dins la categoria d'abjecte, per formalitzar des de la dissidència un subjecte agent del seu propi dolor (paraula del desig) i de la seva representació.

La contigüitat temàtica entre *Terra de Mai* i “Sang presa” ens ha servit per teixir una història del desig articulada en el procés de dissimilació del *jo* i el *tu*. Per una banda, a través del desig homoeròtic s'enuncia un subjecte líric forjat en la *continuitat* del ser que no només se significa per l'agència en el plaer sexual sinó en l'acompliment d'una *jouissance* indubtablement lligada a l'equivalència física dels cossos amants/amades (mirall), que es tradueix en una fusió sexual transformadora i afirmativa de la identitat. Per altra banda, els versos marçalians entren en tensió quan la progressiva dissimilació entre el *jo* i el *tu* viu en les lleis anihiladores del desig. El cos del plaer s'esfondra per donar pas a la mutilació del *jo* poètic, moment en què la separació i l'absència bolquen l'escriptura cap a la presa de consciència d'un subjecte exiliat de la terra del plaer. Malgrat la força destructora del desig des d'un punt de vista ontològic i a diferència de Ferrater, Marçal troba en la impossibilitat del desig, precisament, la marca més subjectivadora de totes: la reconstrucció identitària des de la ferida, des de la marca corporal, memòria d'una plenitud del ser.

Enric Casasses, renovador de l'acció poètica des d'una *posició femenina*, convoca el desig a l'epicentre d'una poètica estrictament postmoderna: la pulsio d'escriptura, metaforitzada per “la gana”, deixa l'empremta en el ritme de la paraula, que esdevé, així, el significat del desig. El poeta juga amb el buit del signe (significant) per assentar el significat sobre l'acció d'adreçar la paraula cap a l'altre. Aquest és el gest de la paraula, el gest amorós on es funda la marca essencial de la seva natura lírica: el *parlar*.

Mitjançant l'estudi transversal de les obres més significatives del poeta entorn al subjecte de recerca, hem establert un recorregut que abraça des de la construcció d'una autopoètica (espai on el desig és motor d'escriptura) a la representació del que hem anomenat les històries d'amor particulars. En el primer cas, hem realitzat una equivalència entre l'escena amorosa i l'escena de l'escriptura, sobretot, pel que fa a la representació del subjecte agent de la paraula com aquell que resta entregat a la voluntat de l'amor / desig. Aquest actua com a ens superior, domina el *jo* líric i, amb això, la

identitat poètica resta inscrita en la relació d'alteritat resultant. L'amor (Tu transcendent) precipita el jo líric a la vida, el sacia de les seves necessitats vitals i el converteix en "sant i màgic", és a dir, el transforma en poeta. Així mateix, seguint una de les lleis del desig, que és, precisament, la seva impossible satisfacció, Casasses situa la insatisfacció (dolor) com el motor indispensable per mantenir el desig inalterable: "una unça de sal de llàgrimes que s'han aguantat de caure, així es pot mantenir la brasa, així es poden alimentar les entranyes" (Casasses, 2008a: 33).

Ara bé, si ens centrem en la formalització del subjecte desitjant a l'obra del poeta, hem pogut determinar que Casasses articula el desig no pas des de la seva força destructora sinó que l'assumeix com allò que arrossega el subjecte a l'imprevisible, és a dir, el descol·loca i el situa fora de si mateix, a l'espai *entredeux*. Aquest nou posicionament, aparentment tràgic perquè implica sempre l'esfondrament d'una identitat preconcebuda, activa el llenguatge del desig, el dir a l'altre des de l'emoció. A través de la modalitat dialògica —mecanisme retòric que obre l'escriptura a l'altre i transforma, així, el poema en un espai de circulació de la paraula, en què l'efecte d'apropiació del jo líric, a diferència de Ferrater, és altament preponderant, hem pogut assenyalar una coherència en l'evolució de la representació del desig dins la trajectòria de l'autor. Per una banda, l'enunciació del *jo* en el gest amorós és portada a l'extrem amb la dramatització de l'alteritat amorosa (*Do'm*): espai textual on Casasses articula l'*encontre* amorós com un procés d'autoconeixement que juga a favor de la construcció identitària dels subjectes a través del dir-se l'amor. Per altra banda, des d'aquest marc, la paraula oral —significada, també, pels efectes de la modalitat dialògica respecte a la constitució del subjecte líric, a compleix en la performance poètica (espai on s'incardinen i entrecreuen el desig d'escriptura i el significat), la màxima significació, ja que assenta la funció poètica en l'escenari real de la *parla*. La paraula recitada congrega cos, veu i ritme com a origen i patró del moviment intern de l'emoció.

Els resultats de la investigació no cobren sentit en un marc de comparació simple de tres poètiques diferents i volgudament seleccionades. Talment, el recorregut que hem proposat a través de la tripartició del signe *desig* (Gabriel Ferrater: referent; Maria-Mercè Marçal: significat; i, Enric Casasses: significat) defineix cada trajectòria en paral·lel, perquè cadascuna ha marcat un punt d'inflexió i d'evolució de les formes literàries en el panorama de la poesia catalana. Són, en efecte, totes elles punts de no

retorn per a la construcció de subjectivitats líriques submergides en el desig i en les textures canviants dels poemes. Ferrater des de l'ètica i l'estètica s'encara al desig d'un *tu* femení (les dones) que es converteix en el centre de revisió d'una memòria, del seu propi temps viscut. Amb això, la vocació del vers és la de ser un mètode fenomenològic per interpretar l'experiència del desig i construir, així, un erotisme moral. Marçal conquereix una *llengua abolida* per obrir un espai literari femení i lèsbic, des del qual crea nous àmbits per a l'expressió del desig. La poeta funda una concepció corporal de la textura del vers necessària per construir una subjectivitat literària singularitzada des de la pèrdua de la il·lusòria fusió absoluta amb la seva altra especular. Les interseccions de la història del desig, l'espera i l'esperança, la presència i l'absència, marquen el camí per al reconeixement últim de la condició del ser: la soledat. I Casasses, sota els designis de la paraula viva com a compliment de la funció poètica, construeix una nova i fundacional experiència vital i absoluta, desitjant, d'una subjectivitat lírica fundada en el moviment ètic cap a l'altre.

Les tres propostes marquen, definitivament, la poesia catalana contemporània com un hàbitat capaç d'acollir noves formalitzacions de subjectes lírics desitjants, així com noves subjectivitats literàries que podran, ara ja, definir-se en el paisatge inaugural que ha procurat ser aquesta investigació.

X. Bibliografia

1. Fonts primàries

- Casasses, Enric (1994): *Desfà els grumolls*, València: Eliseu Climent.
- (1995a): *Calç*, Barcelona: Proa.
- (1995b): “Postfaci”, *L’erecció de l’instint espiritual (o l’amor dels trobadors)*, Gerard Horta, Argenton: L’Aixernador, p. 105-107.
- (1997): *D’equivocar-se així*, Barcelona: Edicions 62.
- (2000): “Carner i la creació del poema”, *Avui [Cultura]*, 21 de desembre, p. 8.
- (2002): *Que dormim?*, Barcelona: Edicions 62.
- (2004¹⁹⁸²): *La cosa aquella* [edició facsímil bilingüe], Mèxic: Arlequín.
- (2005a): “Sobre les revelacions, els exorcismes i les visions de Jacint Verdaguer. Dimonis”, *Avui [Cultura]*, 16 de març, p. 22.
- (2005b): “Niccolò Paganini”, *El Mundo de Catalunya [Tendències]*, 6 de maig, p. 4.
- (2006): “La manera més salvatge”, Enric Casasses (poemes); Pascal Comelade (música). *La Manera més salvatge* (Enregistrament sonor), Barcelona: Discmedi. Numerat per cançons (1-13).
- (2007a): *Començament dels començaments i ocasió de les ocasions*, Barcelona: Edicions 62.
- (2007b): *Cançons d’amor i de revolució*. Transports Ciberians [en línia]: www.transportsciberians.net
- (2007c): *Uh*, Lleida: Pagès.
- (2007d): “El llibre d’en Verdaguer i en Lull”, *Perles. L’amic i l’amant. Càntics de Ramon Llull posats en vers*, Jacint Verdaguer, Enric Casasses i Agnès Prats (eds.), Barcelona: Edicions 62, p. 9-25.
- (2008a): *El poble del costat*, Barcelona: Empúries.
- (2008b): *Do’m. Drama en tres actes*. Girona: Accent.
- (2008c): “Doncs passa-hi a través i se’t farà poc clar”, *Joan Vinyoli. Poesia Completa*, Barcelona: Edicions 62, p. 9-22.
- (2008d): “Arrencada”, *Pedra foguera. Antologia de poesia jove dels Països Catalans*, Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear.
- (2009): *No hi érem*, Barcelona: Empúries.
- (2010a): *La foneria i el paper*, s.l.: Roure Edicions.

- (2010b): *Maragall i Pujols. Conferència*, Vilaweb tv [en línia]: <http://www.vilaweb.tv/?video=6360>
- Ferrater, Gabriel (1960): *Da nuces pueris*, Barcelona: Frontis.
- (1969): “Pròleg”, *Setembre 30*, Marta Pesarrodonà, Barcelona: Ariel, p. 5-9.
- (1986a): “Respostes a diversos qüestionaris i enquestes”, *Gabriel Ferrater. Papers, Cartes, Paraules*, Barcelona: Quaderns Crema, p. 495-498.
- (1986b): “Literatura catalana: ¿Amb alcohol? ¿Sense alcohol?”, *Gabriel Ferrater. Papers, Cartes, Paraules*, Barcelona: Quaderns Crema, p. 501-502.
- (1999): *Sobre el llenguatge*, Barcelona: Quaderns Crema
- (2001): “Dues conferències inèdites sobre poesia catalana (c. 1972)”, *Gabriel Ferrater «in memoriam»*, Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.), Barcelona: Proa, p. 17-69.
- (2002): *Les dones i els dies*, Barcelona: Edicions 62.
- (2003): “Comentari previ a una lectura del ‘Poema inacabat’”, *Poema inacabat*, Jordi Cornudella (ed.), Barcelona: Diputació de Barcelona, p. 25-31.
- Marçal, Maria-Mercè (1979a): “Vuit de març”, *Lluita, portaveu del PSAN*, 1, p. 9.
- (1979b): “Reflexions entorn de la doble militància (I)”, *Lluita, portaveu del PSAN*, 3, p. 7.
- (1979c): “La doble militància (i 2)”, *Lluita, portaveu del PSAN*, 5, p. 8
- (1982): *Terra de Mai*, València: El Cingle.
- (2000): “La germana, l’estrangera”, *Llengua abolida (1973-1988)*, Barcelona/València: Eliseu Climent.
- (2004): *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Mercè Ibarz (ed.), Barcelona: Proa.
- *et al.* (1982): “Dona i Nació: Feminisme i Nacionalisme”, *II Jornades Catalanes de la dona. Ponències I^a part (Barcelona, 29, 30 i 31 de maig de 1982)*, p. 99-101.

2. Fonts secundàries

- Adell, Joan-Elies; *et al.* (2003): “Contra la insignificança”, *Imparables. Una antologia*, Barcelona: Proa, p. 9-10.
- Adell i Pitarch, Joan-Elies (2005): “El club de la comèdia”, *Avui*, 7 de desembre, p. 23.

- Adorno, Theodor W. (1966): *Filosofia de la nueva música*, Alberto Luis Rixio (trad.), Buenos Aires: Sur.
- Alegret, Lluís (2005): “La naturalesa de l’alteritat”, *Pensar l’alteritat*, Barcelona: La Busca, p. 59-79.
- Altaió, Vicenç (2008): “Del textualisme a la postmodernitat: l’eixamplament dels límits”, *Poètiques de ruptura*, Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons, Josep Antoni Reynés (eds.), Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, p. 25-41.
- Alzamora, Sebastià (2002): “D’una cultura acomplexada: El model literari unívoc i el cànon accidental de la literatura catalana moderna”, *Espill*, 12, p. 71-81.
- (2004): “Llegir o rellegir el llibre de Jean-François Lyotard 25 anys després. La postmodernitat”, *Avui* [Diàleg], 9 de juliol, p. 21.
- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso.
- Ardolino, Francesco (2004): “Cap a una poètica de la recomposició”, *Imparables. Una antologia*, Barcelona: Proa, p. 195-206.
- Arqués Rossend (2001): “Canibalisme i possessió eròtica. Una lectura de «Posseït» de Gabriel Ferrater”, *Gabriel Ferrater «in memoriam»*, Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.), Barcelona: Proa, p. 127-143.
- Aulet, Jaume (2000): “La poesia catalana dels anys seixanta i els diversos usos del realisme”, *Caplletra*, 28, p. 33-50.
- Aumatell, Jesús (1998): “*Cremant-me tot cremant cascall*: l’experiència de la plenitud de la consciència i la seva representació formal en la poesia d’Enric Casassas”, *Reduccions*, 69-70, p. 125-131.
- (1998): “Enric Casasses: *D’equivocar-se així; De la nota del preu del sopar del mosso; Uh*”, *El Pou de les Lletres*, J/10, p. 52-54.
- Balaguer, Enric (2000): “Poesia i «realisme històric»”, *Caplletra*, 28, p. 19-32.
- Ballart, Pere (1998): *El contorn del poema*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2001): “Ferrater i la «concreció imaginativa»: un lloc comú del crític i del poeta”, *Gabriel Ferrater «in memoriam»*, Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.), Barcelona: Proa, p. 145-157.
- (2007): *El riure de la màscara*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2011): *La veu cantant. Sobre la condició actual de la poesia*, Lleida: Pagès.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z*, París: Éditions du Seuil.

- (1972): *Le Degré zéro de l'écriture; suivi de Nouveaux essais critiques*, París : Éditions du Seuil.
- (1973): *Le plaisir du texte*, París: Éditions du Seuil.
- (1973). “Théorie du texte”, *Encyclopedia Universalis* [en línia]:
<http://www.universalis.fr/recherche/?q=intertextualit%C3%A9&p=3>
- (1984): *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, París: Éditions du Seuil.
- (2002): “Fragments d'un discours amoureux”, *Œuvres complètes. Tome v. Livres, textes, entretiens 1977-1980*, París: Éditions du Seuil, p. 29-112.
- Bataille, Georges (1981) : *El Aleluya y otros textos*, Fernando Savater (trad.), Madrid : Alianza.
- (1987): “L'erotisme”, *Œuvres complètes*, París: Gallimard, p. 11-220.
- Baudrillard, Jean (1997): *El otro por sí mismo*, Joaquim Jordá (trad.), Barcelona: Anagrama.
- Besa, Josep (2001): “Teoria dels cossos: dispositio alfabètica i rizoma”, *Gabriel Ferrater «in memoriam»*, Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.), Barcelona: Proa, p. 159-172.
- Benveniste, Émile (1966a): *Problèmes de linguistique générale I*, París: Gallimard.
- (1966b) : *Problèmes de linguistique générale II*, París: Gallimard.
- Bibolas, Noemí (2007): “La catalana, és una literatura com la francesa”, *Avui* [Cultura], 15 de febrer, p. 8-9.
- Blanchot, Maurice (1959): *Le Livre à venir*, París: Gallimard.
- (1980): *L'Écriture du désastre*, París: Gallimard.
- (1992): *El espacio literario*, Vicky Palant i Jorge Jinkis (trads.), Barcelona: Paidós.
- Blay, Pep (1991): “Enric Casassas, entrevista”, *Avui* [Cultura], 7 de desembre, p. 5.
- Bofill, Hèctor (2005): “Tempestes a l'oasi”, *El Mundo de Catalunya* [Tendències], 11 de març, p. 8.
- Borràs, Laura (2008): “La germana, l'estrangera: continuïtats i ruptures en Maria-Mercè Marçal”, *Reduccions*, 89, p. 241-261.
- Bousoño, Carlos (1970): *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos.
- Braidotti, Rosi (2005): *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*, Ana Varela (trad.), Madrid: Akal.
- Broch, Àlex (2000): “Sobre el concepte de realisme i realisme històric”, *Caplletra*, 28, p. 11-18.
- (2006): *Sobre poesia catalana. Lectures crítiques, 1973-2006*, Barcelona: Proa.

- Brossa, Joan (1976): “Sextina a Maria-Mercè Marçal en la publicació del seu primer poemari”, “Cau de llunes”, *Llengua abolida (1973-1988)*, Barcelona/València: Eliseu Climent.
- (1997): *Viatge per la sextina: 1976-1986*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Butler, Judith (2006): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Fermín Rodríguez (trad.), Buenos Aires: Paídos.
- (2012): *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Bussé, Xènia (2007): “Enric Casasses, amb els lectors a favor” [entrevista], *Serra d’Or*, 576, p. 65-67.
- Calafat, Francesc (1997): “Entre el llenguatge i la realitat: vint anys de poesia catalana”, *Caplletra*, 22, p. 27-48.
- Calvo, Lluís (2008): “Maria-Mercè Marçal o la fusió dels pols: cos, alteritat, desig”, *Reduccions*, 89, p. 90-119.
- Camacho i Grau, Juan José (2004): “Del desig de viure de l’aire? Do’m de l’Enric Casasses”, *The Barcelona Review*, 40, [en línia]: http://www.barcelonareview.com/40/c_ec.htm
- Campbell, Federico (1986): “Gabriel Ferrater o las mujeres” [entrevista], *Gabriel Ferrater. Papers, Cartes, Paraules*, Joan Ferraté (ed.), Barcelona: Quaderns Crema, p. 509-525.
- Carbonell, Neus i Meri Torras (eds.) (1999): *Feminismos literarios*, Madrid: Arco/Libros.
- Carner, Josep (1970): *Teoria de l’ham poètic*, Barcelona: Edicions 62.
- Caro Valverde, María Teresa (1999): *La escritura del otro*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Castells, Ada (2011): “Enric Casasses (Un tros de conversa amb)”, *Avui [Cultura]*, 9 de juny, p. 5.
- Catelli, Nora (2007): “¿Es representable el deseo?”. *Políticas del deseo. Literatura y cine*. Marta Segarra (ed.), Barcelona: Icaria, p. 63-70.
- Cavafis, C. P. (1987): *Les poesies de C. P. Cavafis*, Ferraté, Joan (ed.), Barcelona: Quaderns Crema.
- Cixous, Hélène (1986): “La venue a l’écriture”, *Entre l’écriture*, París: Des femmes, p. 9-69.

- (2003): “Ma conscience me mord la langue avec tes dents”, *L’amour du loup – et autres remords*, París: Galilée, p. 9-14.
- (1994), *Photos de racines*. París: Des femmes
- (2010): *Le Rire de la Méduse*, París: Galilée.
- i Jacques Derrida (2004): *Lengua por venir / Langue à venir. Seminario de Barcelona*, Marta Segarra (ed.), Barcelona: Icaria.
- Clément, Catherine; Kristeva, Julia (1998): *Le Féminin et le Sacré*, París: Stock.
- Climent, Laia (2008): “Maria-Mercè Marçal: dona i reivindicació nacional”, *Lluc. Revista de cultura i d’idees*, 864, p. 41-44.
- (2009): “Les textures del llenguatge: el procés evolutiu de la poètica marçaliana”, *I Jornades Marçalianes. Llabor de cant, lluita en saó*, Heura Marçal (ed.), Sabadell: Fundació MMM, p. 89-125.
- (2012): “Maria-Mercè Marçal: complexitat i autoafirmació”, *III Jornades Marçalianes. Ja no sé pas on son els meus confins, Llabor de cant, lluita en saó*, Lluïsa Julià i Heura Marçal (eds.), Sabadell: Fundació MMM, p. 153-174.
- Cohen, Jean (1966): *Structure du langage poétique*, París: Flammarion.
- Colomines, Joan (1969): “Temps de poesia. Gabriel Ferrater”, *Serra d’Or*, 117, p. 50.
- (1970): “*Les dones i els dies*”, *Serra d’Or*, 126, p. 49.
- Collin, Françoise (2006): “Poética y política, o los lenguajes sexuados de la creación”, *Praxis de la diferencia: liberación y libertad*, Marta Segarra (ed.), Eva Llaràs (trad.), Barcelona: Icaria, p. 187-199.
- Collot, Michel (1989): *La Poésie moderne et la structure d’horizon*, París: Presses Universitaires de France.
- (1990): “L’Autre dans le Même”, *Rencontres sur la poésie moderne. Poésie et Altérité*, Michel Collot i Jean-Claude Mathieu (eds.), París: Presses de l’École normale supérieure, p. 25-32.
- (1997): *La Matière-émotion*, París: Presses Universitaires de France.
- Cònsol, Isidor (2003): “Tres voltes rebel. Record de Maria-Mercè Marçal”, *Maria-Mercè Marçal in memoriam*, Ajuntament de Bellpuig: Gent de casa.
- Delor, Rosa (1999): “La poesia en català entre la síndrome de Rimbaud i l’escriptura íntima femenina”, *Serra d’Or*, 480, p. 100-103.
- Deleuze, Gilles (1969): *Logique du sens*, París: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1967): *L’Écriture et la différence*, París: Éditions du Seuil.
- (1978): *Éperons: les styles de Nietzsche*, París: Flammarion.

- (1995): *Mal d'archive: Une impression freudienne*, París: Galilée.
- Dones del grup de lluita del PSAN (1979): *La lluita per l'alliberament de la dona. Materials de treball del 1r congrés del PSAN*, Sollana: PSAN.
- Dor, Jöel (1994): *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como un lenguaje*, Margarita Mizraji (trad.), Barcelona: Gedisa.
- (1998): *Introducción a la lectura de Lacan II. La estructura del sujeto*, Graciela Klein (trad.), Barcelona: Gedisa.
- Douglas, Mary (2007): *Purity and Danger. An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*, Londres i Nova York: Routledge Classics.
- Epps, Brad (2005): “L’estrangeria, el desig i la llei: algunes reflexions poeticopolítiques (entorn a Maria-Mercè Marçal)”, *Los hábitos del deseo*, 1, Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa i Pau Pitarch (eds.), València: Ex Cultura, p. 19-31.
- Farré, Xavier (1995): “La poesia catalana contemporània: un breu itinerari a la recerca d’una tradició”, *Verba Hispanica XIII*, Ljubliana: Universitat de Ljubljana, p. 87-97.
- Fernández, Josep-Anton (2004): “Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal”, “Dossier: Maria-Mercè Marçal”, Marta Segarra (ed.), *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 10, p. 201-216.
- Fernández Mallo, Agustín (2009): *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.
- Ferraté, Joan (1982): *Dinámica de la poesía*, Barcelona: Seix Barral.
- Fiol, Bartomeu (2002): “La forma al servei del contingut”, *Diari de Balears*, 22 de novembre [en línia]: <http://www.santcugat.net/daltabaix/fioll.htm>.
- Florit, Jordi (2012): “Enric Casasses. Bes Negana”, *Els Marges*, 96, p. 122-123.
- Foucault, Michel (2007): *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, París: Gallimard.
- Friederich, Hugo (1999): *Structure de la poésie moderne*, Michel-Françoise Demet (trad.), París: Le Livre de Poche.
- Fuss, Diana (1999): *En essència: feminisme, naturalesa i diferència*, Eva Espasa (trad.), Vic: Eumo.
- Gamoneda, Amelia (1995): *Marguerite Duras: La textura del deseo*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Gans, Éric (1990): “L’Autre originaire de la poésie”, *Rencontres sur la poésie moderne. Poésie et Altérité*, Michel Collot i Jean-Claude Mathieu (eds.), París: Presses de l’École normale supérieure, p. 45-51.
- Gil de Biedma, Jaime (1999): “Prólogo”, *T.S. Eliot. Función de la poesía y función de la crítica*, Jaime Gil de Biedma (ed. i trad.), Barcelona: Tusquets, p. 9-29.
- Godayol, Pilar (2012): “Maria-Mercè Marçal en el mirall: sobre l’imaginari femení i el llenguatge poètic”, *Reduccions*, 100, p. 221-251.
- González, Enric (2012): “Juan Marsé y Enric González o el oficio de ser escritor” [entrevista], *Jot Down. Contemporary culture mag* [en línia]: <http://www.jotdown.es/2012/01/juan-marse-y-enric-gonzalez-o-el-oficio-de-ser-escriptor/>
- González, Helena (2009): *Género y nación. La construcción de un espacio literario*, Barcelona: Icaria.
- Gregori, Alfons (2004): “La veu d’Enric Casasses: gènere i distorsió en la poesia catalana contemporània”, *Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans. Volum 2. La literatura catalana de la democràcia*, Christian Camps i Pilar Arnau (eds.), Montpeller: Centre d’Études et de Recherches Catalanes Université Paul Valéry: Association Française des Catalanistes, p. 171-187.
- Guerrero, Manuel (2001): “Pròleg”, *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle: C. Hac Mor, E. Casasses, V. Sunyol, A. Vidal, A. Roig, X. Lloveras, D. Castillo, J. Cornudella i A. Pons*, Manuel Guerrero (ed.), Barcelona: Empúries, p. 11-99.
- (2003): “El mito Casasses”. *La Vanguardia* [Culturas], 19 febrer, p. 14.
- Gueunier, Nicole (1969): “La pertinence de la notion d’écart en stylistique”, *Langue française*, 3, p. 34-45.
- Guillamon, Julià (1991): “La gran via de les altures”, *La cosa aquella*, Barcelona: Empúries, p. 7-16.
- Hegel, G.W. Friedrich (1985): *Estética. La poesía*, Alfredo Llanos (trad.), Buenos Aires: Siglo XXI.
- Irigaray, Luce (1998): *Ce sexe qui n’en est pas un*, París: Éditions de Minuit.
- Izquierdo, Oriol (2007): “Actions & Voices”, *Catalan Writing*, 1, p. 2.
- Izquierdo, Lluís (1982): “L’erotisme, tret decisiu a la poesia de Gabriel Ferrater”, *El Món*, 3 de setembre, p. 70-83.

- Jandey, Brigitte (2009): *Écrire l'indicible. Écriture subversive, écriture affective, écriture du corps: Les facettes de l'écriture féminine*, Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing.
- Jarry, Alfred (1981): *Todo Ubú*, José Benito Alique (trad.), Barcelona: Bruguera.
- Julià, Jordi (2007): *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (2008): “«Jo poblaré la meua solitud». Formes de despersonalització en la lírica hipermoderna”, *Estudis Romànics*, 30, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 181-212.
- Julià, Lluïsa (1998): “Contra les llengües abolides”, *Serra d'Or*, 467, p. 23-26.
- (2007): “Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de Maria-Mercè Marçal”, *Políticas del deseo*, Marta Segarra (ed.), Barcelona: Icaria, p. 191-207.
- (2010): “De Brossa als trobadors i a Ausiàs March. Maria-Mercè Marçal, el diàleg amb la pròpia tradició”, *II Jornades Marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*, Fina Llorca i Heura Marçal (eds.), Sabadell: Fundació MMM, p. 37-54.
- Juranville, Alain (2000): *La philosophie comme savoir de l'existence, I, L'altérité*, París: Presses Universitaires de France.
- Knee, Philip (1987): “Note sur Le problème Jean-Jacques Rousseau de Cassirer”, *Laval théologique et philosophique*, 43, 2, p. 235-248 [en línia]:
<http://www.erudit.org/revue/ltp/1987/v43/n2/400304ar.pdf>
- Kristeva, Julia (1974) : *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautrémont et Mallarmé*, París: Éditions du Seuil.
- (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París: Éditions du Seuil.
- (2010): “Le sujet en procès: le langage poétique”, *L'identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, París: Presses Universitaires de France, p. 223-256
- Lacan, Jacques (1975): *Le Séminaire livre XX: Encore*, París: Éditions du Seuil.
- (1991): *El Seminario I*. Rithee Cevasco i Mira Pascual (trad.), Buenos Aires: Paidós.
- (1998): *Escritos II*, Tomàs Segovia (trad.), Madrid: Siglo XXI.
- Leclerc, Annie (1974): *Parole de femme*, París: Grasset.
- Le Lannou, Jean-Michel (2009): *L'être décomposé. Critique de l'ontologie du fini*. París: Hermann.
- Levinas, Emmanuel (1995): *Altérité et transcendance*, París: Le livre de Poche
- (1983) : *Le temps et l'autre*, París : Presses Universitaires de France (PUF).

- Lobel, E. i Page, D. L. (1955): *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford: Clarendon Press.
- Llorca Antolín, Fina, (2002a): *Maria-Merçè Marçal: obra poètica*, Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- (2002b): “La solitud i el mirall de l’altre/a segons Maria-Merçè Marçal”, *Jornades d’estudis “Vida i obra de Catarina Albert i Paradís (Víctor Català), 1896-1966”*. *L’Escala*, 20, 21 i 22 de setembre de 2001, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 283-298.
- (2002c), “Mare, filla, amant, amiga: muses en la poesia de Maria-Merçè Marçal”, *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas. El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Carme Riera, Meri Torras i Isabel Clúa (eds.) València: Ex Cultura, p. 259-266.
- Liotard, Jean-Françoise (2006): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Mariano Antolín (trad.), Madrid: Cátedra.
- Macià, Xavier i Perpinyà, Núria (1986): *La poesia de Gabriel Ferrater*, Barcelona: Edicions 62.
- Machado, Antonio (1989a): *Poesía y prosa. Tomo I: Poesías completas (1893-1936)*, Oreste Macrí (ed.), Madrid: Espasa-Calpe i Fundació Antonio Machado.
- (1989b): *Poesía y prosa. Tomo III: Prosas completas (1893-1936)*, Oreste Macrí (ed.), Madrid: Espasa-Calpe i Fundació Antonio Machado.
- Mallarmé, Stéphane (1945): *Œuvres complètes*, Henri Mondor i G. Jean-Aubry (eds.), París: Gallimard.
- Manent, Marià (1973): *Poesia, llenguatge, forma: 12 poetes catalans i altres notes crítiques*, Barcelona: Edicions 62.
- Maragall, Joan (1996): “Elogi de la paraula” i “Elogi de la poesia”, *La veu misteriosa: la teoria literària de Joan Maragall*, Lluís Quintana (ed.), Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 441-472.
- (2010): *Poesia completa*, Glòria Casals i Lluís Quintana (eds.). Barcelona: Edicions 62.
- March, Ausiàs (2000): *Poesies*, Pere Bohigas (ed.), Barcelona: Barcino.
- Marco, Joaquim (1966): “Ética, mediavelismo, erotismo en la poesia de Gabriel Ferrater”, *Destino*, 3 de setembre, p. 36.
- Marco, Joaquim i Pont, Jaume (1984): *La Nueva Poesia Catalana*, Barcelona: Plaza & Janés.

- Marín-Dòmine, Marta (2004): *Traduir el desig. Psicoanàlisi i llenguatge*, Vic: Eumo.
- Marrugat, Jordi (2006): “Diversos autors, ‘Proposta 2000-2004. Festival internacional de poesies+polipoesies’”, *Els Marges*, 79, p. 122-123.
- (2009a): “Tendències de la literatura catalana actual. Cicle de conferències. Universitat Autònoma de Barcelona (2007-2008)”, *Llengua & Literatura*, 20, p. 469-497.
- (2009b) “La Literatura catalana entre la cruïlla i la postmodernitat. Notes al marge de *La literatura en la cruïlla (1974-2008)*”, *Revista de Catalunya*, 252, p. 119-133.
- Martínez, Raül-David (2007): “Elements de teoria per a una lectura del discurs experimental. Entre sistema de coneixement universal i pràctica subversiva particularista”, *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Margalida Pons (ed.), Barcelona: Publicacions l’Abadia de Montserrat, p. 381-419.
- Martínez-Gil, Víctor (2006): “Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns”, *L’escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània i la història dels intel·lectuals*, Ramon Panyella i Jordi Marrugat (eds.), Barcelona: L’Avenç, p. 299-322.
- Massip, Francesc (1962): “‘Poedrama’ urbà”, *Avui*, 14 de desembre, p. 58.
- Mateu, Melcior (1997): “Enric Casasses: entrevista per Melcion Mateu” [entrevista], *The Barcelona Review* [en línia]: <http://www.barcelonareview.com/cat/ec1c.htm>
- Merleau-Ponty, M. (1969): *Phénoménologie de la perception*, París: Gallimard.
- Meschonnic, Henri (2006): *La rime et la vie*, París: Verdier.
- Molas, Joaquim (1972): “Els assaigs de Gabriel Ferrater, I i II”, *Serra d’Or*, 158 i 159, p. 37-38 i 77-79, respectivament.
- Molner, Eduard (2007): “Casasses i Pinter. Dos silencis”, *Avui* [Cultura], 12 de juliol, p. 6.
- Morén, Alegret (2002): “Enric Casasses i Figueres: La paraula, i parlar, és la matèria feta font”, *Avui* [Cultura], 19 de desembre, p. 1-3.
- Moréas, Jean (1886): “Manifeste du Symbolisme”, *Le Figaro* [“Supplément littéraire”], 18 de setembre, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línia]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/manifeste-du-symbolisme/>
- Nadal, Marta (1995): “La paraula, principi ordenador”, *Serra d’Or*, 421, p. 10-11.

- Nonnemenmacher, Georges (1990): “Poésie, relation et altérité”, *Rencontres sur la poésie moderne. Poésie et Altérité*, Michel Collot i Jean-Claude Mathieu (eds.), París: Presses de l'École normale supérieure, p. 33-41.
- Oleaque, Joan M. (1996): “Música i poesia són lesbianes”, *El Temps*, 646, p. 18-20.
- Oller, Dolors (1982): “Els tres ordres de figuració de la poesia moderna i algunes consideracions sobre la postmoderna”, *Els Marges*, 26, p. 43-56.
- (1985): “Els tres ordres de figuració a la poesia moderna i algunes consideracions sobre la postmoderna”, *Els Marges*, 26, p. 43-56.
- (1994): “Teoría de la poesia”, *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva et al. (eds.), Madrid: Taurus, p. 191-217.
- (2001): “La poètica de Gabriel Ferrater: accions i intencions”, *Gabriel Ferrater «in memoriam»*, Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.), Barcelona: Proa, p. 73-125.
- (2010): *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaigs de poètica*, Barcelona: Empúries.
- Orja, Joan (1989): *FAHRENHEIT 212. Aproximació a la mentalitat col·lectiva*, Barcelona: La Magrana.
- Palau, Montserrat (2010): “La ben plantada colonitzada: dones i qüestió nacional catalana”, Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura XXI, 19/01/2011 [en línia]:
<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/21690/BenPalau.pdf?sequence=1>
- Palau i Fabre, Josep (1964): *Doble assaig sobre Picasso*, Barcelona: Biblioteca Selecta.
- (2005): “Quaderns de l'Alquimista”, *Obra literària Completa II. Assaigs, articles i memòries*, Josep Palau i Fabre (ed.), Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Panyella, Vinyet (1998): “... En el mirall fidel del teu poema”, *Serra d'Or*, 467, p. 27-30.
- Paz, Octavio (2011): *Los signos en rotación*, Madrid: Fórcola
- Pedrals, Josep (2001): “Rails i més rails?”, *Avui [Cultura]*, 8 de març, p. 16.
- Perpinyà, Núria (1991): “Teoria dels cossos”, de *Gabriel Ferrater*, Barcelona: Empúries.
- (1997): *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*, Barcelona: Empúries.
- (2012): “La inestable modernitat de Gabriel Ferrater”, “I Studia digitalia in memoriam Gabriel Ferrater”, *Veus baixes*, 0, p. 203-223 [en línia]:
http://www.veusbaixes.cat/veusbaixes0_perpinya.pdf

- (2005): “Humor i explosió verbal”, *El País* [Quadern], 14 de juliol, p. 5.
- Pladevall, Antoni (1992): “La cosa aquella”, *Els Marges*, 46, p. 118-119.
- (2010): “L’empremta dels clàssics grecollatins en la poesia de Maria-Mercè Marçal”, *II Jornades Marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*, Fina Llorca i Heura Marçal (eds.), Sabadell: Fundació MMM, p. 21-35.
- Pons, Margalida (2008): “Del plaer a l’abjecció. Retòrica i política del cos en el discurs experimental”, *Poètiques de ruptura*, Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons i Josep Antoni Reynés (eds.), Palma: Lleonard Muntaner.
- (2011): “New *Loci* in Contemporary Catalan Art and Poetry: Perejaume’s Performance of/on the Rural”, *Performing Poetry. Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Cornelia Gräbner i Arturo Casas (eds.), New York: Rodopi, p. 263-278.
- Porcel, Baltasar (1986): “Gabriel Ferrater «in memoriam»” [entrevista a Gabriel Ferrater], *Gabriel Ferrater. Papers, Cartes, Paraules*, Joan Ferraté (ed.), Barcelona: Quaderns Crema, p. 522-535.
- Riba, Caterina (2012): *L’obra poètica de Maria-Mercè Marçal. Una aproximació des dels estudis de gènere i la literatura comparada*, Tesi doctoral, Universitat de Vic [en línia]:
http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/94518/tesdoc_a2012_riba_caterina_obra.pdf?sequence=1
- Rimbaud, Arthur (1972): *Œuvres complètes*, Antoine Adam (ed.), París: Gallimard.
- Rourera, Jordi (2007): “Del nyap il·legible a la novel·la execrable. La polèmica Carner i altres manifestacions antinoucentistes dels Imparables”, *Els Marges*, 81: 107-120.
- Sabadell, Joana (1998): “Allà on la literatura i vida fan trena. Conversa amb Maria-Mercè Marçal sobre poesia i feminisme”, *Serra d’Or*, 467, p. 12-21.
- (2004): “Domesticació, domesticitats i altres qüestions de gènere”, “Dossier Maria-Mercè Marçal”, Marta Segarra (ed.), *Lectora. Revista de Dones i textualitat*, 10, p. 191-199.
- (2009): “Feminación”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 15, p. 61-74.
- (2011): *Desbordamientos. Transformaciones culturales y políticas de las mujeres*, Barcelona: Icaria.
- Sàbat, Núria (2003): “Una poètica i heterogènia amalgama”, *El Periódico*, 18 de desembre, p. 80.

- Sala, Toni (2006): *Comelade, Casasses, Perejaume*, Barcelona: Edicions 62.
- Sala-Valldaura, Josep Maria (1989): “Poesia catalana i erotisme”, “Dossier: L’erotisme a la cultura catalana”, *L’Avenç*, 123, p. 14-17.
- Salgado, Sebastián (1998): “La definición de deseo como imposibilidad ontológica del sujeto. Spinoza en Sartre”, *Revista de Filosofía*, 3ª época, XI, 19, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid [en línea]: <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1084.pdf>
- Salvador, Vicent (1986): *El gest poètic: cap a una teoria del poema*, Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Salvat, Ricard (1966): “Els camins de la creació poètica”, *Teatre contemporani*, Barcelona: Edicions 62, p. 259-299.
- Sánchez, Meca, D. (1997): “Entre (zwischen) Yo y Tú”, *Diccionario de Pensamiento Contemporáneo*, M. Moreno Villa, (ed.), Madrid: San Pablo, p. 412-418 i 1253-1260.
- Santamaria, Núria (2004): “Glossofilia escènica”, *L’Avenç*, 289, p. 53-56.
- Sartre, Jean-Paul (1966), *L’Être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, París, Gallimard.
- Sauverzac, Jean-François de (2000): *Le Désir sans foi ni loi: Lecture de Lacan*. París: Aubier.
- Segarra, Marta (2000): “Prólogo”, *Hélène Cixous. Deseo de escritura*, Marta Segarra (ed.); Luis Tigero (trad.), Barcelona: Reverso.
- (2004): “Hélène Cixous, La ‘Fiesta del significante’”, *Lengua por venir / Langue à venir*, Marta Segarra (ed.), Barcelona: Icaria, p. 23-32.
- (2007): “Poéticas y políticas del deseo”. *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Marta Segarra (ed.), Barcelona: Icaria, p. 9-34.
- (2008): *Traces du désir*, París : CampagnePremière.
- (2012): “Comunidades y literatura”, *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, Marta Segarra (ed.), Barcelona: Icaria, p. 7-28.
- Seguró, Miquel (2005): “Aproximació al «Jo i Tu» de Martin Buber”, *Pensar l’alteritat*, Barcelona: La Busca, p. 183-202
- Schadewaldt, Wolfgang (1973): *Safo: Mundo y Poesía. Existencia en el amor*, Buenos Aires: Eudeba.

- Simbor Vicent (2005): *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, València/Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sistac, Dolors (2001): *Líriques del silenci i la cançó de dona a Safo, Renée Vivien i Maria-Mercè Marçal*, Lleida: Pagès.
- Spivak, Gayatri (2009): "Nationalism and the Imagination", *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 15, p. 75-98.
- Staiger, Émil (1966): *Conceptos fundamentales de la poética*, Jaime Ferreiro (trad.), Madrid: Rialp.
- Suárez, Emilio (1985): "El viaje nocturno del Sol y la *Nanno* de Mimnermo", *Estudios clásicos*, 89, p. 5-20 [en línia]:
<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/939d832589ae9391c5e2a3f088b67d79.pdf>
- Teixidor, Jordi (1989): *El Drama, espectáculo i transgressió: elements de dramaturgia teòrica*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Terry, Arthur (1962): "'Da nuces pueris, per Gabriel Ferrater' i 'Menja't una cama, per Gabriel Ferrater'", *Serra d'Or*, 38-39.
- (2001): "Gabriel Ferrater: la moral i l'experiència", *Gabriel Ferrater «in memoriam»*, Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.), Barcelona: Proa, p. 101-125.
- Thévoz, Michel (1996): *Le Miroir infidèle*, París: Éditions de Minuit.
- Thomas, Chantal (2006): "Le temps de la plage", "[Dossier] Le désir de Platon à Gilles Deleuze", *Le Magazine littéraire*, 455, p. 34-35.
- Torras, Meri (2007): "Escriure el desig al cos del text: escriptures i lectures lèsbiques a la literatura catalana contemporània", *Diàlegs gais, lesbians, queer / Diálogos gais, lesbianos, queer*, Julian Acebrón i Rafael M. Mérida (eds.), Lleida: Universitat de Lleida, p. 133-150.
- (2009): "Epílogo para curios@s: Qué puede un cuerpo", *El poder del cuerpo*, Meri Torras (ed.), Madrid: Castalia.
- Trías, Eugenio (1982): *El pensament de Joan Maragall. La crisi espiritual de Maragall el 1907*, Maragall, Jordi (trad. i pròleg). Barcelona: Edicions 62.
- Turró, Salvi (2005): "L'alteritat en la filosofia", *Pensar l'alteritat*, Barcelona: La Busca, p. 15-30.

- Verlaine, Paul (1962): *Œuvres poétiques complètes*, Yves-Gérard Le Dantec (ed.), París: Gallimard.
- Vich, Víctor i Zavala, Virginia (2004): *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Colombia: Norma.
- Vives, Vicente (2008): *Aníbal Núñez. La voz inexpugnable*, Alicante: Universidad de Alicante.
- Wittig, Monique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Javier Sáez i Paco Vidarte (trad.), Madrid: Egales.
- Yuval-Davis, Nira (1996): “Género y nación: articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía”, *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 3, 2, juliol-deseembre, p. 163-175.
- Zambrano, María (1993): *Filosofía y Poesía*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares. Fondo de Cultura Económica.
- Zumthor, Paul (1983): *Introduction à la poésie orale*. París: Éditions du Seuil.

3. Dictionaris i enciclopèdies

- Alcover, A. M. (2002): *Diccionari català-valencià-balear*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans [en línia]: <http://dcvb.iecat.net/>
- Diccionari de la Llengua Catalana* (2011), Barcelona: Edicions 62 / Enciclopèdia catalana, 2a edició [en línia]: <http://dlc.iec.cat/>
- Enciclopedia de la Filosofía Garzanti* (1992), Haroldo Maglia (ed.), Barcelona: Ediciones B.
- Gran diccionari de la Llengua Catalana* (1998), Jesús Giralt (director editorial), Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

XI. Annex

Conclusions en français

Nous arrivons au terme de notre recherche et, pour cela, nous ouvrons la réécriture des itinéraires poétiques travaillés tout au long de ces pages, qui ont tenté de surmonter la catégorie de métonymie par rapport à une totalité trop vaste pour être embrassée quand nous parlons de poésie. Nous avons intentionnellement décidé d'*ouvrir* la réécriture afin de présenter le geste de clôture tissé avec un double objectif : bien que le verbe ouvrir provienne de la forme latine *apĕrĭre*, l'analogie avec son antonyme *cooperĭre* a généré la forme *operĭre* en latin vulgaire. Nous proposons, ainsi, une action qui en elle-même rappelle la trace d'un oxymoron. Nous situons donc la clôture de l'étude des poétiques du désir de Ferrater, Marçal et Casasses dans l'espace qui existe entre les termes ouvrir et couvrir. À travers les variables altérité, identité et écriture, nous avons couvert une lecture interprétative qui ne se veut pas réductionniste ; au contraire, elle a pour but d'inviter une enquête continue des espaces en question et se compromet surtout à en ouvrir des nouveaux.

Un des premiers défis de ce travail a été de démontrer que le cadre théorique de la représentation du désir (élaboré à partir d'approches théoriques qui conjuguent, dans la plupart des cas, altérité, désir et langage, aussi bien corporel que proprement linguistique) non seulement répond à un regard capable d'actualiser les formes traditionnelles de l'exégèse littéraire, mais a été également un cadre idéal pour étudier la construction de subjectivités textuelles déterminées par une énonciation lyrique qui émerge dans l'altérité elle-même.

Nous avons dépassé la rupture qui, dans la Modernité, scinde l'écriture de l'exaltation d'une subjectivité unique et monolithique. Ainsi, nous avons mené une recherche afin d'éclaircir les variables rhétoriques et ontologiques qui s'entrecroisent dans l'énonciation lyrique encadrée dans la problématique de ses propres limites expressives, puisque le savoir poétique se trouve inexorablement inscrit dans la géométrie de l'altérité. D'une façon progressive, il a été nécessaire d'affûter les outils méthodologiques grâce auxquels, d'un côté, nous avons soutenu notre positionnement de lecture face à l'artefact poétique, et qui, d'un autre côté, ont guidé les exégèses du corpus sélectionné.

Dans la troisième fonction du langage — la poésie, ainsi conçue — nous avons élevé la notion de communication à la hauteur des lois poétiques qui gouvernent l'expression du sujet lyrique, dont la construction identitaire s'érige dans un mouvement qui l'entraîne hors de soi. Cette proposition, en fait, dépasse les marges du concept communicatif *per se* ; l'inscription du *je* dans les vers est un acte créateur du sujet de l'énonciation qui convoque l'Autre dans sa construction.

De ce point de vue, nous avons tracé comment le concept d'émotion devient un des agents culturels les plus actifs pour la négociation des limites de la formalisation des sujets lyriques. Cela a été montré dans la poétique de Gabriel Ferrater, à partir duquel nous avons établi un nouveau paradigme dans la poésie catalane contemporaine, justement parce qu'il situe l'énonciation lyrique dans une impersonnalisation émotionnelle en tant que scission entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, et à partir de laquelle, par contre, il érige une subjectivité lyrique très séductrice et personnelle.

Grâce à cette contradiction, nous avons ouvert un espace pour l'émotion non seulement en tant que réseau discursif, horizon de toute poétique actuelle, mais aussi en tant que moteur et matière du *faire* poétique. Moyennant les fondements théoriques de la *matière-émotion* nous avons travaillé les plis, les couches qui signifient la parole poétique capable d'activer l'ouverture du sujet lyrique vers l'Autre, en transformant l'espace poématique en la scène où aura lieu la rencontre avec ce(s) autre(s).

Nous avons établi la distance entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation à partir de la « loi de l'assentiment » de Bousoño, laquelle a été liée à son tour au principe d'appropriation nécessaire dans l'acte énonciatif suivant les prémisses de Benveniste. De cette façon, nous avons forgé un centre solide pour l'analyse du sujet lyrique. L'écriture poétique se matérialise en toute plénitude dans l'appropriation de l'énoncé que l'action de lecture (auteur, lecteur, audience) concrétise et authentifie. Cette séquence, que nous situons en première instance dans la dernière phase de la communication, trouve, elle aussi, son revers dans l'acte de l'écriture lui-même, si l'on regarde la construction du sujet lyrique dans la praxis poétique d'un point de vue performatif. De telle manière, le devenir du je lyrique et le déchiffrement de celui-ci comprennent plusieurs niveaux d'analyse. Pour cela, nous nous sommes centrés dans

l'identification du *je*, qui secrète, dès son émergence, son altérité immédiate, le *tu*. Dans chaque énoncé le sens dénotatif du *je* linguistique change et entraîne le *je* poétique au-delà de cette relation illusoire avec le *je* du poète, tenant compte du fait que le lecteur peut réorienter et refonder le sens dénotatif. Sans aucun doute, l'identité du *je* lyrique reste toujours affectée par cette perméabilité, même si les effets esthétiques qui dérivent de cette condition ne sont pas sans importance, mais plutôt énormément transcendants. Par exemple, le poète peut empêcher, avec des buts esthétiques déterminées, l'appropriation du *je* lyrique de la part du lecteur. Tout cela est évident dans le poème « Si puc » de Gabriel Ferrater.

Une appropriation peut avoir, à son tour, différents niveaux. C'est dans ce sens que le positionnement de la voix poétique reste le centre d'où se déploient les autres éléments concrets (*je-tu*, monde, langage) qui configurent la construction du *je*, et qui articulent les fondements de la subjectivité textuelle dans le schéma de l'altérité. Le poète ne reste donc pas dénudé face à son écriture, mais il contrôle plutôt, à travers des mécanismes dialogiques, jusqu'à quel point il peut remplir de sens ce *je*.

Si nous assumons cette perméabilité de l'instance énonciative, nous comprenons que l'artefact poétique n'est pas une unité de sens fermée en elle-même, mais que la formalisation du sujet lyrique *en relation à* est le centre de gravitation qui ordonne et donne sens à l'énoncé poétique. Ce mouvement s'inscrit d'emblée dans l'acte de création, où a lieu l'expérience de l'impossibilité du langage pour capturer un « je » qui est mouvant, changeant et, aussi, incomplet. Par conséquence, l'acte d'écriture devient une construction *in progress* du sujet poétique, dans lequel le langage apparaît comme une tentative de récréation de cette incomplétude.

En effet, les limites de l'expression du *je* sont en concomitance avec le principe constitutif du sujet contemporain : le *je* s'installe dans l'ouverture vers l'autre à partir du langage. Et un des épicycles des poétiques postmodernes par rapport à cette crise du sujet, comme nous l'avons montré, c'est le moment où le point de suture entre le *je* et l'autre active le mouvement de fusion entre eux : le désir. Cette catégorie nous a permis de mettre en relation et de combiner les traces identitaires de la formalisation des trois sujets lyriques qui recherchent dans l'écriture leur propre devenir en tant que sujets désirants. C'est ainsi que tout au long du deuxième chapitre nous avons questionné les

trois poétiques tout en retraçant les espaces communs érigés dans notre proposition du cadre interprétatif.

En premier lieu, nous avons analysé l'émergence de l'énonciation du je lyrique pour définir les paramètres du sujet désirant en relation au sujet de désir. Une fois nous avons établi les règles créatrices des subjectivités lyriques à partir de la demande du désir (implicite ou explicite), nous avons observé progressivement la suffisance ou l'insuffisance ontologique dérivée du fait de rester en suspens dans le mouvement qu'implique vouloir posséder l'autre. Ainsi, la distance inexorable qui sépare le *je* du *tu* nous a offert des résultats différents. Nous avons parcouru l'annihilation surprenante du sujet lyrique chez Ferrater, la complétude de l'être chez Marçal, mise à la dérive à cause du réveil du désir lié à l'individuation des sujets agents du plaisir ou, contrairement, par la défense d'une individuation comme centre éthique de l'acte amoureux, dans l'œuvre de Casasses.

Gabriel Ferrater, constructeur d'un nouveau cadre dans le discours poétique catalan pour penser le *je* sous les paramètres du désir, inaugure une poésie érotico-amoureuse déterminée par la primauté d'une voix intimiste qui, à partir d'une rhétorique de l'altérité amoureuse, transforme la poésie en une quête identitaire qui finit avec l'annihilation radicale du sujet de l'écriture : la perte progressive d'identité du je lyrique est corrélative à l'ascension du *tu* amoureux jusqu'au sujet complet.

Suite à cette prémisse, nous avons interrogé la formalisation poétique à partir d'un auteur qui, au départ, situe ses vers dans un distancement délibéré des émotions, qui restent dans le cadre de ce qui de l'expérience reste incommunicable. En effet, Ferrater calcule le degré de blocage de l'appropriation du *je* pour réussir l'activation, d'une part, de l'illusoire coïncidence entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, dont le résultat est un vers très séducteur, puisque le lecteur ressent la possibilité d'entendre une voix poétique qui se dit sans aucun filtre d'impersonnalisation. D'autre part, à plusieurs reprises, il parie sur l'éclosion du dialogue entre le *je* et le *tu* qui enferme la scène poétique dans un espace intime que le lecteur ne peut reconstruire qu'à travers les marques préverbaux qui suggèrent l'indicible.

Ces stratégies formelles ont été substantielles pour la proposition interprétative du sujet désirant dans *Les dones i els dies*. L'impossibilité d'interpréter la caresse, le regard qui fuit volontairement, la présence du corps du désir à partir de sa fragmentation, entre autres, ont mis en évidence un « je / tu » face à la résistance de l'autre amoureux. Pour cette raison, il a été nécessaire d'étudier pourquoi la femme se présente comme corps résistant qui conduit le je lyrique à nier le désir lui-même. Ceci dit, nous avons conclu que le vers de Ferrater se situe dans l'impossibilité de satisfaire le désir qui se reflète non pas dans la transformation ou dans la destruction de l'autre, mais dans le mouvement inverse : la perte des limites du sujet désirant.

En parallèle, la résistance du corps est gouvernée par le regard du désir. Nous ne pouvons pas oublier que le corps féminin, sa configuration sur le plan physique, sensuel et sexuel, reste semblable au désir du je lyrique et est modelé à son image. Par conséquent, plus impénétrable reste l'autre et plus nécessaire est la distance irréductible pour les deux sujets dans la scène amoureuse, plus radicale sera ainsi la séparation qui aura lieu dans *la rencontre* avec l'autre. Le sujet poétique sera donc conçu dans l'expérimentation du sujet désirant dans la mesure où sa possession devient impossible. En synthèse, le je lyrique de Ferrater a occupé l'action du *dire* ou du *se dire* dans l'altérité, mais ce mouvement l'a peut-être conduit vers la défaillance ou l'interrogation de ses propres structures.

Pour aborder les poétiques du désir de Marçal et de Casasses nous avons parcouru les plis de la *matière-émotion* qui tournent autour de l'écart : la fracture de l'épiderme du poème causée par l'éruption de la vie corporelle, pulsionnelle et affective du sujet de l'écriture. Le rythme pulsionnel du désir (scène d'écriture et scène amoureuse) et la voix (*poiesis*) deviennent le fondement de la construction des subjectivités lyriques qui s'inscrivent dans la *position féminine*, là où le corps cherche avec appétit la continuité de l'écriture.

Maria-Mercè Marçal, dont la voix poétique vide le désir de sa gestion phallogocentrique, distille une création poétique avec le filtre de la catégorie désir, nécessaire pour construire une subjectivité lyrique féminine et lesbienne. Marçal installe l'énonciation poétique dans un nouvel ordre symbolique, dont le centre est la sexualisation de la parole poétique au féminin. Dans ce sens, moyennant la présence

nette d'une exploration et la reconstruction du corps de femme perçu à partir du désir homoérotique, la poète déplie la rénovation d'une symbolologie érotique qui configure un cosmos corporel nouveau. L'espace de *rencontre* avec l'autre, la présence-absence du sujet désiré trouve son corrélat dans les images qui débordent les marges corporelles : l'eau et le miroir constituent les symboles centraux de la fusion des corps, espace de plénitude ; par contre, la poète fait recours au sang menstruel, au sang de la blessure et même au vomissement — éléments qui font partie de la catégorie de l'abject — pour formaliser, à partir de la dissidence, un sujet agent de sa propre douleur (parole du désir) et de sa représentation.

La contiguïté thématique entre *Terra de Mai* et « Sang presa » nous a servi pour tisser une histoire du désir articulée autour du procès de dissimilation du *je* et du *tu*. D'une part, à travers le désir homoérotique s'énonce un sujet lyrique forgé dans la *continuité* de l'être qui prend sens dans l'*agence* du plaisir sexuel et aussi dans l'accomplissement d'une jouissance sans doute liée à l'équivalence physique des corps amants/aimés (miroir), qui se traduit en une fusion sexuelle transformatrice et affirmative d'identité. D'autre part, les vers de Marçal entrent en tension quand la dissimilation progressive entre le *je* et le *tu* se vit dans les lois annihilantes du désir. Le corps du plaisir s'effondre pour céder place à la mutilation du *je* poétique, moment auquel la séparation et l'absence renvoient l'écriture vers la prise de conscience d'un sujet exilé de la terre du plaisir. Malgré la force destructrice du désir d'un point de vue ontologique, et à la différence de Ferrater, Marçal trouve dans l'impossibilité du désir, justement, la marque la plus subjectivante : la reconstruction identitaire à partir de la blessure, à partir de la marque corporelle, mémoire d'une plénitude de l'être.

Enric Casasses, rénovateur de l'action poétique à partir d'une *position féminine*, évoque le désir dans l'épicentre d'une poétique strictement postmoderne : la pulsion de l'écriture, métaphorisée par « la faim », laisse son empreinte dans le rythme de la parole, qui devient, de cette manière, le signifiant du désir. Le poète joue avec le vide du signe (signifiant) pour laisser reposer le sens sur l'action d'adresser la parole à l'autre. Voilà le geste de la parole, le geste amoureux où se fonde le trait essentiel de sa nature lyrique : le parler.

À travers l'étude transversale des œuvres les plus significatives de Casasses par rapport à notre sujet de recherche, nous avons établi un parcours qui embrasse de la construction d'une autopoétique (espace dans lequel le désir est le moteur de l'écriture) jusqu'à la représentation de ce que nous avons nommé les histoires d'amour particulières. Dans le premier cas, nous avons fait une équivalence entre la scène amoureuse et la scène de l'écriture, surtout en ce qui concerne la représentation du sujet agent de la parole comme celui qui reste abandonné à la volonté de l'amour/désir. Celui-ci joue le rôle de l'être supérieur, qui domine le je lyrique et, en même temps, l'identité poétique reste inscrite dans la relation d'altérité résultante. L'amour (tu transcendant) précipite le je lyrique dans la vie, satisfait les besoins vitaux de celui-ci et le transforme en « saint et magique », c'est-à-dire en poète. Ainsi, suivant une des lois du désir, qui est, précisément, son impossible satisfaction, Casasses situe l'insatisfaction (douleur) comme le moteur indispensable pour maintenir le désir inaltérable : « una unça de sal de llàgrimes que s'han aguantat de caure, així es pot mantenir la brasa, així es poden alimentar les estranyes » (2008a : 33).

De la même façon, si nous nous centrons sur la formalisation du sujet désirant dans l'œuvre du poète, nous pouvons déterminer que Cassases articule le désir non pas à partir de sa force destructrice mais qu'il l'assume comme ce qui entraîne le sujet vers l'imprévisible, c'est-à-dire qu'il le déplace et le situe hors de soi-même, dans l'espace de l'*entredoux*. Ce nouveau positionnement, apparemment tragique parce qu'il implique l'effondrement d'une identité préconçue, active le langage du désir, le *dire à l'autre* à partir de l'émotion. À travers la modalité dialogique — mécanisme rhétorique qui ouvre l'écriture vers l'autre et transforme, ainsi, le poème en un espace de circulation de la parole, dans lequel l'effet d'appropriation du je lyrique, à la différence de Ferrater, est prépondérante —, nous avons pu signaler une cohérence dans l'évolution de la représentation du désir dans la trajectoire de l'auteur. D'une part, l'énonciation du je dans le geste amoureux est menée à l'extrême à travers la dramatisation de l'altérité amoureuse (*Do'm*) : espace textuel dans lequel Casasses articule la rencontre amoureuse comme un processus d'autoconnaissance qui joue en faveur de la construction identitaire des sujets à travers le *se dire* l'amour. D'un autre côté, à partir de ce cadre, la parole orale — déterminée, aussi, par les effets de la modalité dialogique face à la construction du sujet lyrique — accomplit dans la performance poétique (espace où s'incarnent et s'entrecroisent le désir d'écriture et le signifiant) la signification

maximale, puisqu'elle assume la fonction poétique dans la scène réelle du *parler*. La parole récitée réunit corps, voix et rythme comme origine et patron du mouvement interne de l'émotion.

Les résultats de cette recherche n'acquièrent pas leur sens dans le cadre d'une simple comparaison de trois poétiques différentes et expressément sélectionnées. Le parcours proposé à travers la tripartition du signe désir (Gabriel Ferrater en serait le *réfèrent* ; Maria Marçe Marçal le *signifié* et Enric Casasses le *signifiant*) définit chaque trajectoire en parallèle, puisque chacune d'entre elles a marqué un point d'inflexion et d'évolution des formes littéraires dans le panorama de la poésie catalane. Elles sont toutes les trois, en effet, des points de non-retour pour la construction de subjectivités lyriques submergées dans le désir et dans les textures changeantes des poèmes. Ferrater, à partir de l'éthique et de l'esthétique, se met face au désir d'un *tu* féminin (« les femmes ») qui devient le centre de révision d'une mémoire, de son propre temps vécu. La vocation du vers est donc d'être une méthode phénoménologique pour interpréter l'expérience du désir et construire, ainsi, un érotisme moral. Marçal conquiert une *langue abolie* pour ouvrir un espace littéraire féminin et lesbien, à partir duquel elle crée de nouveaux espaces pour l'expression du désir. La poète fonde une conception corporelle de la texture du vers, nécessaire pour construire une subjectivité littéraire singularisée à partir de la perte de l'illusoire fusion absolue avec son autre spéculaire. Les intersections de l'histoire du désir, de l'attente et de l'espoir, de la présence et de l'absence, marquent le chemin dans la reconnaissance ultime de la condition de l'être : la solitude. Et Casasses, sous les lois de la *parole vive* comme accomplissement de la fonction poétique, construit une nouvelle expérience créatrice, vitale et absolue, à partir d'une subjectivité lyrique fondée dans le mouvement éthique envers l'autre.

Les trois propositions marquent, définitivement, la poésie catalane contemporaine comme un habitat capable d'accueillir de nouvelles formalisations de sujets lyriques désirants, de même que de nouvelles subjectivités littéraires qui pourront, désormais, se définir dans le paysage inaugural que cette recherche a tenté d'établir.

