

«JO POBLARÉ LA MEVA SOLITUD», FORMES DE DESPERSONALITZACIÓ EN LA LÍRICA HIPERMODERNA¹

Jordi JULIÀ
Universitat Autònoma de Barcelona

In summa: cal dubtar que «el subjecte» pugui demostrar-se a si mateix: per això hauria de tenir un punt fix, i aquest punt falta!

FRIEDRICH NIETZSCHE
*Fragments pòstums*²

CAP AL POETA HIPÒCRITA

Dos llibres recentment publicats, *Poesia sin estatua* del poeta castellà Álvaro García (García, 2005), i *El riure de la màscara* del professor de teoria de la poesia, Pere Ballart (Ballart, 2007a),³ construeixen part de la seva argumentació en relació a un passatge d'un dels articles més recordats del poeta i crític angloamericà T. S. Eliot. M'estic referint a «Tradicció i talent individual» (1919), i a aquella sentència que ens recorda que «el progrés d'un artista és un continu sacrifici d'ell mateix, una contínua extinció de la personalitat. [...] La poesia no és un desbordament de l'emoció, sinó una fugida de l'emoció; no és una expressió de la personalitat, sinó una fugida de la personalitat. Però, per descomptat, només aquells que tenen personalitat i emocions saben el que significa voler escapar d'aquestes coses» (Eliot, 1960 [1920]: 58).⁴ La idea de la «fugida de la personalitat» es converteix en un tòpic de les poètiques modernes, pràcticament des de mitjans del segle XIX ençà. De fet, el passatge més citat del

1. Aquest article s'emmarca dins del projecte d'investigació «Poesia catalana i espanyola 1975-2005» (HUM2005-05457) del Ministeri d'Educació i Ciència.

2. Dels fragments escrits entre agost i setembre de 1885 (Nietzsche, 2004 [1996]: 138). Sempre que no s'indiqui el contrari la traducció catalana serà meua.

3. Per bé que aquest llibre ha estat publicat el 2007, va ser a finals de 2004 que va guanyar el premi d'assaig «Josep Vallverdú», i han estat motius estrictament editorials que han fet endarrerir-ne l'edició. El capítol on apareix aquesta argumentació respon al títol d'«El jo a l'inrevés: poesia i experiència», i tot i ser una conferència llegida el 2001, va aparèixer publicada en volum dos anys després (Ballart, 2003).

4. Dec la traducció catalana a Pere Ballart (Ballart, 2007a: 68-69).

diari personal de Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, es troba a la pàgina inicial, i ens recorda una idea semblant: tot és dins «la vaporització i la centralització del jo».⁵

Aquesta sentència desvinculada de tota referència precisa ens podria costar d'aproximar-la a la creació lírica, i més a l'operació que porta a terme el poeta amb la seva identitat particular convertida en moneda de canvi mitjançant el vers, si no concebem la poesia –i la literatura, en general– com una comunicació entre autor i lector. És el mateix Pere Ballart qui reprèn aquesta afirmació del pare de *Les flors del mal* i ens la interpreta per tal de caracteritzar el jo d'aquest final de segle xx i principis del nou mil·lenni:

L'extraordinari poeta francès acabava d'adonar-se que el principal problema de la poesia, com si d'un experiment científic es tractés, consisteix a prendre el Jo com una bola, llançar-lo a l'espai dissolt en mil bocins, i, en acabat, que algú el rebí recompost, tan únic i compacte com era abans d'aquest viatge, el vehicle del qual, evidentment, haurà estat el poema. En la peripècia d'aquest Jo vaporitzat i més tard tornat a concentrar hi ha resumit tot el complex contenciós de la comunicabilitat de la poesia, i, vista des d'avui, l'aposta de Baudelaire sembla a propòsit d'això molt clara: el poema serà comunicable en tant que sigui objectiu, eloqüent, intel·ligible, persuasiu. Considerada la figura del lector amb peu d'igualtat amb la pròpia (perquè cap de nosaltres no és gaire amunt en l'escala dels éssers, com bé va dir un altre poeta), la qüestió ja no és sinó la de saber negociar la distància que separa l'un de l'altre. La modernitat proscriu que el poema continuï sent un lloc adequat per a plorar o filosofar, i mesurar l'abús que qualsevol d'aquests dos excessos representa (el primer a costa del lector, el segon, de la pròpia naturalesa del poema líric), equival a mirar el sentimentalisme i el discursuig especulatiu com els riscos més prominents de la poesia d'avui (Ballart, 2007b: 8).

Tal com confirma el teòric català, un dels grans problemes de la poesia moderna consisteix a saber establir la posició justa entre autor i lector, després que aquestes dues instàncies de la comunicació literària fossin igualades en el poema inicial de *Les flors del mal*, el 1857. A «Al lector», i com si es tractés d'una declaració d'intencions, Charles Baudelaire s'adreçava al burgès que obrís el llibre per recordar-li que coneixia perfectament el pitjor dels monstres de la humanitat, que és el tedi, i aquesta confiança i franquesa amb el destinatari de les seves paraules era possible perquè es tractava del seu «–hipòcrita lector, –el meu semblant, –el meu germà» (Baudelaire, 1985: 4). Una de les peces més famoses que integren els *Petits poemes en prosa* és la que es titula «L'aurèola perduda», i consisteix en un diàleg entre un ciutadà i un poeta que tot just ha arribat a «un lloc de mala nota». La presència de l'artista en aquest local tan mundà, i presumiblement sòrdid –potser un bordell, un fumador d'opi, un cabaret, o un bar de mala mort–, causa la sorpresa del burgès que es troba allí, perquè posseïa una imatge àuria i romàntica, aristocratitzant, del poeta que imagina «bevedor de quintaessències», «àvid d'ambrosia». El creador respon que ha estat possible aquesta trobada perquè acaba de perdre la seva aurèola enmig del fang del carrer, i això significa que s'acaba de despullar d'un dels atributs que el significaven entre la resta dels mortals. El literat allega que acaba de «perdre les [seves] insígnies», i això vol dir, fins a cert punt, despersonalitzar-se, convertir-se en massa, en societat, de manera que no veu aquesta pèrdua com un gran mal perquè això facilita que es pugui presentar d'una altra manera en societat: «Ara puc passejar-me d'incògnit, cometre actes baixos i fer el cràpula, com els simples mortals. I aquí em teniu, igual que vós, com veieu!» (Baudelaire, 1991 [1869]: 259). Aquesta aurèola és el símbol de la dignitat del poeta, i representa, al cap i a la fi, una mena de despulament de l'hàbit que identificava i personalitzava social-

5. «De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là», diu a «Mon coeur mis à nu. Journal Intime» (1887) (Baudelaire, 1985: 405).

ment l'escriptor de versos: la pèrdua i l'enfangament d'aquell esplendor quasi sagrat que l'envoltava suposa una igualació amb la resta de simples mortals, i que es pugui comportar d'una manera semblant a tota la societat, passant inadvertit.

Així doncs, si el lector i l'assidu a un lloc de mala nota se li assemblen tant, fins al punt de compartir el mateix ADN, aleshores, el poeta serà tan hipòcrita com qui llegeix els seus versos i, possiblement, posseeix una doble moral. És clar, però, que aquest apòstrofe que trobàvem al poema «Al lector», no el podem prendre com un simple insult espontani i innocent, sinó que al darrere s'hi amaga la descripció en negatiu de la nova condició del poeta modern, un cop ha perdut l'aurèola, les insígnies, i va d'incògnit entremig dels altres homes i dones, cometent actes innobles i fent el cràpula. Joan Coromines, en l'entrada 'Crisi' del seu *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, ens recorda que 'hipocresia' prové del grec i equival a l'«acció de fer un paper teatral», i d'aquesta manera l'adjectiu 'hipòcrita' (pres del llatí *hypocrita*) vol dir «actor teatral» (Coromines, 1981: 1061). Entenc que creure que Baudelaire tenia present aquest aspecte que implica la paraula 'hipòcrita' sigui filar molt prim, i voler atribuir més sentit del que té el darrer vers del primer poema de *Les flors del mal*. No obstant això, altres passatges baudelairians poden confirmar-nos que en la imaginació de l'insigne autor francès hi ha una concepció semblant referida a la idea de creador que ell defensava i creia ser. En una de les parts que componen l'assaig *El pintor de la vida moderna* (1863), concretament la titulada «L'artista, l'home de món, home de multituds i nen», i que és dedicada a l'art de Constantin Guys –per molt que en parli a través de les seves inicials–, podem llegir el següent passatge: «Gran enamorat de la multitud i de l'incògnit, el Sr. C. G. porta l'originalitat fins a la modèstia» (Baudelaire, 1985 [1863]: 793). El poeta, igual que aquest home de món baudelairià, del qual és exemple aquest dibuixant i aquarellista francès, troba en la multitud el seu àmbit natural, i això li permet «veure el món, estar al centre del món i roman-dre ocult per al món», i és que «l'observador és un príncep que gaudeix arreu del seu caràcter ocult» (Baudelaire, 1985 [1863]: 795). Això és possible gràcies a la seva pèrdua d'aurèola, la igualació amb els altres, i a una capacitat natural d'imitació dels éssers que l'envolten, i que li fa possible –com si d'un actor es tractés, talment com un autèntic hipòcrita– transvestir-se i posar-se la màscara més repetida de la seva comunitat. Aquesta mateixa idea Baudelaire l'exposaria en un dels textos de *L'Spleen de París*, concretament el titulat «Les multituds», on vincula a aquest artista de món un do innat per fer d'actor i comportar-se com si no fos ell mateix.

No a tothom li ha estat permès de prendre un bany de multituds: fruit de la gentada és un art, i només aquell a qui una fada insuflà en el bressol el deler del transvestiment i de la màscara, l'odi del domicili i la passió del viatge, pot fer-se un tip de vitalitat a compte del gènere humà.

Multitud, solitud: termes iguals i intercanviables per al poeta actiu i fecund. Qui no sàpiga poblar la seva solitud, tampoc no sabrà sentir-se sol enmig d'una multitud atrafegada.

El poeta frueix del privilegi incomparable de poder ser a sa guisa ell mateix o altri. Com aquelles ànimes errants que van a la recerca d'un cos, entra quan vol en el personatge de cadascú. Per a ell sol, tot és vacant, i si hi ha llocs que semblen ésser-li vedats, és perquè, als seus ulls, no paguen la pena d'ésser visitats (Baudelaire, 1991 [1869]: 71).

És a l'autèntic actor –l'hipòcrita, recordem-ho– a qui li està reservada la virtut de poder ser ell mateix i qualsevol altre, gràcies a l'art de saber-se ficar dins dels personatges que l'envolten, com una ànima a la recerca d'un cos. Per tant, doncs, veiem que el poeta modern, enmig de la multitud, gaudeix de dos dons plaents: deixar de ser ell mateix per, així, camuflar-se enmig de la gentada, i, al mateix temps, permetre's ser qui es proposi –gràcies a la despersonalització– i poder-se ficar dins de cadascú que troba al seu pas –gràcies a l'observació. Ara ja tenim la clau d'aquella vaporització i centralització del jo: en primer lloc el poeta s'ha des-

posseït, i posteriorment s'ha reconvertit en ell mateix o bé en un altre. Des d'una perspectiva menys afalagadora i menys elogiosa, també Friedrich Nietzsche, en una de les anotacions dels seus quaderns (concretament la que va ser datada entre abril i juny de 1885), censuraria el comportament fluctuant i impostat de l'artista modern: com deixa escrit en una de les seves notes, l'ambigüitat teatral de determinats literats fonamenta, al capdavall, tota la seva identitat i la manera de ser.

A la meua joventut vaig tenir mala sort: se'm va creuar pel camí un home molt ambigu: quan el vaig reconèixer com el que és, això és, com un gran actor que no té cap relació autèntica amb res (ni tan sols amb la música), vaig quedar tan fastiguejat i malalt que vaig creure que tots els homes cèlebres havien estat actors, i que d'una altra manera no haurien arribat a ser cèlebres, i que en el que jo anomenava «artista», el principal era simplement la *teatralitat* (Nietzsche, 2004 [1996]: 122).

De mica en mica, ja ho veiem, ens anem aproximant a la formació del subjecte poètic contemporani, i m'atreviria a dir que del Subjecte en majúscula –sense que es trobi circumscrit a cap forma textual o genèrica. Dos dels més importants literats i pensadors, al mateix temps reivindicats com a pares de la modernitat i de la postmodernitat, ens ho confirmen en els seus escrits. 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. És ben significatiu que el filòsof alemany –en una època de recuperació del racionalisme i auge del positivisme, com l'últim terç del segle xix– parli de la subjectivitat de l'individu com d'aquell aspecte més incert i indemostrable, com una idea que s'imposa el jo reflexiu més que no pas com una certesa infal·lible. Així ho diu en la seva anotació de la tardor de 1878: «La major part del nostre ésser ens és desconeguda. Malgrat això ens estimem, parlem [de nosaltres] com d'una cosa perfectament coneguda, en virtut d'una mica de memòria. Tenim al cap un *fantasma del "jo"* que ens determina de múltiples maneres. Hi ha d'haver conseqüència en l'evolució. Aquest és l'*acte de la cultura privada: volem produir unitat* (però pensem que només s'ha de *descobrir!*)» (Nietzsche, 2004 [1996]: 59). Més amunt Baudelaire parlava de transvestisme i màscara –com les potències més característiques del creador modern–, i per aquelles mateixes dates l'autor d'*Així va parlar Zaratustra* ens recorda que allò més característic d'un artista és la teatralitat, i que el jo de cadascú existeix per una voluntat d'unitat que volem descobrir, quan, en el fons, és un espectre que besllumem entre els clars obscurs dels records.

La subjectivitat moderna, per tant, cada cop queda més discutida, més sota sospita, més allunyada d'aquell «jo penso» cartesià en què l'ésser s'imposava en l'assumpció de la seva capacitat de raonar. Fins a tal punt arriba el dubte nietzscheà que, en un altre dels seus fragments pòstums, concretament d'estiu de 1883, aquest filòsof es pregunta «per què no veu l'home les coses?», i es respon immediatament que és a causa que «ell mateix es posa al mig; ell *tapa* les coses», del que es desprèn que «cal prescindir d'un mateix per: veure-hi bé» (Nietzsche, 2004 [1996]: 102). Confirma absolutament la condició de l'artista observador que defensava uns anys abans Baudelaire, i ens ensenya aquesta via despersonalitzada de l'art del segle xx en una altra d'aquestes notes sentencioses que aplega en els seus quaderns: «No hi ha res que m'interessi més que quan un fa una marrada per pobles i estrelles llunyans per, finalment, explicar alguna cosa semblant de *si mateix*», diu l'estiu de 1880 (Nietzsche, 2004 [1996]: 69). D'una altra manera sembla que Nietzsche descriu l'artista de les multituds i home de món del qual

es parlava a *El pintor de la vida moderna*, i posi les bases d'allò que decennis després el pensador espanyol José Ortega y Gasset descriurà com a art deshumanitzat propi del segle xx.

Potser pot semblar una fugida d'estudi, o senzillament un caprici de la meva imaginació, però no em sembla gens gratuït que el mateix any que Nietzsche feia aquesta anotació en una de les seves llibretes de pensaments comencés a sortir publicada una novel·la infantil que tindria molt d'èxit a l'època i que es convertiria en un clàssic que ha ajudat a forjar la imaginació del nou-cents: m'estic referint a *Les aventures de Pinotxo*, de Carlo Collodi, que va veure la llum per primer cop el 1880 en forma de fulletó. Aquesta història infantil ens proporciona un esquema simbòlic perfecte per poder representar l'evolució del jo creador modern i postmodern, des de mitjans del segle xix fins als nostres dies. Deia Baudelaire que el poeta modern havia de ser hàbil en moure's enmig de les multituds –mitjançant el transvestisme i l'emmascarament– però, alhora, havia de saber habitar la seva solitud. Precisament aquesta imatge de l'artesà solitari, esquerp i isard, allunyat de la realitat i diferent dels altres que representa el Mestre Geppetto coincideix amb la del Poeta romàntic. Serà aquest creador que viu i treballa en soledat qui es decideix a convertir un tronc parlant en un titella, Pinotxo, que tracta com si fos un fill seu. Aquesta seria una mostra de l'objectivació que caracteritzarà bona part de la lírica de la primera part del segle xx, representada pel recurs del *correlat objectiu* –tal com el va descriure T. S. Eliot. La marioneta animada, *alter ego* cosificat del subjecte, es rebel·la contra el seu creador i fuig perquè prova d'emancipar-se, ja que no comparteix els principis morals del vell Geppetto: s'oblida que és el fruit de l'amor d'un vell i el traeix, s'escapa, perd els diners i es troba dos anys voltant pel món, com si fos un altre personatge –semblant als que Pinotxo troba en el teatral infantil i reconeix com els seus iguals. La principal característica d'aquest nen de fusta és la de ser mentider, i la mostra d'aquesta manca de veritat es percep en el nas que va creixent i creixent. Aquesta és una projecció falsa de la identitat del jo de l'autor, com ho seria el recurs del *monòleg dramàtic* heretat de Robert Browning (el personatge teatral que parla i actua en el poema, i que no es pot confondre amb la imatge de l'autor, perquè es tracta d'una màscara històrica, literària o mitològica), i del qual trobem bons exemples en l'*Antologia de Spoon River* (1913) d'Edgar Lee Masters, i en *Al nord de Boston* (1914) de Robert Frost.

Finalment, i gràcies a la Fada, Pinotxo s'acaba transubstanciant en un infant de carn i ossos. De manera que el que era una projecció allunyada i artificial, falsa, de la identitat del poeta modern –de l'herència, si es prefereix–, ha acabat confonent-se amb una imatge viva, autèntica, biològica de l'autor, però igualment fictícia. A finals dels anys 50 es produeix una nova proposta autobiogràfica en la poesia contemporània, fent que un jo poètic que porta la careta del propi autor protagonitzi els pensaments, els records i les accions que registra el poema –tant si es juga, implícitament, a que se li assembla, com si acaba apareixent amb el nom propi. Mostra d'això es troba en *Les cendres de Gramsci* (1957) de Pier Paolo Pasolini, *Estudis del natural* (1959) de Robert Lowell, *Da nukes pueris* (1960) de Gabriel Ferrater, o en les lletres dels cantautors de la cançó francesa d'aquells anys. Fins al punt que, amb el temps, Jaime Gil de Biedma acabaria escrivint dos poemes memorables que han influït poderosament la tradició més recent de la poesia castellana; m'estic referint a «Contra Jaime Gil de Biedma» i «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». No és gens estrany que el llibre que conté un poema on l'autor ataca el seu *alter ego*, i un altre en el qual, finalment, acaba consumant i assumint la seva mort, es tituli, significativament, *Poemas póstumos* (1968). Igual que Pinotxo, el poeta contemporani, a les portes de la postmodernitat, acaba convertint el protagonista dels seus versos en un personatge de veritat que té la seva mateixa cara i que es deixa dir amb el seu propi nom. Gairebé podríem creure que hem tornat a la casella de sortida, després d'un inútil i llarg joc de l'oca, en el qual el pou de la postmodernitat ens retorna al concepte d'au-

tor romàntic, tan indefinit com real, ja que es projectava biogràficament en els seus versos, i els lectors cercaven en els seus poemes una continuació de la seva vida. Però, curiosament, l'any que Gil de Biedma publica que es va salvar després de la seva mort literària és la mateixa data en què Roland Barthes va escriure el famós article «La mort de l'autor», i justament un any abans que Michel Foucault es preguntés «Què és un autor?». Tot i el malabarisme d'aquests tres noms i aquests tres textos que concorren en un mateix instant, cal tenir ben present que en aquest costós viatge líric cap al final del segle XIX el creador ha hagut de pagar un alt peatge per acabar arribant al seu destí: mentre que el poeta modern va perdre l'aurèola per despersonalitzar-se, l'artista postmodern, pel camí, ha hagut de deixar de penyora la seva pròpia identitat i condició real. S'ha tornat personatge poètic, i res més que personatge fals, fictici, teatral, i per això mateix més autèntic i versemblant. En definitiva, un veritable hipòcrita.

El 1857, quan es va publicar la primera edició de *Les flors del mal*, Baudelaire ens descriu una màscara a l'estil renaixentista –en el poema «La màscara»– i ens deia que aquest rostre aparent és el que no ens diu cap mentida, perquè és falsa la cara que amaga. Gairebé avançant-se al seu temps preveia allò que al cap de cent anys succeiria en la poesia occidental:

–No! No és més que una màscara, un decorat arter,
aquest rostre aclarit d'una exquisida ganya,
i, mira, aquí la tens crispada cruelment,
la veritable testa, la cara que no enganya
invertida a redós de la cara que ment. (v. 20-24) (Baudelaire, 1987 [1857]: 37)

Justament al cap d'un segle que veiessin la llum per primer cop aquests versos, era Josep Carner que posava en solfa tota la seva producció escrita fins aleshores, passava el ribot per sobre els seus versos i els seus poemes, i escollia aquells que integrarien una obra nova i completament contemporània: el volum *Poesia* de 1957. En la secció *Cor quiet*, el poeta català va decidir incloure un sonet que pertanyia a *El veire encantat* (1933), però que tot i conservar el títol («Preservació») havia modificat alguns dels seus versos. El resultat final, revisat gairebé vint-i-cinc anys després, és una peça contundent, magnífica i memorable, i ho és, bàsicament, en prendre consciència d'aquest caràcter hipòcrita del poeta modern, i en assumir el mestratge de Baudelaire.

El contingut del poema és semblant en els dos casos: el jo poètic s'adona que la pau interior de cadascú (potser caldria dir-ne, més aviat, tranquil·litat sentimental) és una falsedat, una dissimulació necessària per continuar vivint, feta d'oblit voluntari i aparent: «És pau només de pols la que es deposa l sobre el que ens fou amat i ens fou plangut» –resen els dos primers versos de la nova versió (Carner, 1957: 561). Fins arribar a un punt que no sap quins dolors i quins dols té enterrats a dins, a causa d'aquest impostat esborrament del que en el passat li va fer mal; només ho hagués sabut si s'hi hagués enfrontat, ja que «res no viu altrament que combatut» (v. 4). Després d'aquesta sentència que clou el primer quartet, i que ajuda a fer-ne una reflexió sobre els processos psíquics que són necessaris per mantenir la preservació de la salut humana –d'aquí el títol–, el jo poètic descriu el moment en què viu: un diumenge a la posta del sol, tancat dins la seva cambra, i davant d'una finestra que ha deixat una llum morada al vidre. De manera que pel fet d'estar davant d'un llum, i en enfosquir-se en malva la realitat de fora, el jo poètic veu la seva imatge en el vidre que fa d'estrany mirall ja que reflecteix el seu rostre, per bé que desconegut amb aquell aspecte fins aleshores: «L'hora foscant ha mal tenyit de rosa l la finestra que em serva, inonegut» (v. 5-6). Ell es veu convertit en el seu reflex grotesc, en una projecció d'ell mateix però despersonalitzada, allunyada de si, i per això es contempla des de fora i, de retruc a través del vidre-mirall, percep la cambra i la resta d'objectes que hi

ha al seu voltant, però amb els quals ja no hi pot tenir una relació física. Ell ja no viu el món dels bruts i en un «Diumenge pur» declara que «só franc de cada cosa» (v. 7), lliure, deslligat del seu ésser físic, com una ombra, igual que un esperit.

És aleshores que tanca el segon quartet amb un dels versos més bells i més postmoderns de Josep Carner, i que per aquesta raó he volgut que servís de títol d'aquest assaig: «Jo poblaré la meva solitud» (v. 8). El protagonista del poema es troba sol a la seva habitació –i fins i tot a la seva vida–, potser recordant dolors i desenganys passats –ferides que han quedat mal cicatritzades dins del seu cor, i que la memòria fa sagnar–, i en aquest moment descobreix que aquest sentiment de desprotecció i de buidor només el pot omplir ell mateix, ja que és el seu rostre el que acaba de veure projectat sobre la foscor de la finestra. Serà convertint-se en personatge d'ell mateix que, possiblement, podrà passar comptes amb el passat i fer-se companyia en el present. Serà ell, i només ell, que podrà poblar la seva soledat passant a interpretar, i a interpretar-se. El jo poètic es decideix a convertir el clos de la seva cambra, on ha vist aparèixer l'espectre grotesc del seu rostre –o, fins i tot el tancat, de la seva ment o imaginació–, en un teatrí.

Un clos ja val con infinit teatre
per a desfer-hi eumènides, debatre
amb l'àngel, viure i caure en el combat (v. 9-12).

Torna a ser Pere Ballart que ofereix una coherent i completa lectura d'aquest poema, per bé que en alguns moments no coincideix del tot amb la interpretació que jo he construït d'alguns versos. A més de comparar les dues versions, el teòric català contextualitza aquest sonet dins l'obra de Carner i dins de la tradició contemporània, i en referència a aquest primer tercet ens parla del teatre de la consciència del jo poètic i ens desxifra aquesta estrofa en els següents termes:

Tal es, por tanto, el destino que espera a las emociones e ideas del poeta: ser objetivadas, dramatizadas en el escenario secreto de la mente, sin el coste que supondría exponerlas a la intemperie sentimental de la vida. Y no es baladí el detalle que el yo lírico procura acerca de esas imaginarias representaciones, detalle que además se acuerda francamente con el tono del resto del poema. Sobre esas tablas el ser más íntimo del poeta deshará a las euménides –la alusión es a Esquilo y al final de su *Orestíada*, donde Atenea aplaca al fin la cólera de esas diosas vengativas–, debatirá con el ángel –pero sin enfrentarse a brazo partido con él, como hiciera Jacob, signo de un titanismo que Carner seguramente considera trasnochado–, y, finalmente, vivirá y morirá en el combate, la pugna fantástica en que su existencia cifra ahora, de espaldas al mundo, todo su valor. Entre el ángel y las Furias, ese «infinit teatre» parece albergar cuanto de humano y de divino, de solemne y de ligero, comprende la vida de los hombres. (Ballart, 2007c: 33)

Pere Ballart confirma que el jo poètic pretén poblar la seva soledat mitjançant l'exercici poètic, i ens recorda que aquesta metàfora és presa de «Les multitudes» de Charles Baudelaire –tal com hem pogut comprovar anteriorment. Amb tot, però, en refer al poema sembla que Carner pensava en un model baudelairià que no tenia present en la seva primera redacció, el qual no trobem en els *Petits poemes en prosa*, sinó en el llibre que se li va avançar un segle: *Les flors del mal*. Efectivament, la influència dramàtica de l'actitud d'aquest jo poètic carnerià prové, directament, d'aquell modern artista de les multitudes que es movia entre el transvestisme i la màscara, però aquesta mena de psicodrama que proposa com a via de catarsi personal potser li va ser suggerit pels versos de «L'irreparable». En aquest poema concret és el remordiment el centre d'atenció del jo poètic, i la veu que sentim parlar en aquesta llarga peça

es pregunta si hi ha alguna manera d'ofegar aquest rosec interior que ens corseca. El plantejament inicial és semblant al sonet de 1957, i també, en major o menor mesura, als versos que tancaràn aquesta composició del poeta francès. Se'ns diu que per molta esperança que tinguem, l'irreparable –pare del remordiment– corcarà tota la vida de l'ànima, i per aquesta raó sembla que el jo poètic se'ns adreci i passi a parlar de la seva pròpia experiència, i del seu desig més immediat.

–Adés he vist, al fons d'un teatre banal
que inflama l'orquestra sonora,
una fada aclarir dins un cel infernal
una miraculosa aurora,
adés he vist al fons d'un teatre banal,

un ésser que no més era llum, or i glassa,
a Satanàs enderrocar;
però al meu cor on l'èxtasi per res del món no passa,
és un teatre al qual en va,
sempre en va, un hi espera l'Ésser amb ales de glassa! (v. 46-50)

(Baudelaire, 1987 [1857]: 84).

També Baudelaire va veure la teatralització com una via per exorcitzar els fantasmes interiors, i d'ell l'hereta directament Josep Carner, i fins i tot Fernando Pessoa –que no es va caracteritzar, paradoxalment, per comentar críticament l'obra de l'autor francès, ans al contrari– quan, emmascarat sota el rostre de Bernardo Soares, explicava la vaporització del jo, i la teatralització de la imaginació: «Tot se m'evapora. La meua vida sencera, els meus records, la meua imaginació i el que ella conté, la meua personalitat, tot se m'evapora. Sento contínuament que he estat un altre, que he sentit un altre, que he pensat un altre. Allò a què assisteixo és un espectacle amb un altre escenari. I allò a què assisteixo sóc jo» (Pessoa, 1990: 82). Fernando Pessoa afirmava veure's en un teatre convertit en un personatge –que és ell mateix i no l'és, després d'haver-se vaporitzat–, i és que «per crear, m'he destruït; tant m'he exterioritzat dins meu, que dins meu no existeixo sinó externament. Sóc l'escenari viu on passen diversos actors representant diverses peces» (Pessoa, 1990: 86).

El poema «Preservació» explica aquest mateix procés de sortida d'un mateix a través de l'aprofundiment dins del jo que permet que la veu poètica es vegi des de dins i des de fora –igual i diferent–, i així interpretar-se en el teatre de la seva soledat i imaginació: són totes les projeccions del jo poètic les que faran viable poblar la seva solitud. De manera que aquesta figura del poeta dissolt, solidificat i reviscut, però des de la pura alienació de l'ésser, és la de l'artista hipòcrita –etimològicament parlant– del present, perquè el subjecte líric de l'actualitat, fins a cert punt, concorda amb la imatge de la identitat. En aquests principis de segle XXI, i segons Gilles Lipovetsky explica a *Els temps hipermoderns*, s'està assistint a una creixent desestabilització emocional dels individus perquè les institucions socials (polítiques, ètiques, morals, econòmiques, etc.) no els proporcionen uns principis estables i estructurats, de manera que el consumisme substitueix totes les formes socialitzadores del passat, i contribueix a la fragilitat de l'ésser, dictada pel mercat, l'adquisició de béns (no solament materials, si bé la majoria innecessaris o superflus) i el seu rebuig, com a condició per poder-ne adquirir més de nous.

Diu el sociòleg francès que en la «societat de l'hiperconsum» l'individu està regit per l'«hiperconsum emocional» (Lipovetsky / Charles, 2006 [2004]: 113-133) i aquest és volu-

ble, impulsiu i narcissista, per això se sent especialment excitat i seduït per la novetat i l'emo-
 cció forta –una idea que havia estat perfectament exposada en el volum *El culte a l'emo-
 cció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments* (1991), del pensador francès Michel
 Lacroix (Lacroix, 2001). En el seu assaig «Temps contra temps o la societat hipermoderna»
 Lipovetsky ens recorda que «neix tota una cultura hedonista i psicologista que incita a la sa-
 tisfacció immediata de les necessitats, estimula la urgència dels plaers, afalaga l'expansió
 d'un mateix, posa en un pedestal el paradís del benestar, la comoditat i l'oci» (Lipovetsky /
 Charles, 2004: 64). Aquestes són les conseqüències d'una societat hiperindividualista com
 l'actual, però a la frivolitat del període *cool* de la postmodernitat s'hi afegeix una incertesa
 global i un cert desencís: «La inseguretat ha envaït els esperits, la salut s'ha imposat com una
 obsessió de masses, el terrorisme, les catàstrofes, les epidèmies estan a l'ordre del dia. Les
 lluites socials i els discursos crítics ja no són portadors de perspectives utòpiques i superado-
 res de la dominació. Ja només són possibles la protecció, la seguretat, la defensa de les “con-
 questes socials”, la urgència humanitària, la salvaguarda del planeta» (Lipovetsky / Charles,
 2004: 67).

Precisament a *Lluny de mi. Estudi sobre la identitat* (1999), el filòsof francès Clément
 Rosset, confirma aquesta percepció de Lipovetsky en recordar-nos que les crisis d'identitat
 són, en el fons, deficiències de la identitat social que amenacen el fràgil edifici del jo (Rosset,
 1999: 17). Aquest autor defensa que el jo pre-identitari és allò que identifiquem amb el més
 personal, mentre que l'autèntica identitat poderosa és la del jo social, basada en la documen-
 tació i el testimoniatge. Interessa més la successió social que la continuïtat psicològica, perquè
 el jo és un conjunt d'accions i qualitats manllevades més que no pas una substància: «L'iden-
 tité personnelle est ainsi comme une personne fantomale qui hante ma personne réelle (et so-
 ciale), qui rôde autour de moi, souvent a proximité mais jamais tangible ni attingible, et qui
 substitue ce que Mallarmé, dans le premier de ses *Contes indiens*, appelle joliment sa “hantise”.
 Mon fantôme le plus familier sans doute, mais enfin mon fantôme» (Rosset, 1999: 28). L'au-
 tor, que en aquesta obra utilitza fragments del *Llibre del defici* de Pessoa, i que veiem que
 concep la personalitat com un «fastasma del jo» –del qual parlava Nietzsche–, també ens apor-
 ta un nou component per entendre el sentiment de l'ésser actual en una societat eminentment
 individualista i fragmentada, quan afirma que la solitud és una «*pèrdua d'identitat*»: «“être
 seul” ne signifie pas un retour à soi, ou un retour sur soi, mais une expulsion hors de soi, du
 moins de son identité réelle et perdue» (Rosset, 1999: 56). El subjecte del tercer mil·lenni es
 troba perdut enmig d'una societat globalitzada i estandaritzada, que tendeix a identificar i
 igualar, tot reduint la singularització dels individus, i experimenta un desig de gaudir d'una lli-
 bertat pròpia que el porta a definir-se envers els altres, però sense referències clares. Tal com
 explica el sociòleg anglopolonès Zygmunt Bauman en un dels seus darrers títols publicats,
Vida líquida (2005), la postmoderna «vida líquida» s'alimenta de la insatisfacció que sent el
 jo envers ell mateix, un cop han desaparegut les utopies i els sistemes de pensament referen-
 cials –allò que Lyotard va anomenar metarelats o «grans relats» a *La condició postmoderna*–;
 així doncs, «cada membre de la societat individualitzada troba determinats obstacles en el seu
 camí cap a la individualitat *de facto*. Aquesta no és fàcil d'assumir i encara menys de preser-
 var; entre la ràpida successió de símbols d'identitat més comunament emprats i la inestabilitat
 endèmica de les opcions recomanades, la recerca de la individualitat constitueix una lluita vi-
 talícia» (Bauman, 2005: 36).

Aquest línia evolutiva, que porta el creador modern al postmodern, és la mateixa que se-
 gueix la poesia actual i molts dels autors que escriuen avui en dia. Aquest llarg preàmbul de
 caire teòric ha estat necessari per poder proveir de sentit els diferents fenòmens de desperso-
 nalització que en els darrers anys s'han produït en la lírica hipermoderna –si, com Gilles Li-

povetsky, entenem la postmodernitat com una culminació de molts dels pressupostos del període modern (Lipovetsky / Charles, 2006 [2004]: 54-55).⁶ Ara estem en disposició d'observar i estudiar les diferents formes d'allunyament de la subjectivitat que s'han produït al llarg dels últims trenta anys, i podrem analitzar alguns casos concrets de llengües diferents –encara que posant un especial èmfasi en les produccions literàries de la península Ibèrica–, no pas amb una voluntat exhaustiva sinó més aviat descriptiva i generalista.

USOS HIPERMODERNS DEL MONÒLEG DRAMÀTIC

L'estratègia tradicional de la pseudonímia d'inventar-se un nom de ploma, una signatura que prefigurava un nom i una persona (màscara) diferent de la de l'autor, es veu substituïda per noves pràctiques en el món postmodern, després d'un depurat procés d'assimilació de la teoria de la màscara de l'autor (des de Baudelaire, Yeats i Pound ençà). A partir dels anys 60 del segle xx es va produir una creixent ficcionalització del jo, fent coincidir el personatge que protagonitzava les accions i les emocions que exposaven els versos amb una determinada imatge que l'autor es construïa d'ell mateix, i que els lectors acceptaven com a versemblant. Però també es va veure augmentat l'ús del recurs del *monòleg dramàtic* més tradicional, atribuint les paraules que es deien en un poema a un personatge que no es podia confondre amb el seu autor.⁷ Una i altra proposta suposen una teatralització de la imaginació lírica de l'autor de finals del segle xx i principi del XXI que s'imagina com si fos un altre diferent d'ell mateix, en un altre àmbit i en una altra situació. Juan José Lanz, tot parlant del panorama literari espanyol de la transició, descriu l'especial marc ficcional que crea el poema postmodern d'acord amb una especial situació de comunicació que se cerca per part del creador.

Lógicamente para la existencia del diálogo poético es necesario que exista un contexto de referencia compartida entre emisor y receptor (autor y lector), contexto que es creado a su vez por el diálogo y que se convierte en un marco narrativo de ficción en el que el personaje poético tiene una existencia completamente autónoma. Ese marco narrativo de ficción, que puede acontecer en el lenguaje o que puede expresar una referencialidad extralingüística, es semejante al creado

6. «La expresión “postmoderno” era ambigua, torpe, por no decir confusa, Porque lo que tomaba cuerpo era evidentemente una modernidad de nuevo cuño, no una superación de ésta. De ahí las legítimas reticencias que despertó el prefijo “pos”. (...) Esa época ha terminado. || Hipercapitalismo, hiperclase, hiperpotencia, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto, ¿habrá algo que no sea “hiper”? ¿Habrà algo que no revele una modernidad elevada a la enésima potencia? Al clima de conclusión le sigue una conciencia de huida hacia delante, de modernización desenfrenada hecha de mercantilización a ultranza, de desregulaciones económicas, de desbordamiento tecnocientífico cuyos efectos son portadores tanto de promesas como de peligros. Todo ha sucedido muy aprisa: el pájaro de Minerva anunció el nacimiento de lo posmoderno mientras se bosquejaba ya la hipermodernización del mundo. || Lejos de haber muerto la modernidad, asistimos a su culminación». Són paraules de Lipovetsky en el seu assaig «Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna», recollit en el llibre citat.

7. En una altra ocasió, en un assaig titulat «“No sé a qui adreç mon parlament”» –i seguint l'estudi de Robert Langbaum, *La poesia de l'experiència* (1957)–, vaig distingir entre «jo íntim» i «jo figurat», terme, aquest darrer, que coincidia amb el concepte de *monòleg dramàtic*, i que consistia en el següent: «un jo poètic que ha pres la figura concreta d'un personatge determinat –que no pot ser identificat amb el poeta–, amb un ofici, un físic, un nom, o un caràcter concret que fa que el construïm com una entitat amb vida pròpia en el món del poema –hagi o no existit realment» (Julià, 1999: 142).

por el monólogo dramático, un recurso repetidamente utilizado por los poetas españoles actuales, pero su diferencia funcional resulta radical cuando el *yo* poético del personaje de ficción que actúa en el poema no se identifica ya con un personaje histórico, como en aquél. Sólo una mala lectura del texto poético, no comprendiendo que nos encontramos ante un discurso dialógico y, por lo tanto, irónico, nos hará identificar el *yo* poético que actúa en el poema con el *yo* histórico del poeta y entender como *confesión* aquello que exclusivamente es *fabulación* y a lo que, como tal, no se le puede aplicar un criterio de verdad, sino exclusivamente un criterio de verosimilitud. Surge así la *ficción autobiográfica*, único modo de autobiografía posible en la época posmoderna cuando la conciencia individual ha sido anulada, que pretende construir un personaje poético, como único modo de ese *ser en otros* característico de la época que vivimos (Lanz, 2007 [1995]: 155-156).

La descripció del personatge poètic que elabora aquest professor basc, per fer explícita una de les característiques de la lírica castellana dels darrers temps, també serveix per explicar bona part dels plantejaments literaris dels principals autors postmoderns peninsulars –independentment de quina sigui la seva llengua literària–, pel que fa als que practiquen l’anomenada *poesia de l’experiència* ençà, com ja va observar Jordi Llavina.⁸ Evidentment, el realisme intimista dels autors dels anys 60 influiria, directa i indirectament, molts dels escriptors que adopten aquesta veu poètica que se’ls assembla, i aquesta mena de particularització subjectiva és una via per accedir al general a través de la màxima singularitat; tal com ens confirmava un dels més reconeguts poetes espanyols de l’actualitat, i pare de l’estètica de *la otra sentimentalidad*, Luis García Montero: «Construir personajes poéticos con el tono de las personas normales no significa defender la homogeneidad, la plena integración, sino todo lo contrario, asumir que la diferencia, la capacidad de decidir y de sentir, la insumisión, los deseos individuales son patrimonio de todo el mundo, de ciudadanos que se levantan por la mañana para trabajar, que viven una historia concreta y que se enamoran como suelen hacerlo las personas que habitan este final de siglo xx» (García Montero, 1994: 110). Aquestes paraules –que van ser pronunciades en el si d’un curs organitzat el 1992 a la universitat de Granada, sota el títol *La poesía hoy: Poética española de la postmodernidad*, i al qual van assistir poetes d’arreu d’Espanya, amb independència de quina fos la llengua oficial en què escriuien–, són molt representatives, atès que la intervenció d’aquest creador va recalcar que un dels perills d’aquesta nova poètica realista i intimista que s’estava propugnant i que apostava per la normalitat del personatge poètic era, precisament, l’epigonisme sense ambicions, «la reproducción de un soniquete de endecasílabos medidos de situaciones propias de seres sin vida y nada personal que decir. Habría que avisar a los epígonos, porque no se trata de homogeneizar re-

8. En la introducció a l’antologia *Les veus de l’experiència*, aquest crític i poeta català ja advertia que els autors que incloïa el seu estudi (J. Margarit, M. Pessarrodona, N. Comadira, F. Parcerisas, P. Rovira, M. de Palol, M. Granell i À. Susanna) compartien una mateixa poètica amb d’altres poetes espanyols que escriuen en altres llengües: «pot resultar interessant destacar que la seva poesia és contemporània i de sensibilitat prou afí a la que en castellà estan escrivint autors com Juan Luis Panero, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Antonio Jiménez Millán, Eloy Sánchez Rosillo o Andrés Trapiello. A la que des del País Basc publiquen Jon Juaristi o Germán Yanke, en castellà, o Felipe Juaristi, en basc; o a la que, en gallec, componen Xavier Rodríguez Baxeras, Ramiro Fonte o Xosé María Álvarez Cáccamo» (Llavina, 1992: 30). L’aparició recent d’un estudi i antologia titulada *Poesía de la experiencia*, preparada per la professora Araceli Iravedra, confirma la consolidació d’una etiqueta historiogràfica que al llarg del temps ha estat substituïda per altres termes: *la otra sentimentalidad* (Luis García Montero), la «poesia figurativa» o *la generación de los ochenta* (Luis García Martín), els «postnovísimos» o la poesia de «tradició clàssica» (Luis Antonio de Villena). Aquesta autora inclou en aquesta selecció de deu poetes en castellà que practiquen aquesta poesia de l’experiència alguns dels noms que han estat esmentats per Jordi Llavina anteriorment, aplega autors nascuts entre 1950 i 1963, i que es van començar a donar a conèixer, principalment, al llarg dels anys 80 (Iravedra, 2007).

accionariamente, sino de investigar en la capacidad de sentir, en el derecho a la diferencia de las personas que no van de héroes por la vida» (García Montero, 1994: 111-112).

La consciència de la ficció autobiogràfica del jo s'ha anat repetint al llarg de les últimes dècades del segle xx. I és ben usual trobar reflexions al bell mig dels poemes a propòsit de la duplicitat del jo, i del caràcter novel·lesc i impostat que pren qui parla i actua en un poema. Un dels passatges més citats al respecte és un tercet d'un poema de Carlos Marzal compost en *terza rima*, i que es titula «Las buenas intenciones» (*El último de la fiesta*, 1987), on fa un repàs del seu estil poètic i de la persona-màscara dels seus versos:

Se me ocurre, además, que trato de dar cuenta
de una vida moral, es decir, reflexiva,
mediante un personaje que vive en los poemas. (v. 16-18) (Marzal, 1987: 60)

La poesia gallega contemporània no és una excepció, al respecte, i també la identitat és concebuda com una creació, com una lenta i progressiva modificació de papers que interpreta el jo. Ramiro Fonte, un dels fundadors del grup poètic *Cravo fondo* (1977), deixava clara aquesta concepció de la personalitat poètica postmoderna a *Adeus norte* (1991), i ja al poema pròleg, titulat «El enemigo», problematitza aquesta integritat monolítica i ben avinguda de l'ésser, concebut els diferents plans del jo com si fos un personatge, algú diferent que interpreta un paper. Així comença el poema en la seva versió castellana:

Cuando te sientas algo malogrado
o te importune el personaje
que la derrota, sutil urdidera
pudiera hacer asomarse a tu rostro,
no arrojes ya tu sueño, como un anillo, al río,
sobre aquello que amas no puedas renunciar. (v. 1-6) (Fonte, 1992 [1991]: 9)⁹

Al final del poema es desvela que el tu amb qui parla no és el lector, sinó que és el jo mateix del futur, i el commina a oblidar-se d'aquest jo actual que està parlant des del present del poema, el seu enemic –d'aquí el títol del poema–, però no pas a renunciar als pactes misteriosos que van establir entre els dos, i que fan que es reconeixin en l'u de l'existència. Un altre poema del mateix llibre, «Luces en un parque», presenta un jo poètic melancòlic que explica la seva soledat de poeta –tal com diu que és– i es perd enmig de la ciutat, tot retrobant els llocs que coneix i que va perdre, fins al punt que ens confirma que «entre las máscaras busco el rostro que perdí» (v. 47) (Fonte, 1992 [1991]: 53). I tal és la distància que estableix Ramiro Fonte envers els seus personatges literaris que fa de poeta que, tot jugant amb una fórmula típica de la poesia barroca, titula un dels poemes del llibre de la següent manera: «El poeta recuerda algún lugar del sur». Ja ho veiem, el poeta gallec actua de demiürg d'ell mateix, tot despersonalitzant-se, teatralitzant-se en el poema.

Pel que fa a la consciència de l'ús d'un personatge poètic, cal que prenem atenció a una coincidència històrica, que consisteix en el fet que els poetes catalans que es considera que practiquen una *poesia de l'experiència* –en la qual són ells mateixos, a través d'un personatge, que parlen en els seus poemes–, pertanyen a la mateixa generació que els poetes *novísimos* espanyols. Davant d'aquesta evidència, podríem creure que el culturalisme venecià d'uns contrasta amb el realisme intimista dels altres, però això seria caure en un error. Per començar, recordem,

9. M'ha estat impossible accedir a l'edició original gallega d'aquest títol i per això n'ofereixo, si més no, la versió traduïda.

sense anar més lluny, les paraules que va fer servir Félix de Azúa per descriure l'obra castellana de Pere Gimferrer: «hay mucha más pasión que inteligencia, mucha más voluntad de participar que de contemplar. ¿Nunca te has preguntado quién es el protagonista de las películas que aparecen como metáforas en *La muerte en Beverly Hills* de Gimferrer? Es el propio Gimferrer. El poeta está inmerso en el poema. En cambio, hay un alejamiento en los poetas afines de la generación anterior, una generación de *voyeurs* en el sentido más noble» (Campbell, 1994 [1971]: 75). En aquest sentit, és molt important que prenguem consciència que la majoria dels poetes catalans van passar per períodes productius previs de creació d'una veu i d'una màscara, i que fins aleshores havien posat en pràctica estils i estètiques diverses, fins a assolir un «personatge» ben característic als anys 80, tot coincidint amb la poesia vinculada amb *la otra sentimentalidad*. De fet, la millor mostra d'aquesta influència d'època, i de la diversitat estètica de l'obra dels poetes catalans nascuts entre els anys 40 i 50, es troba, per exemple, a *Un paseo por los boulevards ardents* (1974), de Narcís Comadira, o a *Hombres que es banyen* (1970), de Francesc Parcerisas –que fàcilment podríem associar a les pràctiques *novísimas*. En aquest darrer llibre, precisament, veiem com es concreta aquest culturalisme esteticista postmodern, de caire versicular, en una tradició com la catalana. Aquest és l'inici del poema «Perdut a Venècia»:

Els dies que vam passar a Venècia enduts pels blaus i roses
de la llum que neix als canals i per l'aigua espessa i muda
desvetllaven suaument els nostres sentiments, sense presses,
talment la contemplació d'un quadre de Botticelli que hi ha
a la National Gallery, al vell i trist Londres, i que jo
conec de memòria. També podria comparar-se, parlo encara
de Venècia al mes d'octubre, al *Cant del Rossinyol* obra
d'un tal Stravinsky, que també estimo particularment. (Parcerisas, 1991: 61)

Guardant totes les distàncies que calgui, i amb la voluntat de fer entendre que aquest no és un fenomen que atenyi la postmodernitat estètica, i no específicament la poesia catalana o castellana d'aquesta època, el món del cinema ens proporciona un exemple immillorable. A finals dels anys 70 i principis del 80, Woody Allen va deixar l'estil paròdic i satíric que havia caracteritzat les seves primeres pel·lícules, i de la mà d'un estil introspectiu heretat de Bergman, i provant d'adaptar per a la gran ciutat un realisme gris més txekhovià, es va inventar el seu propi personatge que actuava en totes les seves pel·lícules, des d'*Annie Hall* fins a l'actualitat: un home de mitjana edat, amb una situació econòmica relativament estable, amb una feina liberal i moderna, amb problemes sentimentals, urbanita i hipocondríac. Woody Allen es va crear per al cinema l'antiheroi postmodern, però també va elaborar un estil que ell s'ha encarregat de copiar –per més que s'hagi autoparodiat i hagi fet interpretar aquest tipus social a altres actors–, i que arriba al desgast absolut. Fins al punt que la crítica cinematogràfica malèvola pot veure en moltes obres del director nord-americà un mateix personatge i un mateix film. Al capdavall, el gran problema de les produccions del director novaiorquès és que aquest caràcter perd distintivitat, i de la normalitat grisa es passa a la grisalla sense efecte: del personatge de Woody Allen es pot passar, sense transició, per simple acumulació, a l'agent Smith de la trilogia de *Matrix*, l'antagonista de Neo, el qual té la capacitat de transformar en un doble seu qualsevol habitant que trobi només que hi entri en contacte.

Una de les estratègies que els poetes postmoderns han trobat per mostrar aquesta forma de *monòleg dramàtic* del propi *alter ego* és sorprendent el personatge poètic parlant davant del mirall. En el fons, la imatge reflectida representa una discussió de la integritat de la personalitat, de la unitat de la màscara poètica ben pròpia de la postmodernitat. Des d'aquesta perspectiva, aquesta situació d'enunciació lírica posaria en problemes la classificació de les tres veus de la

poesia, tal com la va establir T. S. Eliot, perquè, si bé correspondria a la primera veu (la del poeta parlant amb ell mateix), per ser més exactes, es tractaria de la tercera veu (aquella en la qual l'autor és conscient que vol crear un personatge). Aquest serà un motiu utilitzat per la poètica postmoderna per propiciar l'estranyesa que el propi jo provoca, però també per portar a terme una reflexió monològica ben típica d'aquesta lírica. Mostres de la lírica castellana poden ser «Bendición (En el espejo)» (*Oscuras razones*, 1988) d'Adolfo García Ortega, o bé «Los espejos» (*Habitaciones separadas*, 1994) de Luis García Montero, entre molts d'altres. Pel que fa a la poesia catalana, un dels millors exemples és el poema «Afaitat», que Francesc Parcerisas va incloure a *L'edat d'or* (volum compost entre 1978 i 1983, tot i que va publicar-se a inicis dels anys 80). Potser inspirat en la peça titulada «The face in the mirror» (*5 pens in hand*, 1958) de Robert Graves, el jo poètic de Parcerisas es presenta ell mateix versemblantment, afaitant-se davant del mirall i reconeixent-se estranyament en la imatge que contempla: «Contempla't al mirall, desconegut i igual, l'ensopit pel son, sorprès de veure't» (v. 1-2) (Parcerisas, 1991: 371). Uns anys després, a finals d'aquell mateix decenni, va ser Joan Margarit que va escriure el poema «Miralls» (*Edat roja*, 1989), i també tornava a recórrer a l'argücia de la visió especular.

Davant d'ell t'has parlat
però et respon només el teu silenci
al moviment dels llavis. Allà dins
no han colpejat les portes ni ha dringat
el cristall de les copes.
És un àmbit lluent, on has escrit
com un maligne.
Fora del setge sòrdid de l'ahir
el seu interior és el real,
i la pròpia mort l'últim mirall. (Margarit, 1989: 34).

Margarit es presenta ell mateix com si fos un ninot de ventríloc, ja que la seva imatge al mirall mou els llavis però parla en silenci, ja que la veu la hi posa ell. És un altre món el que es reflecteix i el que habita el seu altre jo que no pertany al món real. Precisament es tracta d'un àmbit literari on ha escrit, i on –cal suposar– ell ha protagonitzat els seus poemes, però no exactament l'autor, sinó la figuració altra que crea la poesia. És interessant que en el moment en què es relaciona món literari i reflex del real, ell es trobi al mig i, al mateix temps, sigui creador i actor. En aquest sentit, no crec que sigui gratuït que l'escriptor es compari amb «el maligne», en clara al·lusió al «geni maligne» cartesà que el filòsof francès va caracteritzar com a demiürg que ens enganyava, fins i tot, amb les coses que creïem conèixer millor –com són nosaltres mateixos. L'autor, per tant, és un «geni maligne» quan escriu perquè genera un personatge real que actua quan, al capdavant, només és un producte contingut en el seu cervell. És per aquesta raó que, a part del passat, de l'ahir, de l'instant que acaba de fugir, l'autèntica realitat es troba en el reflex d'un mirall, en la imatge que pot donar de la realitat –igual que la poesia.

Aquest desdoblament del jo i aquesta multiplicació dels éssers que hi ha dins del protagonista va trobar ben aviat, en la lírica catalana, una altra estratègia per exposar-se líricament. A *Terra natal* (1978), amb un to pròxim a Foix, Narcís Comadira havia escrit que «Jo i jo som molts i en veure'ns ens estimes. I Jo i jo som tots i tots som el meu tu» («No hi ha repòs», v. 9-10) (Comadira 2002: 255); i també en aquest llibre ja havia començat un to enyorívol de qui va ser, i del món perdut de la seva infantesa i de la seva família. Però no seria fins al seu següent volum, *Àlbum de família* (1980), que aconseguiria desdoblar-se en els diferents protagonistes que han actuat en la seva vida, i tot gràcies a una altra manera de plantejar aquell *monòleg dramàtic* amb un *alter ego*. Si en el cas de Parcerisas o Margarit veïem que s'utilit-

zava la imatge en el mirall, en aquest cas Comadira aprofita la superfície plana d'una fotografia per descriure's distanciadament, amb un aspecte que no és el que associaríem a l'autor que escriu els versos. El poeta gironí recorre al subgènere de l'autoretrat que havia practicat Rilke als *Nous poemes* a principis de segle xx, i que per a la lírica catalana recuperaria Vinyoli a *Realitats* (1963); per bé que el comentari de fotografies pròpies o familiars que servien per exposar els altres jos o l'estirp familiar havia estat emprat per Carlos Barral a *19 figuras de mi historia civil* (1961) o per Jaime Gil de Biedma a *Moralidades* (1966). Fins i tot, al cap dels anys, el mateix recurs segueix funcionant plenament, com va demostrar Luis García Montero al poema inicial de *La intimidación de la serpiente* (2003), «Cuarentena».

Con qué ferocidad y a qué hora importuna
salen tus veinte años de la fotografía
para exigirme cuentas. (v. 1-3) (García Montero 2003: 17)

Tanmateix, a *Album de familia* no només es recorre al monòleg amb les fotografies pròpies del passat, sinó que moltes vegades el jo poètic estableix un diàleg amb altres figures, com succeeix al poema «4 de febrer de 1945», que s'identifica amb l'infant del record i s'adreça al seu pare.¹⁰ Tanmateix, els autoretrats són els textos més significatius d'aquesta ficcionalització del jo mitjançant un encontre amb la imatge del passat que estranya l'autor actual, el qual crea una situació irònica des del present –ja que coneix tot el que ha estat la seva vida i l'amaça al seu jo del record. Una concreció immillorable d'aquest plantejament és aquest «Retrat de l'artista als tres anys (Vestit de soldat)», ja que el jo poètic apareix disfressat de militar, una imatge que és falsa, malgrat l'aparença fotogràfica, de manera que el jo actual apareix doblement allunyat del seu ésser del passat. Amb l'afegit que, a més a més, no és una disfressa feta a mida o comprada per a ell sinó deixada, de manera que la fotografia burla qualsevol coneixement de l'essència de la veu que parla.

Amb un vestit deixat
color blau cel,
cordons de plata,
jugues a fer el soldat.

Enmig de roses blanques
d'un record lleu,
marxes per un jardí.
Tampoc no és teu.

Ni la disfressa ardidada
ni el paradís.
Tindràs tota una vida
pel desencís. (Comadira, 2002: 272-273)

El desdoblament del jo, però, no té perquè venir suscitat per una situació real, sinó que la ficció d'algú parlant amb ell mateix pot ser hipotètica o imaginària, i no cal que es concreti en un acte versemblant. Al llibre de poemes *Chronica* (1982), d'un altre autor nascut a Galícia,

10. En aquest sentit, és molt interessant parar atenció al primer poema («Dominio de la herrumbre») de l'últim llibre d'Antonio Jiménez Millán, que sembla establir també un diàleg amb la figura del pare a través de la contemplació d'unes fotografies antigues on apareix el progenitor, i fins i tot el jo poètic (Jiménez Millán, 2003: 7-13).

Miguel d'Ors, hi trobem un poema titulat «Reproche a Miguel d'Ors», en el qual el personatge del poema descriu el cor aventurer del tu poètic que contrasta amb la seva vida actual, grisa i acomodada, que es descriu en l'últim vers del poema: «Y tú, aquí, en un escalafón y un horario» (v. 8) (D'Ors, 2001: 95). En aquests versos trobem una despersonalització que juga amb la identitat de l'autor, duplicant-se a través d'un personatge literari amb el mateix nom. Aquesta estratègia discursiva havia estat utilitzada en la peça «Contra Jaime Gil de Biedma», com hem vist anteriorment, però també per Jorge Luis Borges –poeta a qui va dedicat un llibre anterior d'Ors, titulat *Codex 3* (1981). És l'últim text que el poeta i narrador argentí va incloure a *El hacedor* (1960) un dels que li ha valgut més gloria i més cites des del moment que el va publicar. En aquesta narració, titulada «Borges y yo», el narrador començava dient que «al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas», mitjançant l'argúcia del desdoblament en un altre que portava el nom de la pròpia màscara. Al final d'aquest breu escrit s'acaba conclouent el mateix que temps enrere havia escrit Eliot –i amb l'afirmació del qual he encapçalat aquest article: «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página» (Borges, 1976: 650). La poesia de Borges, però, no s'ha mostrat aliena a aquesta discussió de la identitat i a aquest joc amb un personatge aparentment real: al pròleg a *El otro, el mismo* (1964) –títol ja, per ell mateix, prou significatiu– declara la influència del *monòleg dramàtic* de Browning (Borges, 1972/1979: 174); a «Poema conjetural» el personatge que hi parla confessa que hagués volgut ser un altre; i el jo poètic de «Límites» acaba dient que «Espacio y tiempo y Borges ya me dejan» (v. 40) (Borges, 1972/1979: 201).

Miguel d'Ors va assimilar, des del primer moment, aquesta poètica borgiana, i podem constatar que construeix molts des seus poemes jugant amb aquesta idea confusa de la identitat de l'autor. Al llibre *Es cielo y es azul* llegim un poema titulat «?», el qual comença amb la següent pregunta: «¿Quién escribe mis versos?». A partir d'aquest primer vers prova d'explicar per què escriu el que escriu i qui li dicta els moviments que fa la mà que anota els continguts de les paraules, fins arribar a la conclusió que són uns altres: un nen que mira el mercuri d'un termòmetre; un noi que somiava ser lluny a les classes de llatí; un estudiant que es desvetllava quan creia que podia escriure un sonet; o un jove professor enamorat. I remata el poema afirmant que «Yo no soy el autor de estos poemas», perquè hi ha tot un reguitzell de gent que l'ha habitat, de persones que ha estat i que li conformen el jo actual que escriu aquests versos: «Yo sostengo la pluma. Quien decide | es esa muchedumbre: mi pasado» (v. 21-23) (D'Ors, 2001: 157-158). Per tant, són els altres els que haurien d'haver escollit el títol del poema, i no pas ell –que, tanmateix, es decideix a escriure aquests versos–, i per això l'autor col·loca un signe d'interrogació, a causa d'aquesta incertesa constant –o potser per decisió dels altres que va ser. En un altre poema d'un volum de 1991, *La música extremada*, l'autor gallec tornarà a reprendre aquest recurs de desdoblar-se en els jos que ha estat, tot i que en aquest cas pren com a interlocutor el nen de set anys que va ser. El més interessant d'aquest poema és el títol, «Monodíalogo», que fins a cert punt fa evident aquesta ambigüitat terminològica a l'hora de categoritzar aquesta mena de poemes basats en autoficcions. Així fa l'inici d'aquest procés dialògic amb un mateix que és una projecció fictícia del poeta:

Cómo sigues en mí, cómo manejas
mi pluma desde el fondo de mi sangre,
miguel de siete años,
mi pequeño yo mismo, que ignorabas
que un día ibas a ser el hombre ensombrecido
que ahora escribe estos versos. (v. 1-6) (D'Ors, 2001: 247)

Arribats en aquest punt, és interessant fer notar que molta de la producció de poesia postmoderna catalana, però també d'arreu, s'ha vist influïda per unes mateixes veus líriques d'època que han ajudat a conformar un estil postmodern supranacional o supracultural, i que es manifesta en diferents tradicions literàries. Aquest estil literari d'època, però, no podem dir que es degui, exclusivament, al moment de publicació i recepció d'aquestes veus, sinó que també ha de tenir a veure amb les inquietuds personals i el pensament d'una època determinada. Així doncs, si haguéssim d'establir una tríade d'autors que han influït decisivament la lírica dels tres darrers decennis hauríem de comptar amb el concurs de Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges i Konstandinos P. Kavafis. Curiosament, tots tres han qüestionat la identitat de la veu poètica amb recursos diferents: mitjançant els heterònims i el desdoblament del jo –per parlar dels dos primers–, però també gràcies al *monòleg dramàtic* de caire històric –els dos següents. Kavafis de seguida va influir la lírica catalana: Riba es va interessar per l'escriptor neogrec i el va traduir abans de morir (Kavafis, 1962). Gabriel Ferrater –que és qui li va fer conèixer el poeta hellènic a l'autor de les *Elegies de Bierville*– es va deixar influir pel poeta d'Alexandria; i el títol que Àlex Susanna va publicar el 1980, *Memòria del cos*, té ressons kavafians, com bona part de la seva lírica intimista i amorosa (Susanna, 1980). En l'àmbit castellà, potser l'autor que ha fet més evident aquesta influència del poeta grec ha estat Luis Antonio de Villena, no només perquè va escriure un monòleg dramàtic titulat «Constantinos Kavafis observa el crepuscul», sinó també perquè el 1995 va editar un estudi sobre l'obra i la figura d'aquest escriptor: *Carne y tiempo. Lecturas e inquisiciones sobre Constantino Kavafis* (Villena, 1985).

Ben aviat, i sobretot gràcies a l'actualització de l'herència de Browning, que van fer Borges i Kavafis líricament, i Eliot a través de la seva crítica, el *monòleg dramàtic* es va veure com un sistema per poder buscar la veu pròpia gràcies a l'allunyament d'un mateix, de la pròpia intimitat, i d'un estil introspectiu d'època que començava a estendre's entre els anys 70 i 80. Potser el volum castellà més primerenc on s'observa aquesta utilització continuada del *monòleg dramàtic*, protagonitzat per un personatge històric que dialoga amb un altre personatge igualment fictici, amb el lector o amb l'autor, és *Sepulcro en Tarquinia* (1975) d'Antonio Colinas –per bé que els poemes inclosos en l'antologia *Nueve novísimos* també havien practicat aquesta ficcionalització del jo amb èxit. Amb els anys, però, aquesta creació de personatges, històrics o no, que no es podien identificar amb la figura de l'autor real ha anat proliferant, i per això podem trobar-nos casos extrems que han publicat recentment autors de les noves llesves poètiques. Un cas és el que constitueix *Últimos días en Sabinia* (2001), del poeta donostiarra Gabriel Insausti, el qual es posa la màscara d'un vell Horaci deportat al territori dels sabins: al llarg del cinquanta-un poemes que componen el llibre sentim la veu de l'autor de l'*Epistola ad Pisones*, que parla de la seva condició d'exiliat, que comenta els seus últims dies d'existència, i que escriu cartes a August, Vari i Ovidi, que es lamenta de la mort de Mecenes, que fa apòstrofes a Virgili, i que es dol de la seva soledat (Insausti, 2001). En aquest cas, però, no només hi ha el pes d'aquests autors, sinó la influència de l'última poesia de Luis Cernuda, que es va fer pròpia la impostació del jo que havia descobert en la poesia anglesa, i que per aquesta mateixa raó també seria decisiva per a alguns poetes joves que van començar a escriure en aquest final de segle xx. I sense anar més lluny en trobem una mostra en la lírica de Jordi Larios, que a *Home sol* (1984) va utilitzar un epígraf del poeta sevillà, i a *El cop de la destralt* (2006) li dedica un poema, «Luis Cernuda», per parlar del seu exili anglès i mexicà. Però recordem per un moment el que va escriure Gabriel Insausti sobre la influència de la lírica anglesa sobre l'estil cernudià posterior als anys 40.

Porque, efectivamente, la caracterización del poeta como un camaleón carente de yoidad o en lucha con la suya propia, lejos de la autocomplacencia de Wordsworth, está dando lugar a las estrategias de la poesía dialogada y del monólogo dramático, que estos poetas van a desarrollar: ese

fingimiento de otra voz mediante la cual el poeta disfraza, acalla u oculta la propia. (Insausti, 2000: 206)

En aquest cas no es pot parlar directament d'heteronímia, malgrat el personatge literari posseeixi una vida autònoma a part de la de l'autor, en aquest cas Gabriel Insausti, per molt que en un epígraf inicial se citi un fragment de *La vida del poeta Horaci* de Suetoni. Malgrat no sentim la veu del poeta basc en cap moment, i sempre parli Horaci, el fet que sigui un personatge històric, i a més un escriptor, no ens permet considerar-lo un heterònim perquè aleshores hauríem d'atribuir aquesta obra a l'autor clàssic, i no pas a Insausti. Així doncs, aquest és un cas extrem de monòleg dramàtic, que llinda amb l'heteronímia, i amb l'emascament del jo líric, com ho va ser el llibre *Monstres* (2005), del poeta manacorí Josep Lluís Aguiló. Si en el cas del poeta basc era el mestratge de Kavafis i Cernuda –a part del romanticisme anglès– el que va servir de model per al seu llibre, en aquest cas sembla ser que la influència de Borges –entre d'altres autors– és molt més poderosa, i no només detectable en aquest títol, sinó també en un volum pretèrit, del qual ens parla Perfecto E. Cuadrado:

Si anam als llibres anteriors de Josep Lluís Aguiló, podem trobar aquí o allà empremtes o indicis (picades d'ullet a l'hipòcrita lector baudelairià) del seu viatge i podem anar dibuixant en l'arena dels nostres somnis els contorns mal perfilats de la cartografia dels somnis del Poeta, una cartografia imprecisa on només destaquen els fars encesos de ciutats i herois freqüentats a la biblioteca de la vida que anomenam real o a l'altra biblioteca més rica i més autèntica (*La biblioteca secreta* es titula el segon i fonamental poemari publicat per l'autor el 2004) presidida pel Poeta cec que representa la Saviesa i el Poder del Vell de la Muntanya (que es digui o no Jorge Luis Borges és, pel que ens importa, un accident: al cap i a la fi, també ell és representació, símbol i mite de la Realitat Poètica). Herois sorgits de la literatura (autors, personatges) o de la mitologia (cristiana, grega, nòrdica, si no de la més immediata mitologia domèstica), bestiari d'afinitats electives que apunten a una molt definida tradició (de la ruptura, com volia l'Octavio Paz que tant ens il·luminà sobre l'estirp dels «hijos del limo»; de l'aventura, com li digueren Apollinaire i Guillermo de Torre; romàntica, si es prefereix el nom més usat i més confonedor) (Cuadrado, 2005: 12-13).

En aquest nou títol, Aguiló decideix que cada poema sigui dit per un personatge grotesc o cruel de la literatura mundial, de diferents cultures i tradicions, des de les més clàssiques o allunyades (el Golem, Caront, les moires, el vampir, etc.), a les més pròpies i autòctones: «Abraham Cresques després de rebre l'encàrrec de l'Atlas Català. Any 1374», «Cançó d'amor per a monstres» (dedicat als poetes de l'Escola Mallorquina i als seus epígons) o «Maria Enganxa» (que segons una tradició balear és la dona que fa que les persones s'ofeguïn en pous i basses, estirant-les amb el seu ganxo). Al final, és el poema conclusiu titulat «Comiat a manera d'epíleg» en què parla el monstre de l'autor –no és gratuït que el text vagi en cursiva quan la resta de poemes eren editats en rodona– i descobreix que en l'escriptura el poeta crea monstres externs per xifrar l'horror del jo. Mentre que en un poema anterior, titulat «Doppelgänger», era el doble que explica que vol ser «el mim ridícul que ferit espera l saber imitar el dolor dels altres» (v. 11-12) (Aguiló, 2005: 57) en aquest poema final, titulat «Comiat a manera d'epíleg», l'autor confessa que es desdobra en molts monstres per poder ser ell mateix.

La venjança de l'home sobre el vers
cria éssers que esperen, desconeguts,
ser nosaltres i són nostre revers.

L'home conté tots els monstres perduts. (v. 1-4) (Aguiló, 2005: 57).

Un dels poetes en català que d'una manera més efectiva va assimilar aquesta tradició literària pròpia de la postmodernitat (Pessoa, Kavafis i Borges), no és altre que Enric Sòria. Al seu primer llibre, *Mirall de miratges* (1982), va incloure una cita del creador argentí, i va compondre un poema titulat «Fragments hímnics» que anava acompanyat del següent epígraf «*Tot enyorant Kavafis*». En aquesta peça s'utilitza la traducció de textos clàssics fragmentaris per compondre el poema, a la manera del creador d'Alexandria; i els versos van encapçalats per aquest aclariment de l'autor i, alhora, aparent curador: «Dues inscripcions romanes d'època tardana a l'anvers i revers d'un pedestal prou deteriorat, trobat a Ilici. Dedicades a la imatge de la divinitat avui desapareguda. Molt fragmentàries, la reconstrucció, que ara traduïm, del pare Fita pecarà potser de fantasiosa» (Sòria, 1982: 57). Als seus dos llibres posteriors, *Varia et memorabilia* (1984/1988) i *Compàs d'espera* (1993), hi trobem diversos poemes històrics i monòlegs dramàtics de personatges de l'antigor que no es poden confondre amb la personalitat de l'autor, diàlegs amb l'*alter ego* adolescent d'una fotografia (com en la peça «El poeta regira calaixos»), un «Apòcrif de Kayyam» (on plagia l'estil del poeta persa), i fins i tot un poema dedicat a Kavafis, «Un poeta», on, sense dir mai de qui està parlant, fa una descripció de la seva vida i del seu estil poètic, i una subtil al·lusió a la influència que ha rebut dels seus llibres.

Alexandria va ser la seua patria,
 en ella va nàixer i en ella va morir.
 [...]
 Als llibres aprengué les històries dels grecs
 i aquell antic idioma dels poetes
 (també nosaltres busquem endins d'antics poemes
 ressons d'un bell llenguatge que agonitza). (v. 1-2, 10-13) (Sòria, 1996)

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 interpe·llar i increpar quan més li convé. Aquest és un autor que decididament va influir Gabriel Ferrater, i on Jaime Gil de Biedma va trobar un referent perfecte per al seu poema «Contra Jaime Gil de Biedma». Amb els anys, però, aquest emmascarament amb un *alter ego* que porta el mateix nom de l'autor —tal com succeïa en l'obra de Borges— segueix traient fruits poètic, i per això Enric Sòria incorpora al llibre *Varia et memorabilia* un poema, «També», que copia la manera pròpia del creador llatí.

També a ella caldria anomenar-la Lèsbia,
 Catul amic, per més d'una raó.
 D'altres similituds podrien ser trobades.
 Nosaltres, que ens venem per un elogi
 o un somriure fallaç, per canars i cantons,
 mai no podem perdonar certes pureses.
 Catul, la nostra Lèsbia no es mereix un mal vers.
 Tanmateix els escric,
 mogut, com tu, per un deler de tradició retòrica. (Sòria, 1996)

El poeta d'Oliva pretén parlar d'una infidelitat i per això recorre a l'estil típic de Catul, s'identifica amb ell, i parla des d'un nosaltres poètic que fa que s'identifiqui l'amant del jo poètic actual amb la llibertina Lèsbia clàssica, fins al punt de confondre's en una sola persona. Així doncs, si només hi ha una Lèsbia, només hi ha un Catul, un mateix personatge poètic:

mitjançant un procés de sincretisme, si Catul escriu per «tradicció retòrica», ell, el nou Catul, també ho fa copiant l'estil del poeta clàssic. En els epigrames d'aquest autor llatí és on es troben els exemples més antics i més nombrosos d'aquest monòleg dramàtic amb un *alter ego* que té la mateixa imatge i el mateix nom que el poeta, és clar que sense utilitzar el recurs del mirall o de la fotografia. És un diàleg amb el propi espectre, amb la projecció mental del jo, que permet exposar els sentiments en forma de diàleg.

De fet, és aquesta disposició imaginativa el recurs que va reaprofitar Jordi Cornudella al poema llarg que dona títol al volum *El germà de Catul* (1997). Aquest text refereix un viatge quotidià en tren per la línia de la costa, des de Barcelona a Caldes d'Estrac, i en el qual el jo poètic es tria d'interlocutor el poeta llatí per diferents raons: perquè quan va perdre el seu germà va reflexionar sobre la possibilitat de no poder escriure en un moment de dolor per la pèrdua d'algué estimat –com s'intueix que ha succeït al jo poètic–; perquè ell va emprendre un viatge cap a Àsia menor per visitar la sepultura fraterna –com un viatge és el que serveix d'excusa d'aquest poema–; perquè el poeta llatí parlava en els seus poemes de la realitat circumdant i profereix exabruptes cap als necis del seu voltant –com es fa en els versos de l'autor català–; i perquè aquest autor permet establir un diàleg entre el seu personatge i algué altre, recurs molt útil per fer verssemblant un poema narratiu com aquest. Cornudella ha après aquestes estratègies poètiques en la poesia catuliana, i així ho reconeix en el primer dels fragments d'«El germà de Catul».

Sé on vaig, sé d'on vinc, sé quanta estona
 durarà aquest trajecte. Tenim temps
 d'esbarriar els minuts a l'enforcall
 profund de les edats –vull dir de fer
 veure que conversem. (Tantes vegades
 que no les saps hi arribo des del meu
 segle de trens: aquest matí mateix,
 a la recta deriva dels carrils
 he refet el teu rumb per riscos d'aigua.)
 Tu que m'has ensenyat a parlar amb tu,
 pren-me amb molt més que la mà, com et prenc
 jo tan sovint: dona't des del que et dic
 des del vago que em torna a casa. (v. 1-13) (Cornudella, 1997: 17)

La resta de poemes que integren *El germà de Catul* tenen una ascendència i una factura clàssiques, volen imitar formes i estructures gregues i llatines, i juguen a fer apropiacions, imitacions i glosses de textos i fragments que, a part de deixar veure una factura que recorda la lírica de Joan Ferraté –a qui li va adreçat el primer poema del llibre–, permet que pensem, també, en l'estil de Kavafis –poeta traduït al català a finals dels anys setanta, entre d'altres, per l'autor de *Les taules de Marduk*.

Tal com succeïa en el cas de Cornudella, diversos han estat els casos en què, al llarg de la poesia postmoderna, s'ha emprat l'opció de l'apòstrofe, de la creació d'un interlocutor real o fictici a qui s'adreçava el poeta. No obstant això, s'ha perdut el to elevat i hímnic, propi d'aquest recurs retòric, i la lírica dels darrers anys s'ha prodigat en la creació de personatges històrics o ficticis que parlaven amb un *alter ego* del poeta –ja fos realitzant el paper de receptors o de parlants. Un dels casos més recents i significatius d'aquest ús d'un autor com a tu poètic és el de *Pessoanes* (2003), llibre de poemes signat pel menorquí Ponç Pons. Igual que a *L'any de la mort de Ricardo Reis* (1984) de José Saramago –on l'heterònim persona sobreviu al seu ortònim real, que se li apareix en forma de fantasma–, en aquest volum de poesia el jo poètic parla i escriu a Fernando Pessoa com si aquest fos viu: pren els poemes de l'autor por-

tuguès –i dels seus heterònims– com si fossin cartes («M’has tornat a enviar l una carta-poema l per dir-me que estàs trist», diu a «Perseguição», v. 1-3) (Pons, 2003: 15), i ell les respon en forma de cartes i postals poètiques on parla de l’ambient de l’illa, de les seves preocupacions per l’època actual, i comenta el que l’escriptor lusità li ha escrit. Paradigmàtic d’aquesta situació de comunicació és el text que obre el llibre, titulat «Postal».

T’envii aquest paisatge vell de l’illa
perquè vegis com era abans Menorca.
M’han dit que has demanat lloc a un psiquiàtric.
No siguis boig i pensa en Ezra Pound.
La vida, tanmateix, no té aclarícia
i si ens hem de morir, que sigui tard.
No podem acabar com Sà-Carneiro
ni viure derrotats o amb amargor.
Tanta *saudade* i tant *male di vivere*
no ens menaran enlloc. Deixa’t de cartes
astrals. Llegeix, escriu...

No beguis tant, Fernando! (Pons, 2003: 13)

Aquest poeta menorquí no és pas el primer cop que juga a emmascarar-se rere d’un personatge, de fet, en el seu *Dillatari* (2005), va confessar que «aquesta tendència meva a veure-ho tot a través del vidre deformador de la literatura fa que a vegades no encerti a diferenciar ficció i realitat» (Pons, 2005: 125). Si bé això pot ser pres com una exageració, un pensament momentani i fugisser –com la disposició d’ànim que el va portar a escriure en el mateix quaderns que «estic temptat de deixar la cultura catalana i posar-me a escriure en castellà. Ser un heterònim» (Pons, 2005: 128)– anteriorment el poeta ja havia parlat a través del personatge de Pessoa: concretament va ser al seu llibre *Estigma* (1995), on trobem un poema titulat «Pessoa escriu els seus últims fragments ortònims a Ofèlia». La secció final del llibre, que conté aquests versos, està encapçalada per una cita de Cernuda, i conté altres poemes on el jo poètic dialoga amb autors literaris, com en el poema «*Voyage au bout de Céline*», «Passional a Virgili», o bé «Tractat d’hagiografia», compost per haikús que estan coronats per l’epígraf amb el nom de l’escriptor que comenten, als quals s’adreça, o en qui es transfigura Ponç Pons.

(BORGES)

Vell i malalt,
sóc encara el que escriu
mots en la fosca. (Pons, 1995: 74)

Un altre recurs, en forma de monòleg dramàtic, en tant que creació d’una imatge allunyada de la realitat de l’autor és la d’un personatge mort. Efectivament, el pes de *L’antologia de Spoon River*, publicada a principis de segle xx per Edgar Lee Masters, ha travessat els decennis i entre finals del nou-cents i principis d’un nou mil·lenni, en aquelles vides de morts es veu una manera de despersonalitzar-se, de ser algú que ha existit, i deixar de ser perquè qui parla es torba mancat de vida. Un dels primers a recórrer a la referència de l’autor nord-americà va ser Pere Rovira a *La vida en plural* (1996). Si bé anteriorment ja havia cedit la paraula a personatges antics per referir una situació actual o una actitud sentimental –amb una actitud molt borgiana–, a *Cartes marcades* (1985), en poemes com «Elegia d’Ausoni a Dinami de Bordeus, que ensenyà i morí a Lleida» o «Ibn Ubada escriu als seus parents»; en el seu següent volum dona veu a un dels personatges de Spoon River, Rosie Roberts, i fa que aquesta prostituta reconstrueixi ella

mateixa la història de l'assassinat del fill del banquer –gràcies a una nova factura i a altres informacions dels personatges implicats en la història– en el poema titulat «Blues de la Rosie Roberts (Un tema d'Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*)» (Rovira, 1996: 41).

Aquesta tradició dels habitants morts d'un poble que expliquen la seva història s'ha actualitzat recentment en el volum *Fills de Raiguer* (2006) del mallorquí Joan Guasp, on l'autor fa parlar aquests habitants morts que, des de la seva tomba, fan un repàs de la seva vida, la seva mort, i moltes de les absurditats, curiositats i paradoxes de la seva existència. I «Recordant Lee Masters» és l'epígraf que el poeta lleidatà Xavier Macià va afegir a la segona secció del volum *Del cel i de la terra* (2003), «Epitafi», integrada per vint-i-tres epigrames irònics que figuren les inscripcions sobre una tomba, sense que, però, vagin identificades per cap nom de personatge. Totes juguen amb les convencions d'aquest gènere –el primer epitafi de tots diu el següent: «Aquí descansa un home l cansat de viure aquí» (Macià, 2003: 29)– però, més que el somriure immediat per l'absurditat de la situació, també busquen un sentit més transcendent a aquest punt i final de l'existència, però sense abstenir-se d'un to aparentment lleuger.

Si en vida vaig fer el bé,
morir, quin sentit té?
Si en vida vaig fer el mal,
no entenc aquest final. (Macià, 2003: 31)

Fins aquí alguns dels usos que s'han donat al *monòleg dramàtic* en la lírica catalana i castellana dels darrers decennis. No ha estat una voluntat exhaustiva la que m'ha portat a catalogar i comentar determinades pràctiques, sinó la de poder constatar que aquesta estratègia poètica que va néixer al segle XIX ha tingut una pràctica continuada al llarg del nou-cents, i que en els darrers anys d'aquesta centúria s'ha concretat en unes fórmules comunicatives específiques, per tal de propugnar una renovació de formes enunciatives ja desgastades, i per fer evident una nova crisi de la concepció de del subjecte postmodern. Un dels primers autors espanyols que van recórrer al *monòleg dramàtic*, Guillermo Carnero, ens confirma que ell el va aprendre, directament, de Luis Cernuda i que un cop ja havia escrit el seu primer volum (*Di bujo de la muerte*, 1967) –on havia emprat aquesta mena de separació respecte ell mateix– va llegir el llibre *La poesia de l' experiència. El monòleg dramàtic a la tradició literària moderna* (1957) de Robert Langbaum. Va ser en aquesta conferència titulada «Una poètica innecessària» (2004), en la qual Carnero recordava els seus orígens literaris i descrivia el seu estil poètic, que el poeta valencià va descriure aquesta argúcia literària creada per Browning, l'ús que li havia donat, però també la utilitat que va tenir per a un grup d'escriptors i per a un moment històric de la lírica occidental, independentment de quina fos la llengua o la tradició des de la qual estaven escrivint. Així doncs, el *monòleg dramàtic* «se trata, desde luego, de una máscara, pero como las del teatro griego, que no ocultaban el rostro del actor sino que lo definían mejor; que no ahogaban su voz sino que le daban mayor alcance. La ventaja de esa sustitución analógica es que la novedad y la sorpresa de un poema que descansa en ella están aseguradas, ya que es ilimitado el horizonte cultural en que puede basarse» (Carnero, 2004: 26).

LA DESINTEGRACIÓ ÍNTIMA DEL JO

Al llarg de l'elaboració d'aquest article, durant l'any 2007, han aparegut dos estudis en castellà sobre la poesia postmoderna que comprèn els darrers anys del segle XX i principis del

nou mil·lenni, i en ambdós casos –amb fortuna diferent– s’ha vist necessari dedicar un apartat a la naturalesa del jo poètic, i al caràcter dramàtic d’aquesta poesia. És per això que a *Meta-poesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)* de Ramón Pérez Parejo, trobem dos capítols titulats «La ficción del yo: el monólogo dramático» i «Escenarios ficticios: teatros, máscaras y bailes» (Pérez Parejo, 2007: 155-192);¹¹ i a l’estudi introductor i a l’antologia *Poesía de la experiencia*, d’Araceli Iravedra, aquesta autora inclou un epígraf titulat «La ficción autobiográfica» (Iravedra, 2007: 35-46). Aquest interès recent de la crítica per aquest estatut de ficció, o aquesta suspensió de l’autenticitat de la veu poètica, es deu, sens dubte, a un intent d’explicar l’especificitat del discurs líric postmodern que, al capdavall, respon a una inquietud vital, i no estrictament literària. Aquesta preocupació forma part de la poesia espanyola més recent, i bona mostra d’això són dos volums publicats en els darrers anys –tan significatius com alguns d’altres– per part d’autors que ronden els trenta anys. Pensem per exemple, en un volum de poesia significativament titulat *Nadie* (2002), del poeta Bruno Mesa, que, a part de contenir diferents monòlegs dramàtics i plantejar-se aquesta dissolució poètica del jo, encapçala aquest recull líric amb un pròleg titulat «A quien leyere» que s’inicia amb la següent declaració: «He dicho en otro sitio que la ficción no esconde, sino desnuda, que su función no es ocultar un destino, sino revelarlo, y que la máscara permite decir aquello que de otra forma no podría ser dicho. El personaje es aquel que libera a su autor del estrecho disfraz de su propio nombre. ¿Hubiera escrito Shakespeare lo que afirma Macbeth sin interponer entre ambos el sueño de la tragedia y el abismo de una máscara?» (Mesa, 2002: 7). En una línia molt semblant al que Guillermo Carnero exposava en un paràgraf anterior, la carota lírica és útil a aquest autor per despullar-se de la pròpia disfressa i existir més autènticament a través d’altres formes o éssers. Veiem, doncs, que en el nou segle XXI és quan més obertament el poeta accepta el seu estatut d’autor hipòcrita delerós de transvestir-se i emascarar-se teatralment. Fins al punt que, sense anar més lluny, l’últim guanyador del prestigiós XXII Premi de Poesia Hiperión (2007) va ser el llibre *Cara máscara* (2007), d’Álvaro Tato, un títol compost per uns poemes vinculats a la representació teatral i a la dramatització del jo (Tato, 2007).

Des d’un punt de vista crític o poètic, aquesta teatralització del subjecte que es formula líricament respon a una inquietud d’època que, anys enrere, ja havia exposat teòricament un dels màxims representants de la poesia de *la otra sentimentalidad*. A l’hora de descriure la poesia contemporània, Luis García Montero havia fet notar que aquest «ha sido el viaje de un Ícaro encargado de volar hacia el interior del sujeto en busca de su verdad perdida. Este es el corazón que palpita en todos los debates sobre el conocimiento y la naturaleza poética, desde la expresividad pasional hasta la escritura automática surrealista, desde el esteticismo modernista hasta el vitalismo de las vanguardias. Se trata de una extensa interrogación, que se pregunta por sí mismo como único medio de acceder a la existencia, de mantener la fe en sus imaginarias provincias de plenitud» (García Montero, 1994 [1993]: 20-21). El moment postmodern i hipermodern recollirà aquest dubte metòdic sobre el jo i la seva integritat que la modernitat ha anat semblant en el pensament occidental, i els diferents gèneres literaris –amb la poesia al capdavant– mostraran temàticament i formalment els moments successius d’aquesta crisi de la identitat.

Assimilant moltes d’aquestes influències que han estat esmentades en el punt anterior (tot i que el pes de Borges es percep com a decisiu), i aprofitant modes diversos de ficció literària

11. A aquest respecte, cal advertir que l’autor d’aquest volum realitza una curiosa associació de *monòleg dramàtic* i *correlat objectiu* –possiblement induït per la bibliografia precedent–, que no s’aconsegueix resoldre, i crea una confusió entre aquestes dues estratègies literàries prou delimitades i autònomes, i que pertanyen a nivells discursius diferents.

i de monòleg dramàtic, trobem que la poesia de Luis Alberto de Cuenca, des del seu primer llibre, *Elsinore* (1972), ha posat en pràctica moltes d'aquests recursos despersonalitzadors. Tanmateix, la crítica situa al 1985 el moment en què es fa més evident «esa subjetividad en crisis propia de la era postmoderna. A este respecto, *La caja de plata* constituye en su totalidad una magnífica ilustración de esta crisis. El tema central del libro es precisamente la búsqueda de la identidad perdida» (Letrán, 2005: 60). Però a part de Javier Letrán, a *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, posteriorment també Juan José Lanz ha vingut a posar èmfasi en aquest aspecte de la subjectivitat del canvi de segle, accentuant que s'ha ocupat de

la escisión del sujeto moderno (“Jano”, en *La caja de plata*, y “Jekyll y Hyde”, en *El hacha y la rosa*, son poemas emblemáticos a este respecto), reflejo del debate moral, pero también estético, que encarna, ante la aspiración a la unidad esencial y la constatación de su disolución, y la ironía que supone la reinención a través de la escritura [...]. El espacio de la escritura se convierte, así, en un espacio de reescritura, pero también en el de la lectura (en el que el *yo* leyéndose se reinventa, como apuntará en la “Nota del autor” para *77 poemas*), donde, como se apuntó, los papeles se subvierten a través de diversas figuras de ficción, de estructuras ficcionales, que ponen en cuestión el propio proceso de escritura como contemplación de la contemplación, incidiendo en la dimensión trágica de la pérdida de la identidad (Lanz 2007: 21-22).

No podem creure que aquest fenomen de la despersonalització de la poesia postmoderna és un cas estrictament peninsular o espanyol —com hem vist en aquests exemples inicials. En tradicions literàries que ens són pròximes també es produeix aquesta creació d'un *alter ego* poètic que més o menys imita la imatge de l'autor real, el subsegüent desdoblament progressiu, i fins i tot la dissolució de la carota lírica, a causa de l'angoixa que crea estar tancat dins d'un sol paper, i de les limitacions poètiques que comporta assumir que només es pot parlar amb un sol to i un únic timbre de veu. Fixem-nos, per un moment, en algunes propostes de la producció lírica italiana del mateix període. En un volum de poesies completes que recollia la producció entre 1974 i 1992, la poetessa nascuda a Todì (Perusa) el 1949, Patrizia Cavalli, va incloure una secció titulada «L'io singolare proprio mio» que comprenia poemes inèdits que parlaven de la confusió entre la vida viscuda i la somiada —sense saber establir quina era l'autèntica—, o que afirmaven que tots som parents del no-res. La peça més interessant, però, és la que dóna títol a aquest apartat, i que podem traduir com «El jo singular propi meu», perquè en aquest poema llarg descriu en què consisteix la seva identitat poètica, a instància d'aquells amics que li han retret que parla sempre d'ella mateixa, potser pel fet que s'estima massa.

Se cuando parlo dico sempre io
non è attenzione particolare e insana
per me stessa, non è compiacimento,
ché anzi io mi considero soltanto
un esempio qualunque della specie,
perciò quell'io verbale non è altro
che un io grammaticale.

E se anche quest'io
fosse il mio io carnale, eccomi ancora
esempio, certo poco ambito, molto
mal riuscito, del corpo primordiale. (v. 10-19)

(Cucchi / Giovanardi, 2004 [1996]: 794)

A la vista d'aquesta discussió de la identitat literària no ens pot estranyar que el seu següent volum de poesia es titulés *Sempre aperto teatro* (1999), i que la veu poètica llencés una mirada dramatitzada i espectacular, i per tant un pèl distanciada, a la realitat d'avui en dia. Explica el professor i crític literari Stefano Giovanardi, a propòsit d'aquest volum, que «gli espliciti accenti d'amore, gli strapipi dei sentimenti, il manifestarsi delle insofferenze, delle idiosincrasie ideologiche o etiche, del proprio punto di vista sul mondo, si scontra e si fonde con un'equivalente quota di smagata e sorridente finzione, ora esplicitamente dichiarata ("Mio teatro ostinato, l rifiuto del sipario, sempre aperto teatro, l meglio andarsene a spettacolo iniziato")», ora magari risolta in una battuta spesso finale, che riconverte tutto quanto detto prima in un registro ludico e beffardo» (Cucchi / Giovanardi, 2004 [1996]: 787).

Un altre autor italià, nascut a principis dels anys 40, Ermanno Krumm, també ha jugat amb la identitat. La seva *opera prima* va ser publicada tardanament, el 1987, i per a ella Krumm va crear un personatge femení i va elaborar una ficció autobiogràfica que recorda l'André Walter d'André Gide, com queda prou explícit al títol: *Le cahier de Monique Charmay*. Gairebé al cap de deu anys va incloure «I monologhi di Monique» dins del volum *Felicità* (1998), i en aquests versos reprèn el món d'aquell primer llibre, i crea diferents personatges femenins. Així comença, per exemple, «Primo monologo», l'inici del qual deixa clara la naturalesa del jo atès que presenta una veu totalment fictícia, i diferent de la vida d'aquest crític d'art.

Non diteme di più, sento
che mi chiamate: –Madame Artane,
madame Artane. –Sono io. Qui sono io,
in persona, io che ho mal di fegato
e mi faccio una sigaretta con la cartina
piena di nomi. Bruchia la fiche, la brucio
con l'intestazione ce dice «pazza» (Cucchi / Giovanardi, 2004 [1996]: 1010)

Però la impostació no solament queda circumscrita a la creació d'un personatge líric diferent del poeta, que empengui un monòleg dramàtic, sinó que en la poesia italiana d'aquest final de segle també es posa en pràctica el recurs que crea un interlocutor inventat, o si més no una projecció imaginativa d'un algú a qui poder dirigir el monòleg, i amb qui iniciar un diàleg figurat. Aquest és el cas de Patrizia Valduga, que a *Manfred* (2003) va establir una col·laboració artística amb el pintor Gianni Manfredini que va donar com a resultat un llibre híbrid, en què les estrofes de la pintora italiana estaven acarades a les il·lustracions en negre, i les comentaven: «Oh Manfred, nero senza fine, l come nera matrice di ogni nero» (Cucchi / Giovanardi, 2004 [1996]: 970). Aquesta relació interartística que es troba dins del volum no és estranya al contingut dels diferents poemes que glossen l'estil pictòric del tu poètic, aquest Manfred que amaga l'autèntica personalitat de l'artista autor de les il·lustracions, i que, alhora, fan possible aquest monòleg de base dialògica.

Tu dentro la tua tela, io nei miei versi:
dagli occhi dalla gola dalle ascelle
io riverso su te, tu mi riversi
le nostre solitudini gemelle. (Cucchi / Giovanardi, 2004 [1996]: 971)

Aquesta crisi postmoderna del jo líric, ocasionada per la situació social i estètica dels nous temps, però també a causa d'uns usos poètics de la modernitat que, progressivament, han anat creant imatges fictícies de l'autor real i, al mateix temps, una crítica de la integritat del subjecte literari, es manifesta en diferents llengües i tradicions, i fins i tot arriba a produir refle-

xions molt semblants. No només fent evident la naturalesa inventada de la veu que parla en el poema –com hem vist en aquests casos de poesia italiana–, que duplica la imatge de l'autèntic jo, sinó convertint el mateix poema en un lloc de reflexió sobre la identitat hipermoderna. Això és el que han realitzat dos creadors, un francès i l'altre català, nascuts tots dos a principis dels anys 60, i que han aprofitat el poema en prosa per vehicular una dissolució del jo poètic, i per extensió, del subjecte actual. El primer cas el trobem en un dels llibres del parisenc Pierre Alferi, a *Chercher une phrase* (1991).

Imiter une voix: on peut appeler cette tâche la tâche lyrique de la littérature. Mais n'est-ce pas avant tout dans l'expression des sentiments que réside le lyrisme? Reconduit à son point de départ, il se trouve dépouillé de tout pathos expressif. Si la littérature imite des voix comme autant de tresses formelles possibles, le lieu propre de ces possibilités n'est pas le secret d'une âme, mais, déjà, la littérature. Plutôt qu'une régression vers la chimère d'une voix personnelle, intérieure, d'un timbre infra-linguistique, le lyrisme est alors l'imitation d'une voix anonyme, inaudible, qui ne peut que s'écrire et confère au texte sa nouveauté, sa singularité véritable. (Espitallier, 2000: 236)

Com es pot intuir pel títol, tot el volum són petites notes en prosa sobre la creació poètica, consideracions tècniques sobre la poesia, que per la seva naturalesa recorden «Dichtung und Wahrheit (Un poema no escrit)», un seguit de fragments en prosa que giraven al voltant de la creació poètica, i que W. H. Auden va incloure a *Homage to Clio* (1960). D'aquest poema en prosa que hem tingut l'oportunitat de llegir caldria destacar el fet que es defineix el lirisme com un acte de parla imitatiu d'una veu anònima, que lluny de contradir aquesta teoria postmoderna de la despersonalització, l'acaba de confirmar, perquè el timbre de la veu està mancat d'atributs específics i singulars, no és una «veu personal, interior». Una reflexió molt semblant sobre la identitat del poeta, i al voltant de la manca de singularitat de les qualitats que caracteritzen el personatge que parla en un poema, es troba a *L'odi* (2005), volum signat per Josep Ballester. En aquest cas, el poeta d'Alzira recorre a diferents reflexions sobre la multiplicitat i la dissolució del jo poètic, des del «je est un autre» de Rimbaud fins a la idea de poeta fingidor de Pessoa, i que va exposar en un poema que és absorbit per les línies de prosa d'aquest setè passatge de «De l'equilibri dels líquids».

Jo no sóc jo, sóc l'altre –millor dit– els altres. Qui es pense que sóc l'obscur empleat comercial, aquell oficinista que compleix cada dia la seua feina, no ha entès res. Pitjor encara, aquestes persones, no ho sospiten i formen part d'un exèrcit de cadàvers ajornats que procreen. Ni més ni menys. Malgrat tot, he de dir que jo també forme part d'aquest ramat d'èssers sense vida. Aquesta nit ho he anotat al meu quadern de bitàcola: Som mort. Això que considerem vida, és el somni de la vida real, la mort d'allò que realment som. Els morts naixen, no moren.

Passage cadascun dels carrers de la vella valència amb un rumb preestablert: llevar-me del damunt la màscara que m'heu inventat. En la multiplicació de tots nosaltres i en la contradicció d'aquests és on trobem el veritable sentit de la vida. En el moment que a la cambra he mastegat la realitat a través del vidre d'una absenta he sabut que sóc una criatura múltiple. La consciència aguda i l'experiència poètica de la desintegració íntima del jo. He inventat i ho he aconseguit ser tot de totes les maneres possible. Algú ho explicarà com un joc de la ficció. És cert. Aquesta, però, ha estat l'única manera de sobreviure en un món com el que m'ha tocat en fortuna. Clar que sóc un fingidor, què us pensàveu? El poeta és sempre un fingidor. Fingeix tant que fins i tot fingeix que és dolor, el dolor real que sent. I senten aquells que el llegeixen, en el dolor que han llegit, no el que va tenir aquell, sinó el que ells han tingut. Una estratègia contra la meua inexistència quotidiana. Es tracta, naturalment, d'un viatge sense tornada. Una xarxa de vides encreuades i de veus confoses. El batec del somni. No res més que això, ha estat el sentit de la meua vida. Mai no vaig tenir cap altra preocupació. Un cafè tocat de rom, un cigarret i els somnis substitueixen perfectament l'univers. No necessite cap estímul. L'opi el tinc a l'ànima. (Ballester, 2006: 83-84)

Al dessorat d'aquests paràgrafs, a part de les referències ja esmentades, ressonen la teoria yeatsiana de la màscara, el jo que és molts de Foix, i fins i tot la idea que el poema és un dels gèneres de ficció, que en més d'una ocasió ha exposat Luis García Montero. Queda ben clar que el poema s'ocupa de «la desintegració íntima del jo» –una expressió que, d'altra banda, sembla jugar intertextualment amb aquell vers de Guerau de Liost, on, enmig d'un son de migdiada, s'esplaiava en el seu «íntim desdoblament del jo».¹² De manera que, en defensar que no es pot associar la veu d'un poema a la vida real de l'autor que s'imagina el lector, Ballester construeix un text polifònic que accentua, precisament, aquesta despersionització mitjançant la intertextualitat i la cita. Com ens permet percebre una antologia comentada de versos d'aquests escriptor, recentment publicada, *Les muses inquietants. Antologia 1982-2006* (2006), el problema de la identitat no és estrany en la poètica de l'autor del País Valencià, ja que en el seu primer llibre, *Passadís vora del silenci* (1985), trobem dos poemes com «Màsquera» o «Sense signar»; a *Oasi* (1989) és capaç d'imaginar-se com si fos un vampir, anant de nit per la ciutat –enmig d'altres éssers desvetllats, com qui va per «Transsilvània»–; i és capaç de crear diferents monòlegs dramàtics d'índole diferent a «Vent púrpura» (*Tatuatge*, 1988), o a l'«Àngel caigut» –on pot ser el diable, Judes o un soldat a sou, entre d'altres, segons el fragment– (*L'holandès errant*, 1994).

Així doncs, podem arribar a distingir, *grosso modo*, dues formes de creadors, pròpia dels darrers anys de segle, d'entre els que s'han preocupat per aquesta desintegració del jo des del punt de vista de la poesia. La primera, de la qual en seria representativa l'obra de Josep Ballester, és la d'aquells creadors que no han assumit la creació d'un personatge poètic que els representi amb una imatge reconeixible d'home o dona habitant d'aquest canvi de mil·lenni –com s'hauria fet des de la tendència realista de la *poesia de l'experiència* o la *otra sentimentalidad*, per exemple. L'altra línia poètica és representada per la d'aquells creadors que van forjar o van adoptar un estil realista que s'ha convertit en una *koiné* d'època, en la qual el protagonista dels seus poemes –i possiblement qui els diu– és un individu de mitjana edat, que es passeja per la ciutat, i que parla de les vides dels altres, o de les seves pròpies preocupacions. Tanmateix, amb el pas dels anys, aquesta màscara ha quedat desgastada i la veu no es pot distingir, perquè ha quedat confosa enmig del cor d'epígons que practiquen un tipus semblant de poesia.

Un cas paradigmàtic d'aquesta segona opció, en què un poeta ha evolucionat des de l'estabilitat d'un personatge que viu en el poema –i que descriu el paisatge urbà, i que aprofita una estètica realista per convertir-se en *voyeur* de les diferents formes de vida–, fins a arribar a una concepció més teatralitzada del fet poètic és Enric Castellet. Autor de dos únics llibres, *La partida* (1992) i *Claustre* (2003), en el seu primer volum trobem un exemple perfecte de l'assimilació d'una tendència poètica d'època –pròxima a la *poesia de l'experiència*– amb un jo poètic que passeja enmig de la ciutat, i que es desdobra en un tu poètic que és ell mateix, i al qual s'adreça per descriure tots els rostres que veu d'un cap a l'altre del dia pel carrer, i que són el símbol del pas del temps, del desgast dels desenganys, del llast de les derrotes de la vida. En aquesta primera estrofa ja es pot percebre perfectament el caire reflexiu d'aquests versos i el to narratiu.

Camines pels carrers de la teva ciutat,
poques vegades pots vagar pels teus carrers
plàcidament vagar pels rostres que transiten
absorts en el tumult de la pròpia pressa.
Als ulls del nen, atònits, s'esbatana el futur
quan la mare remuga el cansament dels dies:

12. És el vers 96 del seu «Somni II. Altrament dit somni de les germanes imaginàries» (Guerau de Liost, 1992 [1913]: 26).

t'adones que els carrers són aquest flux constant
de rostres, les diverses façanes de la vida.
A la teva ciutat creix diversa la vida. (Castellet, 1992: 29)

Al cap dels anys, però, el poeta barceloní nascut el 1959 –només dos anys abans de Josep Ballester–, va publicar *Claustre*, on el jo introspectiu i gris de *La partida* encara s'hi podia percebre –en poemes destacables com «Enderroc»–, però començava a fondre's amb altres identitats, de manera que la reflexió moral podia ser més efectiva, i perdia l'encotillament d'haver de mirar la vida des d'uns mateixos ulls, i dir-la sempre amb el mateix timbre de veu. Sens dubte, encara queden rastres dels millors recursos de la lírica realista per jugar amb l'enunciació lírica i començar-se a desdoblar: com un *monòleg dramàtic* amb l'*alter ego* de la fotografia –al breu poema titulat «Retrat»–; o bé un diàleg amb ell mateix, apostrofant-se irònic amb el nom propi, a «De la carrera», on es lamenta del poc ressò que tindran els seus versos, per després passar a parlar al lector.

I em dic així, Enric, no mai faràs carrera.
La carrera, però, incorporària, perd.
I espero resignat, el catacroc d'uns crítics
–cridòria d'article amb doctrina crispada–
que cloquejant criteris crítics
incubem l'Art.

Anhela un jo, xalest, de fel el seu vers al punt
que en mossegar-lo tu, lector, et faci crec. (Castellet, 2003: 38)

No hi ha cap dubte que a través d'aquest poema ha aconseguit canviar el tema i el to de l'estil que l'havia caracteritzat fins aleshores. Tanmateix, els millors poemes del llibre es troben en el *monòlegs dramàtics* posats en boca de personatges històrics i literaris: els poemes «Taj Mahal» –on parla el soldà mogol que el va fer erigir–, «Calipso» o «Retrobament de Lolita» –on un vell Humbert Humbert visita una demacrada i embarassada Lolita. Ja ho veiem, s'ha produït una notable transformació en la lírica de Castellet, que es pot constatar clarament en els poemes visuals sobre l'art de crear que estan intercalats entre el llibre («10.01.19-30.12.98», «Els titelles», «Meditació» o «Pròxims versos»), i en aquest progressiu abandonament del personatge que sembla un doble de l'autor, narrador extern o un individu de mitjana edat. Però aquesta evolució lírica també s'acusa en el contingut de determinats poemes, com ara «Titelles», «Carnaval» o «De drets i seduccions», que es converteix en una autèntica poètica de la despersonalització del jo líric hipermodern:

Reclamo el dret a la ficció, al transvestisme,
a no ser jo. Delejo per emprovar-me màscares.
Em tempta la mentida virtuosa del còmic,
la musculosa mentida d'un vers que corre
més ràpida que la mesquina confiança.
M'abelleix d'ignorar l'autor dels meus poemes.
Ben alt: en cada mot jo jugo amb l'existència.
Em sedueix el vers que em tria per escriure's
i m'hi confonc, em perdo: vull dir-ho a ell només. (Castellet, 2003: 37)

Estem ben bé al davant de l'autor demiürg i dramaturg, que vol ser un home de món i per aquesta raó reclama el transvestisme de què parlava Baudelaire, potser perquè ja ha descobert

que la cara que més se li assembla no té perquè exposar millor el seu gest propi que transmet una emoció. El poema esmentat més amunt, «Carnaval», comença amb els següents versos, «Amb una expressió apòcrifa l la màscara encobreix el sentiment» (Castellet, 2003: 36) i és d'aquesta manera que el poeta aconsegueix assolir el seu objectiu: «Amb la disfressa vences l les cadenes que et lliguen al teu nom» (v. 3-4) (Castellet, 2003: 36). El poeta anònim, i fora d'ell mateix, pot fugir de la rutina quotidiana, la vital i la poètica, i aconseguir una nova condició que li permeti fer sentir la seva veu, i trobar noves vies per expressar el sentiment. De fet, l'ombra d'un pare mort sembla passar per sobre de molts textos del llibre (d'aquí aquell poema ja citat, el títol del qual és format per dues dates), però no és fins al poema final, a la segona part de l'epíleg que el poeta s'atreveix a deixar-ho per escrit, però evitant tota mena d'impregnació emotiva i sentimentalisme. Al cap i a la fi, l'últim poema del llibre (titulat «Epíleg») és el de la dissolució, el de la màxima despersonalització, on queda clar que el jo líric és tots els altres i el no-res, i que només des d'aquest no lloc es pot exposar de forma efectiva el dolor, no pas fingint-lo, sinó dissolent-se d'individu completament.

Un jo poètic meu no vol ser jo
i escàpol se me'n va de Carnaval.
No sé qui resta al vers ni qui se'n fuig.
Qui ha convocat aquesta festa? Jo?
Em miren com si fos l'amfitrió.
El vers primer deu ser el grafit d'un déu
privat d'un temps mortal on transcendir-se
que em guixa als murs d'un jo suburbial.
Si vull que ploqui em basta escriure «plou».
Ha mort el pare i cap vers no ho duu escrit.
El vers és l'ús més trapella del mot.
No sé del cert quin és el nostre vincle. (Castellet, 2003: 69)

El joc de referencialitat que proposa el darrer vers d'aquest poema fa sorgir una ambigüitat, ja que no se sap si la veu d'aquest autor demiürg diu que desconeix el vincle que hi ha entre ell i cadascun dels seus jos poètics, entre ell i els seus versos, o entre ell i els mots que fa servir. De manera que, si es planteja la creació poètica com un simple joc areferencial –amb una concepció semblant a la que va exposar Jacques Derrida sobre el funcionament del llenguatge–, podem dir que el poeta actual renuncia completament a veure's representat per la veu que escriu en el poema, tant si és la d'un *monòleg dramàtic*, un *alter ego*, o un joc de llenguatge.

El poeta hipòcrita, modern i hipermodern, des de Baudelaire ençà, concep la creació poètica com un teatrí, i si li convé es recrea ell mateix i s'hi convida, com si fos un titella més enmig de les seves altres creacions. Talment com el personatge de l'Autor de l'obra de teatre de Pirandello, *Sis personatges a la recerca d'autor*, la figura de l'autor hipermodern ja ni tan sols sembla que sigui una instància de lectura –com va escriure Michel Foucault a l'article «¿Què és un autor?»–, sinó que és un personatge completament inestable i disgregat, que impedeix que els lectors l'identifiquem amb la imatge de l'escriptor real, i que ens fa difícil que ens hi identifiquem –i és que com deia el jo poètic de Castellet, a l'últim vers ambigu de l'«Epíleg», ell tampoc sap quin és el vincle entre autor i lector. Del poeta hipòcrita de la modernitat es passa als usos postmoderns del *monòleg dramàtic*, i des d'aquí a la desintegració íntima del jo. Ja sigui per exigències socioculturals o per necessitats estètiques –d'acord amb l'evolució de la lírica postmoderna–, la concepció de l'individu s'ha transformat, i amb ell el jo poètic i, de retruc, l'aspecte i els continguts de la poesia. Però no hem d'oblidar que aquest viatge de fugida del jo i de la identitat, aquest trajecte de despersonalització lírica, no es produeix oblidant que

tot poema és un objecte estètic, per tant, elaborat amb un procediment especial –tal com el va definir Viktor Xklovskij– per tal de transmetre idees estètiques o, per dir-ho etimològicament, sensacions. Un cop més, i per efectes del gènere poètic, de l'art occidental i del llenguatge, tornem a caure dins la xarxa de la subjectivitat i del jo, però en l'actualitat des d'una màxima despersonalització i allunyament, com si el poeta poblés de personatges la terra del poema des de la solitud etèria de l'espai.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AGUILÓ, Josep Lluís (2005): *Monstres*. Palma: Moll.
- BALLART, Pere (2003): «El jo a l'inrevés. Poesia i experiència». AA. DD: *Lectures de literatura catalana a Madrid. Quinze lliçons del seminari al Centre Cultural Blanquerna*. Madrid: Delegació del Govern de Catalunya, p. 23-44.
- BALLART, Pere (2007a): *El riure de la màscara*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BALLART, Pere (2007b): «Per una lírica no fungible: el lloc dels poemes de Jordi Julià». Pròleg a JULIÀ, Jordi: *Principi de plaer*. València: Tres i Quatre, p. 7-16.
- BALLART, Pere (2007c): «Josep Carner: “Preservació”». SABADELL-NIETO, Joana (coord.): *Cien años de poesía. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*. Berna: Peter Lang.
- BALLESTER, Josep (2006): *Les muses inquietants. Antologia 1982-2006*. Alzira: València.
- BAUDELAIRE, Charles (1985): *Oeuvres complètes*. París: Robert Laffont.
- BAUDELAIRE, Charles (1987 [1857]): «La màscara». *Les flors del mal*. Traducció de Xavier Benguerel. Barcelona: Edicions del Mall.
- BAUDELAIRE, Charles (1991 [1869]): *Petits poemes en prosa*. Traducció de J. Sala-Sanahuja. Barcelona: Edhasa.
- BAUMAN, Zygmunt (2005): *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- BORGES, Jorge Luis (1972/1979): *Obra poética 1923-1977*. Madrid: Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (1976): *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CAMPBELL, Federico (1994 [1971]): «Félic de Azúa o el velo en el rostro de Agamenón». *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1950*. Barcelona: Lumen, p. 74-89.
- CARNER, Josep (1957): *Poesia*. Barcelona: Selecta.
- CARNERO, Guillermo (2004): «Una poética innecesaria». *Poesía y poética*. Madrid: Fundación Juan March.
- CASTELLET, Enric (1992): *La partida*. Barcelona: Quaderns Crema.
- CASTELLET, Enric (2003): *Claustre*. Barcelona: Viena.
- COMADIRA, Narcís (2002): *Formes de l'ombra. Poesia 1966-2002*, Barcelona: Edicions 62.
- CORNUDELLA, Jordi (1997): *El germà de Catul i més coses*. Barcelona: Empúries.
- COROMINES, Joan (1981): *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Vol. II. Barcelona: Curial.
- CUADRADO, Perfecto E. (2005): «Solcs en un mar de somnis i paraules». Pròleg a AGUILÓ, Josep Lluís (2005): *Monstres*. Palma: Moll, p. 11-18.
- CUCCHI, Maurizio / GIOVANARDI, Stefano (eds.) (2004 [1996]): *Poeti italiani del secondo Novecento*. Vol. II. Milà: Arnoldo Mondadori Editore.
- D'ORS, Miguel (2001): *2001 (Poesías escogidas)*. Sevilla: Altair.

- ELIOT, T. S. (1960 [1920]): «Tradition and individual talent», *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. Londres: Methuen.
- ESPITALIER, Jean-Michel (ed.) (2000): *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*. París: Univers Poche.
- FONTE, Ramiro (1992 [1991]): *Adiós norte*. Traducció de X. Rodríguez Baixeras. Sevilla: Renacimiento.
- GARCÍA, Álvaro (2005): *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*. València: Pre-Textos.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994 [1993]): «La civilización de los poetas (o el lugar de la poesía en la sociedad contemporánea)». *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994): «El lugar de la poesía». MUÑOZ, Luis (ed.): *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2003): *La intimidad de la serpiente*. Barcelona: Tusquets.
- GUERAU DE LIOST [BOFILL I MATES, Jaume] (1992 [1913]): *Somnis*. Edició d'E. Bou. Barcelona: Edicions 62.
- INSAUSTI, Gabriel (2000): *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*. Pamplona: Eunsa.
- INSAUSTI, Gabriel (2001): *Últimos días en Sabinia*. València: Pre-textos.
- IRAVEDRA, Araceli (2007): «Palabras de familia gastadas tibiamente (Notas para la historia de un paradigma lírico)». *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, p. 7-175.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2003): *Inventario del desorden (1994-2002)*. Madrid: Visor.
- JULIÀ, Jordi (1999): «“No sé a qui adreç mon parlament”». *Al marge dels versos. Estudis sobre la forma i la percepció poètiques*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- KAVAFIS, Konstandinos P. (1962): *Poemes de Kavafis*. Traducció de C. Riba. Barcelona: Edicions 62.
- LACROIX, Michel (2001): *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*. Traducció de Ramon Folch i Camarassa. Barcelona: La Campana.
- LANZ, Juan José (2007 [1995]): «La joven poesía española al fin del milenio (Hacia una poética de la posmodernidad)». *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Juan Pastor, editor.
- LANZ, Joan José (2007): «Introducción». DE CUENCA, Luis Alberto. *Poesía 1979-1996*. Madrid: Càtedra.
- LETRÁN, Javier (2005): *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.
- LIPOVETSKY, Gilles / CHARLES, Sébastien (2006 [2004]): *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- LLAVINA, Jordi (1992): *Les veus de l'experiència. Antologia de la poesia catalana actual*. Barcelona: Columna.
- MACIÀ, Xavier (2003): *Del cel i de la terra*. Barcelona: Viena.
- MARGARIT, Joan (1989): *Edat roja*. Barcelona: Columna.
- MARZAL, Carlos (1987): *El último de la fiesta*. Sevilla: Renacimiento.
- MESA, Bruno (2002): *Nadie*. Madrid: Visor
- NIETZSCHE, Friedrich (2004 [1996]): *Fragmentos póstumos. Una selección*. Edició de G. Wolfhart. Madrid: Abada.
- PARCERISAS, Francesc (1991): *Triomf del present (Obra poètica 1965-1983)*. Barcelona: Columna.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2007): *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*. Madrid: Visor.

- PESSOA, Fernando (1990): *Llibre del deffici*. Traducció de V. Devi i de M. de Seabra. Barcelona: Proa.
- PONS, Pons (1995): *Estigma*. Barcelona: Edicions 62.
- PONS, Ponç (2003): *Pessoanes*. Alzira: Bromera.
- PONS, Ponç (2005): *Dilatari*. Barcelona: Quaderns Crema.
- ROSSET, Clément (1999): *Loin de moi. Étude sur l'identité*. París: Les Éditions de Minuit.
- ROVIRA, Pere (1996): *La vida en plural*. Barcelona: Columna.
- SÒRIA, Enric (1982): *Mirall de miratges*. València: Edicions El Cingle.
- SÒRIA, Enric (1996): *Andén de cercanías*. Traducció de C. Marzal. València: Pre-Textos.
- SUSANNA, Àlex (1980): *Memòria del cos*. Barcelona: La Gaia Ciència.
- TATO, Álvaro (2007): *Cara máscara*. Madrid: Hiperión.
- VILLENA, Luis Antonio de (1995): *Carne y tiempo. Lecturas e inquisiciones sobre Constantino Kavafis*. Barcelona: Planeta.

RESUM

La lírica contemporània s'ha convertit en un llarg procés de pèrdua de subjectivisme i recerca de l'objectivitat, que també ha experimentat la figura del poeta a l'hora de presentar-se a través dels seus versos. La persona (o màscara) de l'autor s'ha anat teatralitzant, des de Baudelaire ençà, fins al punt de convertir-se en una estratègia textual més de la poesia de finals de segle XX i principis del XXI. Aquest article descriu teòricament aquest procés d'impostació poètica i estudia els principals usos hipermoderns del monòleg dramàtic en la lírica dels darrers anys, posant un èmfasi especial en la poesia catalana i castellana dels últims temps, però fent referència, també, a la poesia gallega, francesa o italiana. La creació literària d'aquesta època actualitza les propostes líriques de Pessoa, Kavafis i Borges, i respon a una inquietud postmoderna provocada per la crisi de la subjectivitat que mena a la desintegració del jo.

PARAULES CLAU: poesia, màscara, heteronímia, monòleg dramàtic, postmodernitat.

ABSTRACT

Contemporary lyric poetry has become a long process of loss of subjectivity and a search for objectivity, also affecting the figure of the poet as he reveals himself through his verse. Since the time of Baudelaire, the persona of the poet has become dramatized to the point of becoming yet another textual strategy of late twentieth-century and early twenty-first-century poetry. The present article describes the theory behind this process of poetic imposture and studies the principal hypermodern uses of theatrical monologue in the lyric poetry of recent years, not overlooking the Galician, French and Italian contributions to poetry. The literary output of this period offers a modern perspective of the proposals of Pessoa, Kavafis and Borges regarding lyric poetry, and reflects a postmodernist preoccupation with the crisis in subjectivity leading to the disintegration of the ego.

KEY WORDS: poetry, persona, heteronymy, monologue, dramatic poetry, postmodernism.