

MARTA FONT I ESPRIU

Directora de *452ºF. Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada*
Investigadora del Centre Dona i Literatura

Les traces de Maragall en alguns cants contemporanis. Transposició, paròdia i subversió

Resum:

L'objectiu d'aquest article és demostrar que la recepció activa de l'obra poètica de Joan Maragall va més enllà de la mera citació o reivindicació d'una tradició. A través d'alguns cants espirituals –emmarcats en el que anomenarem gir postmodern– com ara els de Susanna Rafart, Jacint Sala, Enric Casasses i Sebastià Alzamora, ens disposem a explorar com l'hipotext maragallià forma part del procés de significació d'aquestes composicions i n'és, al seu torn, espai per on circularà l'afirmació de la incompleció del subjecte líric. Ens servirem de les eines metodològiques i teòriques que ofereix la intertextualitat i els discursos retoricopoètics de l'alteritat, per analitzar com, en l'absorció i torsió del «Cant espiritual» de Maragall, els poetes instal·len unes noves coordenades per expressar la relació del *jo* amb la paraula poètica, la realitat i una existència buida de transcendència.

Paraules clau: Joan Maragall — «Cant espiritual» — Susanna Rafart — Jacint Sala — Enric Casasses — Sebastià Alzamora — alteritat — intertextualitat

Abstract:

This article aims to show that the active reception of Joan Maragall's poetic work goes further than just the citation or recognition of a tradition. Through the study of some spiritual canticles that are framed within the so-called postmodern turn, such as those by Susanna Rafart, Jacint Sala, Enric Casasses and Sebastià Alzamora, we will explore how the Maragallian hypotext is not only part of the meaning process of these compositions, but also becomes the space where the affirmation of the lyric subject's incompleteness will circulate. Considering this, the methodological and theoretical tools offered by intertextuality and the poetic-rhetorical discourses of alterity will allow us to analyze how, by means of the absorption and twisting of Maragall' "Spiritual canticles," these poets have settled in new coordinates to express the relationship between the *self* and the poetic word, the reality and an existence that lacks transcendence.

Key words: Joan Maragall — "Cant espiritual" — Susanna Rafart — Jacint Sala — Enric Casasses — Sebastià Alzamora — alterity — intertextuality

---

T'havies amagat a dins dels llibres
i jo aprenia de llegir-te amb llavis
cansats de tant buscar-te. Està plovent
i ja no et queda temps per tornar a ser
l'infant que protegia el teu poder,
la teva més eterna solitud,
els teus enigmes closos, oh Déu clos,
incomprensible, intuït, ombrívol.

Jacint Sala,«Cant espiritual».

0. Per què?

No en va ens acompanyem del «Cant espiritual» de Jacint Sala per obrir una reflexió entorn a les empremtes de la poètica de Joan Maragall a la poesia catalana d'avui. Així, Ricard Mirabete subratlla l'interès de la composició: «després de Maragall, després de Palau i Fabre, Jacint Sala s'hi integra de ple en la tradició poètica catalana en escriure el seu "Cant espiritual"».[1] Amb aquesta fervent actualitat, no tenim cap dubte que l'obra de Maragall forma part dels llocs comuns en l'imaginari poètic català contemporani, o com a base per establir un diàleg amb la pròpia tradició o bé amb una intenció més directa d'actualitzar o subvertir l'art poètica de l'escriptor barceloní.

A manera de parèntesi i abans de posar fil a l'agulla a aquesta proposta, m'agradaria compartir una d'aquelles grates sorpreses amb les quals et topes mentre consultes el catàleg dels arxius, obstinat a buscar un document específic, i, de sobte, t'assalta un document inèdit entre els resultats de la cerca. En aquesta ocasió van ser les notes de la tesina sobre Joan Maragall de l'escriptora i periodista Montserrat Roig. No tinc constància de la finalització d'aquest treball que té un plantejament més aviat historicista i se centra, en una primera part, en la figura de l'escriptor i el seu context socioliterari; i, en una segona part, articula dos dels espais epicèntrics per al poeta: «Catalunya» i «L'Home».[2] És interessant rescatar aquestes notes, no tant per la seva vàlua científica, sinó perquè són un testimoni de l'interès en el llegat maragallià en un moment de reconstrucció identitària com van ser els anys setanta i vuitanta als Països Catalans. Cal recordar que Roig es va llicenciar en Filologia Romànica el 1968 i, tal com escriu Lluïsa Julià, «[va] dedicar tota la dècada dels setanta a la tasca de recuperació de l'oblit, a donar veu als silenciats i a conèixer el propi país a través dels seus personatges».[3] Sigui com sigui, casos com aquest ratifiquen que l'obra i la figura del poeta tenen un pes significatiu a l'hora de tornar a ordenar la memòria col·lectiva catalana i en la voluntat d'erigir un passat compartit, és a dir, el mite de «l'origen comú».[4]

Aquests dos exemples espigolats reforcen el diàleg amb la tradició literària –sobretot si tenim en compte la lectura que Mirabete fa del «Cant espiritual» de Jacint Sala. En efecte, l'intertext maragallià forma part d'un *continuum* cultural que activarà unes significacions prèviament construïdes, entre les quals,

1 Ricard MIRABETE, «Jacint Sala. Me'n vaig sense data», *Núvol*, 29 de juliol de 2014: http://www.nuvol.com/critica/jacint-sala-men-vaig-sense-data/

2 El material es troba al «Fons Montserrat Roig» de l'Arxiu Nacional de Catalunya. Concretament, el composen tres carpetes d'anelles, en les quals l'escriptora hi va classificar les referències tant de la bibliografia crítica com dels articles propis de Joan Maragall: carpeta 1, «Articles de Maragall»; carpeta 2, «Articles sobre Maragall»; i carpeta 3, «Articles sobre Maragall general». Malgrat aquest recull minuciós i rigorós, no hi consta cap temptativa d'escriptura, exceptuant l'«Índex provisional de la tesina sobre Joan Maragall» que està desenvolupat en l'«Índex de la lectura de l'obra de Maragall», desglossat, al seu torn, per capítols i subcapítols. Així mateix, l'escriptora, a cada subcapítol, hi va vincular totes les cites de les *Obres Completes* de Maragall que li confegien el discurs (sobretot, les cartes). Els quatre grans capítols són: 1. Pensament polític; 2. L'escriptor (relacions amb el públic); 3. Catalunya; i 4. L'Home. A tall d'anècdota, a la coberta de la carpeta 3, Roig hi va enganxar amb un paper uns versos del poema «Nuvial» escrits amb tinta vermella: «No sols d'amor han bategat mos polsos: / altres afanys han governat ma vida, / i em seran tos esguards als ulls més dolços / si els tinc oberts a una claror sens mida». Agraeixo als responsables del «Fons Montserrat Roig» l'accés a aquests materials.

3 Lluïsa JULIÀ, *Tradició i orfenesa*, Ciutat de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2007, p. 87.

4 Nira YUVAL-DAVIS, «Género y nación: articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía», *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, vol. III, núm. 2, 1996, p. 163-175.



ja d'entrada, es pot assenyalar la lectura mística de la paraula poètica que Lluïs Calvo defineix de la següent manera: «La mística vindrà de la visió transcendent i es transformarà en llenguatge, però les paraules per si soles són només portadores. I duen la collita del fulgor cap a la concreció –sovint amagadissa– del raïm que es fa verb».[5]

La nostra proposta és explorar com la poesia postmoderna se serveix d'aquestes traces maragallianes per crear hipertextos mitjançant la transposició, la paròdia o la subversió, i obtenir, conseqüentment, una revisió de les seves significacions. Tot plegat ens servirà per interrogar la relació entre l'escriptura i la formalització del jo poètic a través del joc intertextual. Més concretament, seguirem les passes de diferents cants espirituals (Susanna Rafart, Jacint Sala, Enric Casasses i Sebastià Alzamora)[6] per analitzar com aquesta tradició –que s'inscriu, amb paraules de Glòria Casals, en «la tradició autòctona i estrangera d'aquesta mena de cants: des de Llull a Goethe, passant per Ausiàs March, Verdaguer, Alcover, Unamuno, i, sobretot, Novalis»–;[7] serveix com a hipotext per a unes composicions que interroguen el jo líric des del principi d'alteritat.

Per una banda, doncs, analitzarem l'enunciació poètica entorn al concepte d'alteritat. En aquest sentit, partim de la ruptura moderna entre l'escriptura i la consciència d'un *jo* unívoc i monolític (és a dir, d'una subjectivitat moderna que «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»)[8] per identificar com el motlle dialògic del cant espiritual és altament significatiu per expressar la crisi de la representació del *jo*, pròpia d'un estadi postmodern.

Tal com afirmen Michel Collot i Jean-Claude Mathieu:

> [...] les poètes contemporains privilégient le plus souvent dans leur pratique et dans leur réflexion le pôle de l'*alterité*: pour eux la poésie se définit notamment comme interrogation de l'énigme du monde, exploration de l'intime étrangété du moi, confrontation du langage à ce qui le conteste, dialogue avec autrui...[9]

D'una forma sintètica, però no per això anodina, aquest fragment ens situa més enllà de la crisi del *jo*, que Palau i Fabre ja va inaugurar amb frases com aquesta: «Un dels elements que han entrat en crisi

5 Lluís CALVO, «El llenguatge és un esdeveniment», *Reduccions*, núm. 100, 2012, p. 297-305 (cit., p. 297).

6 Gràcies al recull de Sam Abrams, se'ns fa més palès que la tradició dels cants és un lloc comú en els poetes contemporanis. El crític, a més d'exposar-ne el recorregut inaugurat per Ausiàs March, i seguit per Joan Maragall, Josep Palau i Fabre i Blai Bonet, també inscriu en aquesta tradició uns textos d'Antoni Ferrer i Perales i de David Jou; vg. S. ABRAMS, *Cants espirituals catalans* (*Quaderns de la Fundació Maragall*, núm. 57), Barcelona, Claret, 2001.

7 Glòria CASALS, «Cant espiritual», dins J. MARAGALL, *Poesia,* edició crítica a cura de G. Casals, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 813.

8 Jordi JULIÀ, «"Jo poblaré la meva solitud". Formes de despersonalització en la lírica hipermoderna», *Estudis Romànics*, vol. XXX, 2008, p. 181-212 (cit., p. 184).

9 Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU, «Avant-propos», dins ID., *Poésie et Altérité*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 7-10 (cit., p. 7).

o han estat més radicalment trasbalsats i, per tant, sotmesos a una profunda revisió en el món modern és el de la concepció del jo».[10] Per resoldre la complexitat del concepte d'alteritat –molt sovint pres com a pont entre la filosofia, la semiòtica o l'hermenèutica sota el paraigua de l'estructuralisme i els seus epígons, tal com demostren les diverses aproximacions i usos per part de la crítica literària contemporània– el monogràfic «Poetry, experimentation and alterity» ens forneix un model il·luminador. Els coordinadors, en una primera instància, en defineixen les característiques subratllant les tres accepcions bàsiques: «This alterity can be represented as a tradition with which the poet establishes a dialogue, as a variety of voices and characters in the poem, or as a specific link with the reader to whom the poem seems to be addressed».[11] En efecte, aquest posicionament críticoteòric respon a la necessitat d'interrogar les noves formalitzacions del jo líric en la poesia contemporània, la qual ja ha superat el desencís de la modernitat i ha instal·lat l'alteritat, entesa com a «friction between Self and Other»,[12] en els processos de significació poètica.

Per altra banda, l'eix vertebrador de la nostra lectura és l'anomenada intertextualitat,[13] en el si de la qual també resideix la dinàmica de l'alteritat. Voluntàriament, hem fet planejar en les línies anteriors la paraula «postmodern», per ubicar-hi els nostres «cants». Com que som conscients de l'opacitat del terme i dels marges movedissos dels seus límits referencials, ens acollim a dos criteris retoricopoètics. En un primer cas, i com a taló de fons, coincidim amb Vicente Vives quan afirma que el gir postmodern es caracteritza a grans trets per l'experimentació amb el llenguatge, és a dir, amb l'èmfasi en els valors creatius del llenguatge, així com la paròdia intertextual, acompanyada, també, d'una intensa reflexió metapoètica.[14] Ara bé, en un segon cas, que és el que ens concerneix, Vives afirma que el diàleg amb la tradició «se basa en una torsión retórica de los *loci* clásicos que abastecen el arte, y concita una revisión de sus significaciones, porque, en su recreación paródica, se reproducen, enfrentan, disgregan o deconstruyen sus significaciones concordadas culturalmente».[15]

De bracet amb aquestes coordenades transitarem pels quatre cants espirituals per resseguir, primerament, quines estratègies poètiques emprenen per aconseguir aquesta torsió del «Cant espiritual» de Maragall. I, segonament, veurem com la significació de les quatre composicions només es pot acomplir activant el pòsit maragallià, resseguint així la premissa bakhtiniana segons la qual la significació de cada text només és possible en la seva relació amb altres textos.

10 Josep PALAU I FABRE, *Doble assaig sobre Picasso*, Barcelona, Selecta,1964, p. 173.
11 Xavier BARCELÓ, Maria MUNTANER, Mercè PICORNELL, «Introduction. Poetry, experimentation & alterity», *Catalan Review*, vol. XXVI, 2012, p. 9-16 (cit., p. 9).
12 *Ibid*., p. 11.
13 Entre tots els distinguos operatius i teòrics aplicats a aquesta terminologia, ens decantem per l'explicació inaugurada per Julia KRISTEVA, «Bakthine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, núm. 239, 1969, p. 438-465.
14 Vicente VIVES, *La voz inexpugnable*, Universidad de Alicante, 2008, p. 29.
15 *Ibid*., p. 54.



1. Punt de partida

D'entrada, si obrim *Seqüències* i llegim el «Cant espiritual», ens trobem davant d'una oració-pregària que no pot tenir altra forma que la de fals diàleg amb el *Tu* en majúscules (Déu), és a dir, que ens trobem davant d'un «monòleg dramàtic» com tants crítics han afirmat. Cal recordar, però, que la identificació del subjecte de l'enunciació ha estat problematitzada, ja que, atès que és un poema que es troba en paral·lel amb «La fi del comte l'Arnau» i tot atenent la simbiosi autor-mite que té lloc en el seu cicle poètic (on el comte esdevé l'*alter ego* del poeta), és probable que Maragall pensés en Arnau com a jo líric. Tanmateix, i així ho afirma Glòria Casals «[p]odria semblar que a Maragall, l'oració final d'Arnau se li hagués escapat de les mans i s'hagués anat convertint en una confidència íntima».[16] Així, doncs, prendrem el cant com una confidència íntima, perquè és des del quadre de diàleg *jo*/Déu que l'alteritat es convertirà, en els cants treballats, en l'intertext més evident i significatiu.

La invocació directa al «Senyor», a través de les interrogacions i exclamacions que articulen el moviment intern del poema, amb paraules de Joan Ferraté, obren el poema «a l'Altre de la fe cristiana, l'Altre de l'altre món, en un diàleg humaníssim que parteix de l'experiència contemplativa de les coses belles que Déu ha fet».[17] Per tant, l'enunciació del *jo* quedaria inscrita en la demanda de la no-resposta (el silenci cristià).

Això ens aboca inevitablement a l'«Elogi de la paraula» i, per ser més concrets, a la premissa maragalliana segons la qual la «conversa» és el paradigma de la comunicació verbal. Recordem les paraules del poeta: «jo tinc fe sobretot en la conversa, perquè és el modo més natural de comunicació verbal, i conté en germe tots els altres».[18] Maragall apel·la a la funció dialògica del llenguatge per instal·lar-hi la «paraula viva». Dit d'una altra manera, atorga autonomia al llenguatge, a la paraula poètica, atès que la desplaça visualment fora del subjecte i la ubica a l'espai relacional entre el *jo* i l'altre.[19] Allà on la paraula «vola lliure i graciosa amb tota la puresa del seu origen i tota la majestat del seu contingut diví».[20]

Per al poeta, l'espai on s'esdevé la paraula viva és anàleg a la «manifestació de l'esforç diví de la creació», però transposada a «l'expressió humanada de la forma natural».[21] Ara bé, cal tenir en compte que ens trobem davant d'una pregària, on la paraula es desitja més pura que mai. En aquest sentit, en l'aproximació de la «poesia pura» que postula Maragall, és explícit que allà on recau la significació, en

16 G. CASALS, *op. cit*., p. 813.
17 Jordi BACHS, *Sobre el «Cant espiritual» de Joan Maragall* (*Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, núm. 56), Barcelona, Claret, 2001, p. 19.
18 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins Lluís QUINTANA, *La veu misteriosa: la teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 441-452 (cit., p. 450).
19 Marta FONT, «Versos en ressonància. Lectures maragallianes d'Enric Casasses», dins G. CASALS, Meritxell TALAVERA (coords.), *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*, Bellaterra, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 297-310 (cit., p. 300).
20 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», *op. cit*., p. 450.
21 ID., «Elogi de la poesia», dins L. QUINTANA, *op. cit.,* p. 452-472 (cits., p. 458 i 457).

últim terme, és a la forma, a l'expressió poètica. I que entre les diverses tesis que trobem esculpides a l'«Elogi de la paraula» i al «de la poesia», el principi actiu de la creació de l'emoció estètica és «l'*afany d'expressió* sense altre interès que l'expressió en si».[22]

Aquest tipus de reflexions condueixen la poètica maragalliana a encapçalar els discursos de la modernitat sobre les potencialitats de la substància lírica i, ensems, sobre la crisi del significat. No oblidem, a més, que el «principi de sinceritat» en l'enunciació poètica rau en l'espai de l'impensable, allà on té cabuda l'emergència de l'indicible:

> Entre aquestes i altres impureses, sol brollar la poesia, la flor verbal, gairebé sempre accidentalment i en la mesura de riquesa poètica de l'home que la cerca a través del propòsit, de la pruïja, de l'eloqüència altrament interessada: estimulada, és cert, de vegades per l'activitat espiritual que aquests estats promouen en el poeta, però sempre com una cosa diferent a ells mateixos, impensada entre els pensaments, casual entre els propòsits, sobtada aparició d'una forma viva entre els fantasmes verbals d'una altra esfera, pura entre impureses.[23]

Per la qual cosa, allunyant-nos per uns moments del context de l'experiència mística de la realitat, podem obrir una fissura a l'art poètica de Maragall i llegir-la o activar-la com a crisi de la representació del llenguatge. Tal com la defineix Martínez, una de les tendències que defineixen el pas de la modernitat a la postmodernitat és que «el llenguatge deixarà de ser percebut com un sistema de representació, per passar a ser l'única forma de realitat possible».[24]

Amb tot plegat, el «Cant espiritual» es converteix en un text fortament seductor per als poetes contemporanis –tal com demostren les diferents contestacions que ha rebut–, ja que, per una banda, l'estructura dialògica obre una escletxa per instal·lar l'enunciació del jo líric *versus* un *Tu* que, en el procés de desacralització del cant, es convertirà en un signe buit, una dixi que foradarà el text perquè es resignifiqui en un procés autoreferencial; o bé un *Tu* que reculli el referent que el mateix poema invocarà de nou (el no-Déu, l'altre amorós, etc.). I, per altra banda, el fet que el jo líric de Maragall ordeni l'experiència de la realitat («experiència fàustica»)[25] i que, paral·lelament, el procés d'escriptura sigui en ell mateix la formalització de la identitat a través de l'Altre: permet invocar el cant per cercar una enunciació des de la inestabilitat de la identitat de l'individu en relació a si mateix i amb el món, i apropiar-se'l com un paral·lel verbal per expressar els límits de representació del *jo*.

22 *Ibid*.
23 *Ibid*., p. 462.
24 Raül-David MARTÍNEZ-GILI, «Elements de teoria per a una lectura del discurs experimental. Entre sistema de coneixement universal i pràctica subversiva particularista» dins Margalida PONS (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, p. 381-419 (cit., p. 396).
25 J. BACHS, *op. cit.*, p. 26-35.



Evitarem l'anàlisi de cants com ara el de Josep Palau i Fabre o el(s) de Blai Bonet perquè un dels nostres propòsits és fer dialogar cants espirituals que s'inscriguin pròpiament en aquest gir postmodern. Tot i amb això, la resemantització que en fa Bonet és realment significativa, no tan sols perquè n'esculpeix un recull sencer i apel·la l'intertext maragallià com a frontispici de més d'un poema, sinó perquè, tal com veu Margalida Pons, la «reafirmació de la primera persona porta a la consideració de Déu com un company, com l'amic que llepa i guareix les ferides del malalt d'amor».[26] En aquesta «reafirmació de la primera persona», això és, en la formalització del jo líric *vs.* l'Altre, cal destacar la reificació del *jo* sofrent a partir d'imatges «crues, inhabituals en què destaquen el sofriment, la soledat del jo, el dolor de creure i les seves manifestacions fisiològiques».[27] Si observem la darrera estrofa del primer poema del recull –a l'antologia de Sam Abrams, «Déu company» és un dels poemes escollits per il·lustrar els paral·lelismes amb els cants de March i Maragall–, Bonet empra el recurs metapoètic per aconseguir que el poema es digui a si mateix. És un cant al Senyor que a la vegada explicita com és cantat a través de les ferides:

> I Vós, Senyor, vora els meus ossos incendiats,
>
> vora la meva carn agra com un pla florit,
>
> estau com un ca fidel,
>
> llepant-me aquestes nafres que, amb la seva claror,
>
> canten la misericòrdia de la vostra saliva.[28]

Malgrat que sigui un recurs propi de molts himnes bíblics, cal subratllar-ho perquè instal·la l'amor cap a l'Altre a les nafres, amb la qual cosa té lloc una transfiguració cristològica. D'aquesta manera, la tensió dramàtica se sustenta en una doble representació del *jo* sofrent que conjuga el subtext del personatge evangèlic amb un *jo* que es reifica des de l'abjecte («carn agra» o «pa florit») i permet al poeta enunciar-se cap a un *Tu*, des de l'anomenada «angoixa corpòria».[29] A diferència del «vitalisme sensual» de Maragall –«la base de la profunda espiritualitat i fins de la mateixa fe cristiana [...] no és altra que el seu propi cos, amb tots els seus sentits ["veure, oir, gustar, tocar"], gresol de passions elementals»–,[30] l'alteritat de Bonet és travessada per una mesura humana que doblega la paraula «amor» («és més alta la flama vibrant del vostre amor, / que ara és el meu amor, Senyor»), per emmirallar-la a la seva pròpia condició: «la disgregació –o fragmentació– del jo, el concepte de l'home nou i l'actitud religiosa (de "*religare*", de "tornar a ajuntar")».[31] I ho fa també amb la imatge del «ca» com a correlat de la més radical humanitat.

26 M. PONS, *Blai Bonet: maneres del color*, Barcelona, Publicacions l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 41.
27 Marie-Claire ZIMMERMANN, «La veu poètica de Blai Bonet: Comèdia (1960)», *Catalonia*, núm. 9, octubre de 2011, p. 1-10 (cit., p. 5).
28 Vg. Blai BONET, *Cant espiritual*, Barcelona, Óssa Menor, 1953.
29 Vg. Maria José VEGA. «La angustia corpórea: formas de la agonía en la Europa altomoderna», dins Meri TORRAS (ed.), *Corporeizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Pontevedra, Mirabel, 2006, p. 29-52.
30 J. BACHS, *op. cit.*, p. 36.
31 Sebastià ALZAMORA, «Blai Bonet i Bartomeu Rosselló-Pòrcel: dues paral·leles que es toquen», dins Pere ROSSELLÓ BOVER (ed.), *Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Blai Bonet*, Barcelona, Publicacions l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 171-180 (cit., p. 178).

Aquestes coordenades ens encaminen, també, al «Cant espiritual» de Palau i Fabre[32], en el qual sí que hi opera una subversió del text maragallià. El poeta en recull, de nou, l'estructura dialògica per travar en l'eco del silenci cristià l'afirmació de la descreença. L'apel·lació al «Senyor» (a un *tu* en minúscules), que s'anul·la *per se*, activa la demanda d'un desig encarat a l'impossible des de l'origen. Així mateix, el *jo* transita en el dubte modern de no saber quan està despert o adormit («¿Quan, Senyor, estic despert, i quan sóc adormit? ¿Quan estic més despert i quan més adormit? ¿No serà tot un son i, despert i adormit, somni la vida?»), i converteix la composició en una confessió directa i breu que es va resignificant a partir de l'emergència del desig de creure. Palau i Fabre trasllada la crisi moderna de la identitat del subjecte a la manca o la falta de poder-se mesurar amb l'altre que el transcendeix.

2. Transposició, paròdia i subversió

2.1 Transposició del cant

Sota el terme «transposició», manllevat de la coneguda teoria genettiana, inclourem el cant de Susanna Rafart i el de Jacint Sala, ja que responen a una transformació seriosa de l'hipotext maragallià. Analitzarem, doncs, aquesta apropiació en tant que estratègia textual per situar un jo poètic que s'anirà construint en el joc especular dels cants.

Per començar, interrogarem el poema «Senyor, no m'abandonis a l'amor», del recull *La llum constant* (2008) de Rafart.[33] Recordem que la poeta publica per primera vegada el poema a *Els Marges*, encapçalat amb una autopoètica, en la qual afirma que «en poesia, pròpiament, no existeixen els resultats; l'únic que té entitat és el procés».[34] Amb la qual cosa, ens concedeix una pista de lectura per entendre que, a la manera de Maragall, encavalcarà el sentit últim del poema amb l'assoliment d'una identitat trobada, tot i que en aquest cas es tractarà de l'alta solitud.

És cert que el poema no porta per títol «Cant espiritual». Tanmateix, l'ús de l'apel·lació directa al «Senyor» per ordenar l'experiència subjectiva de la realitat, activa el dialogisme maragallià:

> Senyor, no m'abandonis a l'amor,
>
> la teva llei és forta i se m'emporten,
>
> entre esbarzers, els gossos de la por.
>
> Jo no sé els mals que tants perills comporten.

32 Josep PALAU I FABRE, *Poemes de l'alquimista*, Diputació de Barcelona, 1997.

33 Susanna RAFART, *La llum constant*, Barcelona, Proa, 2013. Cal recordar que Rafart ha dialogat amb la poesia de Maragall en més d'una ocasió. L'exemple clarament paradigmàtic són els poemes que va publicar a *Reduccions* l'any 2013 com a relectura de les «Vistes al mar»; vg. EAD., [poemes], *Reduccions*, núm. 102, febrer de 2013, p. 45-49.

34 EAD., Introducció a «Poemes inèdits del llibre *La llum constant*», *Els Marges*, núm. 84, 2008, p. 17-19 (cit., p. 17).

Prenem la primera estrofa com a tast no tan sols per presentar el to enigmàtic de les imatges de Rafart, sinó per entreveure-hi l'emmirallament amb la pregària de Jesús al Pare (Mc. 14, 36), quan abans de ser entregat li suplica «aparta de mi aquest calze, però no es faci la meva voluntat, sinó la teva [...]». En aquest moment, Jesús s'abandona a l'amor infinit que sent per als homes i s'entrega a la crucifixió: el seu amor redemptor el condueix a la mort. Si és aquest el marc enunciatiu on situem el poema-pregària de Rafart, caldrà separar el jo poètic de la veu de Jesús. Observem com la poeta juga amb l'entramat simbòlic prèviament activat: el jo líric demana a Déu que no el deixi convertir-se en víctima o marioneta d'una passió infinita, per evitar una sèrie de conseqüències destructives, com aquelles que va patir Jesús a la creu. Així, doncs, cal analitzar com la poeta disposa les estrofes en paral·lel, com a ampliacions successives en onades que desenvolupen la pregària. A més, cal tenir en compte que la petició reiterada que inaugura cada estrofa, excepte la darrera, «Senyor, no m'abandonis a l'amor», és el revers de la primera petició del cant de Maragall, ja que aquesta recau en la súplica de no perdre la Bellesa d'aquest món.



Susanna Rafart

Amb la fórmula «els gossos de la por» ens presenta una imatge negativa i amenaçant de la natura. En oposició a Maragall, el jo líric no se situa en un equilibri i harmonia davant de la realitat, sinó enmig de la possible ferida causada pels «gossos» que l'arrosseguen quan pretén ocultar-se entre els esbarzers. Potser en aquests versos resideix una al·lusió contrastiva al sentit místic del final del poema «Noche oscura» de Joan de la Creu on, després de sumir-se a l'abandó unitiu amb Déu, tot el seu *jo,* «dejando

mi cuidado / entre las azucenas olvidado», queda entregat a la pura fusió amb la divinitat. Per contra, davant d'aquest abandó confiat i feliç, ple de pau, la «llei» de Déu és ara una font de perills desconeguts, de mals amenaçants, simbolitzats en aquests «gossos» que s'emporten un subjecte privat de voluntat i assossec.

A la segona estrofa, l'abandonament a l'amor es projecta en una nau d'un nàufrag sense rems, guiada tan sols pels seus braços: una nau obscura sense rumb, plena de jacints, flor blanca que s'identifica amb l'enyorança de Déu. En mans de l'amor, el *jo* enyoraria l'autoritat perduda de Déu tot convertint-se en un dels abandonats de l'estirp de Caïm, la qual cosa resignifica la marca «al front», que, segons la tradició bíblica, és el senyal del llinatge maleït d'aquells que s'han apartat de Déu. A causa de l'alienació del *jo* associada al sentiment amorós, aquest no experimentaria ni tan sols l'allunyament respecte al «Senyor».

Aquest pla de l'*amour fou* és amplificat a la tercera estrofa, on la poeta obre la pregària a la dimensió corporal, al contacte amb el cos de l'altre:

> Senyor, no m'abandonis a l'amor:
>
> tinc mans que s'han fet flames de mirall,
>
> no espero de la vida cap licor,
>
> la seva seda no m'és embolcall.

El segon vers poua de la poesia de Maria-Mercè Marçal –de fet, tot el poema, però aquesta estrofa molt especialment–, sobretot pel que fa a la concatenació de paraules que ens remeten a la simbologia eròtica marçaliana: «mirall», «flames», «licor» o «seda». Recordem versos com «entremesclen licors de fruita oberta / i esdevenen, en ple desvari boques»;[35] o aquells que expressen el dolor de la separació amorosa:

> ¿Quina dent ha segat
>
> el fil de seda blanca,
>
> fràgil, però tenaç,
>
> que et feia ca fidel
>
> de la teva ombra en mi?
>
> Ara ja sense llast
>
> insidiós, servil,

35 Maria-Mercè MARÇAL, «Solstici» [*Terra de mai*], dins EAD., *Llengua abolida (1973-1988),* València-Barcelona, Eliseu Climent, 2000.



la teva ombra pot fer-se
tirana dels meus ossos
i fins i tot clavar-me
–dins del mirall– l'estaca
al mig del pit, vampir
absolut, ja, de mi.[36]

És significatiu que, en la queixa marçaliana davant de la pèrdua de la unicitat amb l'altre amorosa, hi aparegui la imatge del «ca fidel», tal com als versos de Blai Bonet, per articular l'alteritat amb el *Tu* absolut des de la *miseria hominis*. D'altra banda, els versos de Rafart convoquen l'eco del pla corporal-sensual per presentar-se com a víctima d'aquest amor que l'empeny al desig, i al qual no vol abandonar-se, com si fos un licor maleït que preferiria no degustar.

Observem, així, una gradació en cada estrofa; l'amor entès com a perill s'articula a través de l'alienació, de l'erotisme i, finalment, es desplaça al «cor»:

Senyor, no m'abandonis a l'amor,
el cor serà desfet jardí de dàlies
i si és la teva voluntat favor
que esberli en el camí velles sandàlies

dóna'm del tot el vi del meu valor,
que cap aurora no em desperti més,
i siguin els teus ulls primer temor
i sigui el teu silenci el meu decés.

Ara la poeta transfigura el cor en un jardí desfet, una paròdia del paradís, que li permet activar de nou el subtext de la pregària de Jesús a Getsemaní. S'entrega, doncs, a la voluntat de Déu demanant, amb la imatge de les sandàlies, que, en cas que caigui en les temptacions ja antigues de l'amor, li faci entrega «del tot el vi del meu valor», és a dir, que begui del «calze» amb voluntat retrobada.

En aquests darrers versos és on trobem la culminació de la transposició del cant de Maragall. Acceptada la «llei» (la vida en la seva natura essencial d'amor) i presa la decisió d'arribar a la plenitud, el jo líric demana no la vida eterna, sinó la mort: no despertar-se en cap aurora nova –l'oposició contrastiva

36 EAD., «Poema XXXIII» [*Sang presa*], *Llengua abolida, op. cit.*

amb el final del «Cant espiritual» de Maragall és clara–, sinó que la mirada de Déu al final de la vida sigui temor (la temença maragalliana) i que segueixi amb la mort i el silenci de la divinitat, no pas amb la paraula viva guanyada amb la glòria de la salvació.

El cant de Rafart és una pregària que remet el cant maragallià a través d'una ironia suau que el desarticula des de dins. Totes les imatges de les conseqüències negatives d'abandonar-se a l'amor tracen un retrat de l'experiència humana privada de tota justificació extrínseca, de qualsevol sentit heterònom. D'aquesta manera, es desplega al llarg del poema l'amor com a centre del subjecte, i és viscut necessàriament com a dolor, com a naufragi o com a peregrinatge sense rumb. Amb aquesta condició, la mort, allà on ingènuament s'espera la presència de Déu, no és sinó la confirmació del seu silenci, la seva absència.

Rafart se serveix del dialogisme propi de la pregària per expressar la soledat del *jo*: aquest món fet de fills de Caïm, d'orfes de transcendència en què tota oració serà el retrat en negatiu de la soledat i desterrament. Tanmateix, no hi ha un fervor ateu ni una agressivitat contra la fe. Més aviat al contrari: en emular l'oració maragalliana destaquem una suau ironia, tal com hem dit, una enyorança d'aquest estat de confiança que és la creença. Una benigna recreació de certs costums d'infantesa que ajuden a reconciliar-se amb l'acceptació de la soledat humana i del seu únic sentit passional, amorós, que en si mateix es justifica sense cap nivell de transcendència, tot i ser un destí perlat de dolor, desorientació i soledat. Recuperem la ja citada autopoètica on Rafart afirma que «m'agradaria que la meva poesia s'hagués acostat a la naturalesa i a la infantesa, territoris obscurs per a mi, on encara tremolen les paraules».[37] Al cap i a la fi, la poeta cerca la vibració de les paraules, del sentit, en l'enunciació d'un subjecte que es construeix en un paradís desfet, en un peregrinatge sense centre al qual retornar o sense una pàtria on refugiar-se.

Molt a prop a la transposició del cant de Rafart podem ubicar el «Cant espiritual»de Jacint Sala, del seu darrer poemari *Me'n vaig*:[38] «poemes escrits al capvespre personal del poeta, a l'hora màgica en què la llum i les ombres dibuixen el traç absolut de la pèrdua i del guany».[39] És en aquest context, on el poeta trava un cant que transita per la tendresa més fina a l'expressió més dura de la soledat.

El paisatge enunciatiu el fila un jo líric que recupera la infància com un estat de fe i esperança, allà on la recerca era sincera i oberta. Estructuralment, el primer vers marca l'àmbit des del qual es rememora: «Està plovent, i ja no em queda temps / de tornar als passadissos que em porten / al lloc més buit de mi [...]». La pluja presagia el final, una mort tènuement al·ludida en tant que espai en què el *jo* evoca l'estat primer on era possible cercar l'ombra de l'arbre:

37 S. RAFART, Introducció a «Poemes inèdits del llibre *La llum constant*», *op. cit.*, p. 17.
38 Jacint SALA, *Me'n vaig*, Lleida, Pagès Editors, 2014.
39 Ricard MIRABETE, «Jacint Sala. Me'n vaig sense data», *op. cit.*



He seguit, a les fosques, l'ombra vana
d'un arbre sense branques, sense nius;
i m'he deixat la vida en la creença
que, tard o d'hora, em faries senyals
i em diries on ets. [...]

La pluja és, doncs, escenari de l'absència, on el jo poètic es recull per mirar-se a si mateix, i es reconeix essencialment sol. Paral·lelament, a través del joc de clarobscurs, Sala desenvolupa la metàfora de l'arbre per expressar la no-presència de la identitat de Déu en les seves criatures. Aquí irromp una clara antítesi amb l'hipotext maragallià, si prenem en consideració la llum que omple la mirada i il·lumina la Bellesa en majúscules: «¿Amb quins altres sentits me'l fareu veure / aquest cel blau damunt de les muntanyes, / i el mar immens, i el sol que pertot brilla?».[40]

La misteriosa ombra esdevé, així, la marca subjectiva de l'experiència amb l'Altre, que, en els versos següents, es desfà per complet: « [...] I ara he sabut / que no podré atrapar l'ombra, perquè / també he sabut que d'arbre no n'hi ha cap». Atès això, el *jo* s'instal·la en la impossibilitat de retrobar l'ombra quan ja ha arribat al desvetllament de la seva inexistència.

La desarticulació del cant de Maragall és definitiva. No és tan sols que el sentiment de plenitud, des d'on canta la veu maragalliana i des d'on es pregunta com serà possible la contemplació de la llum divina a la Glòria, sigui un taló de fons que amplifica en negatiu els versos de Sala. Sinó que, per al poeta, aquest món és només una ombra intuïda d'una llum absent i, al final, la pròpia ombra es dilueix en el no-res. Consegüentment, la representació de l'alteritat resta sostinguda en un buit mancat de relleu i de sentit.

El *Tu* es converteix en absència, a través de la qual el jo líric intenta recobrar la biografia de qui prega, cerca, desitja, i reconeix la seva solitud com a únic espai possible del llenguatge. En aquest context, són molt suggerents els versos on fa al·lusió a l'ànim lector en la recerca de Déu: «T'havies amagat a dins dels llibres / i jo aprenia de llegir-te amb llavis / cansats de tant buscar-te». El mateix acte de lectura del poema, Sala el converteix en una de tantes lectures sense culminació, i és en aquest instant quan el receptor del poema està preparat per al final d'una pregària buida que resumeix tota una existència formalitzada en l'oració i en la recerca d'un «Déu clos / incomprensible, intuït, ombrívol».

40 El text procedeix de l'edició: J. MARAGALL, *Poesia completa*, a cura de G. Casals i L. Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010.

2.2 La paròdia del cant

Ja ens alerta Linda Hutcheon en el seu article «The Politics of postmodernism: Parody and History», que el terme «paròdia» no ha fet massa fortuna en la crítica dels discursos postmoderns, ja que encara conserva les nocions d'enginy i ridícul pròpies del segle XVIII. Tot i amb això, ens sumem a la recuperació del terme des d'aquest punt de vista: «what I mean by "parody" here is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theory of wit. The collective weight of parody *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity».[41]

Amb aquest punt de partida, el «Cant espiritutual» d'Enric Casasses, dins del poemari *Començament dels començaments i ocasió de les ocasions* (2007), transita pels tres propòsits, tot i que ja des de la burla del mateix títol predisposa a una lectura en clau humorística. Abans de centrar-nos en el seu cant, no podem passar per alt que Casasses és un dels poetes que ha engolit l'*ars poetica* de Maragall, fins al punt que «la paraula viva» és un dels intertextos on ha assentat la pròpia poètica.[42]

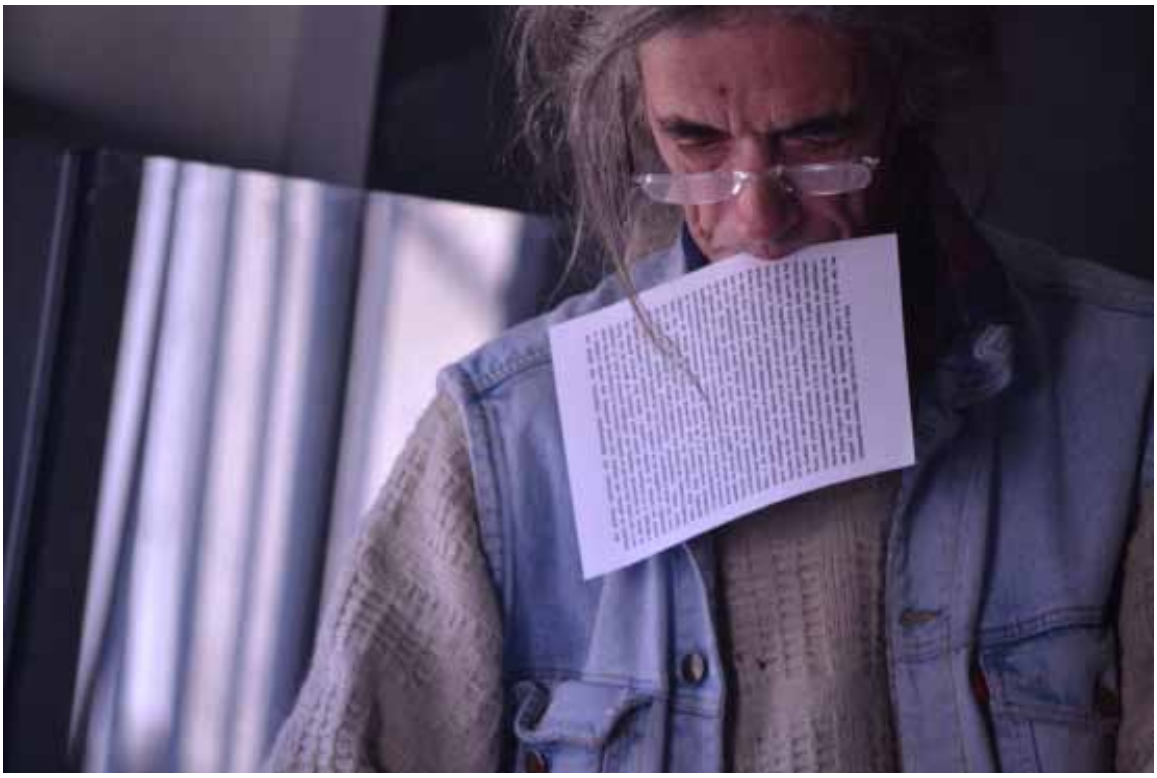
Casasses, a la manera de Maragall i de qualsevol poeta místic, escriu sobre el sentit i l'origen de la poesia i el fer poètic recorrent sempre a espais mítics, onírics o fantàstics. Per això, en la seva cosmologia són diverses les instàncies que transcendeixen el subjecte, i que es poden afegir a l'espai conceptual de la força creadora. L'amor, per exemple, és el centre de gravetat des del qual es pot resseguir la construcció d'un jo líric que se sap en alteritat perpètua («L'amor em llepa i m'ho dón' tot»).[43] En aquest afany de totalització del *tu* gramatical s'escola la «paraula viva», on el *tu* absolut és Déu:

> Déu, o l'ànima del món, substantivació del pronom de la segona persona del singular elevat a la categoria suprema d'interlocutor absolut meu, en tant que jo sóc un cas particular qualsevol i existent de la 1a pers. sing., no es pot demostrar que tingui consciència com jo, científicament és inaccessible, com el número 2, per ex., però això no vol dir que no existeixi, que no hi sigui, que no somiï, que no pensi, que no vulgui, que no porti corbata o que no siguin dos.
>
> A aquesta ànima del món es dirigeix a vegades la paraula i a vegades l'acció com a forma més alta de llenguatge.[44]

Aquesta lògica d'existent particular (el *jo*) en contrast amb una categoria superior i no verificable (el *tu*), obre la reflexió sobre l'artifici de la construcció conscient d'una identitat mitjançant una ficcionalització

41 Linda HUTCHEON, «The Politics of postmodernism: Parody and History», *Cultural Critique*, núm. 5, hivern 1986-1987, p. 179-207 (cit., p. 185).
42 El poeta revisita l'obra de Maragall en moltes ocasions al llarg de la seva trajectòria fins al seu llibre més recent: Enric CASASSES, *Intent de comentar-hi el poema d'en Joan Maragall* «*Soleiada*», Bellcaire d'Empordà, Vitel·la, 2014.
43 ID., «L'amor em llepa i m'ho dón'tot», *El poble del costat*, Barcelona, Empúries, 2007, p. 5-6.
44 ID, «Raó», dins ID., *El poble del costat*, *op. cit.*, p. 105-107 (cit., p. 105).

del *jo*, arrel de la seva representació estrictament lingüística. Així mateix, si prenem les últimes frases citades, aquesta impostura filosòfica activa un espai conceptual des d'on Casasses construeix una casuística de la paraula poètica que abraçarà un camp que vas des des de la filosofia del llenguatge a la poesia mística, cosa que el convertirà en el que Vives descriu com «un glosador de un material cultural y artístico preexistente, esto es, de una realidad creada anteriormente a su obra, y cuyo acto de escritura lo es de reescritura».[45]



Enric Casasses

Per a Maragall és obvi que la realitat és en ella mateixa espiritual. Per això, la dimensió vital que concedeix a la paraula (moviment, ritme, musicalitat) provindrà de l'encís diví, font de l'emoció del ritme universal: «la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora».[46] Això no dista gens del «Déu o ànima de l'univers» casassià, que en el fragment anterior es vincula a «la paraula» i a «l'acció». Aquest tret és important perquè la paraula poètica de Casasses esdevé una realitat per si mateixa, en la qual el *jo* i el *tu* (particulars) es converteixen en instàncies enunciatives buides, però indispensables per vehicular aquesta paraula que transcendeix el subjecte. És a dir, s'entén la paraula com a ens autònom; no anomena la realitat, no n'és el nom, sinó que la paraula és ja un pronom, una realitat buida de dixi.

45 V. VIVES, *La voz inexpugnable*, *op. cit.*, p. 41.
46 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», *op. cit.*, p. 443.

Pel que fa al fragment d'*El poble del costat*, és necessària «l'acció»: l'acte de lectura o la recepció auditiva, a partir de la qual el teixit poètic es vesteix de temporalitat experiencial en què s'actualitza, i el *jo* i el *tu* giren interminablement, es tornen intercanviables. Tot i amb això, en aquest cas cal precisar que el buit del signe no remet al no-res sinó a un *Tu* absolut («Déu o ànima del món»).

Amb aquest entramat de jocs intertextuals, és el moment d'endinsar-nos en el «Cant espiritutual», del volum *Començament dels començaments*. Pere Ballart ens recorda que en la paròdia, entesa com un subgrup dins de les ironies, el receptor «haurà de conèixer el text parodiat per poder-ne captar la distorsió i copsar tot el valor del contrast així provocat».[47] És clar que Casasses ens ho posa fàcil, amb l'anunci no tan sols del text parodiat, sinó de la parodia que s'avindrà −i la trobem ja en el títol, amb la cacofonia «tutu»− i que distorsiona qualsevol possible seriositat. Atès això, la proposta recau en una doble torsió del cant: primerament desplaça l'estructura dialògica a fora de la relació *jo/tu* –recull, així, el to de faula–, i trenca la natura pròpia de la composició, entenent aquesta com una auscultació del *jo vs.* l'Altre. I, segonament, el focus paròdic no recau en desacralització de la relació *jo/*Déu, sinó en la representació d'una realitat que s'oposa a la Bellesa en majúscules:

> Diu: déu, do'm un senyal, vejam si sé llegî'l:
> una nena petiua en un balcó un matí cridant hola! cridant
> aigua! aigua!
> al veí que arrega el carrer.

I segueix tot un espetec d'imatges que s'allunyen d'aquesta pretesa quotidianitat dels primers versos, per presentar una realitat que transita de l'animal a la matèria i que recau de nou a l'observador: de «La llepada de la llengua d'una vedella», o dels «Cinc aguilots i una àguila ballant», a l'aigua que «s'esberla en mil gotes vibrant, brillant i fugint» fins a arribar a «les roques dures del pensament, polides perquè estan / quietes». En efecte, la representació de la realitat se sustenta en «l'associació d'idees que lesiona el verticalisme rígid de les explicacions causals del món».[48]

L'acceleració d'aquestes imatges, que s'encadenen amb les petjades rítmiques dels mots, s'atura tan bon punt torna a irrompre una nova interpel·lació a Déu, ara, però, agombolada al ritme del poema, tal com mostra l'absència de puntuació per fer ressonar l'al·literació: «Diu déu do'm un senyal i si més no un xigarro». Casasses opta, doncs, per tenyir l'apel·lació a l'Altre amb una càrrega paròdica davant de la impossibilitat de repensar en termes teològics la presència divina a la realitat i, en conseqüència, bloqueja l'emergència de cap tipus de solemnitat associada al seu hipotext. Aquest posicionament guanya força en els següents versos, ja que el camp semàntic orbita entorn dels vicis associats a la nit («Una boira enfosqueix els voltants de l'hostal»): els jugadors, «el bergant», el borratxo.

47 Pere BALLART, «Ubiqüitat de la ironia –o, si més no, alguns dels usos entre els poetes actuals», *Caplletra*, núm. 41, 2006, p. 111-130 (cit., p. 113)

48 M. PONS, «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual: cap a un nou marc interpretatiu», *Catalan Review*, vol. XXVI, 2012, p. 123-140 (cit., p. 125).



Ara bé, on té lloc el gir paròdic culminant, allà on opera la torsió radical de cant, és al darrer vers. El poeta trenca el silenci cristià i posa en boca de Déu aquest vers: «I déu diu té, controla'm la barraca mentre faig la migdiada». El poeta redueix la mirada maragalliana −la Bellesa del món− a una ridiculització de la realitat. I a diferència dels cants anteriors, no activa el motlle dialògic per inserir-hi la confidència íntima i interrogar el subjecte líric des de la seva enunciació, sinó que en pren l'estructura per dinamitar el plaer de la mirada contemplativa d'una realitat que es presenta caòtica i bigarrada.

Aquesta resolució còmica del cant de Casasses, recuperant les paraules de Hutcheon, no pot tenir altra lectura que la d'homenatge al poeta de «La vaca cega». No tan sols perquè d'altra manera seria contradictori, sinó perquè, tal com afirma Margalida Pons, a l'obra del poeta «a pesar del to conversacional, el vagareig i la renúncia a la solemnitat, el terme *poesia* sempre surt incòlume».[49]

2.3 La subversió del cant

Arribats aquí entrarem en el darrer apartat fent el salt «de la vaca cega a la mula morta»,[50] amb paraules de Puigtobella. Obrim la *Mula morta* de Sebastià Alzamora[51] i busquem el poema que clou el recull, «Cap de vosaltres no em coneix com jo». Si en els casos anteriors, l'hipotext era anunciat o fàcilment identificable, en aquest cas, el cant maragallià ressonarà en el marge del procés significatiu del poema. De fet, per extensió, «el to de pregària [i] l'intent de flastomia»[52] donen forma a un cant gairebé rizomàtic, perquè esberla per tots costats el to intimista i religiós connatural a una oració, a la vegada que distorsiona i disloca el rerefons de pregària per allotjar el jo líric a una realitat agressiva, brutal i obscena.

Melcion Mateu descriu el recorregut del llibre amb les paraules següents: «Entre moltes altres coses, els poemes exposen una escissió entre instint i consciència [...], un procés de pèrdua [...] i un desig de redempció que s'acaba bescanviant per una autoafirmació del jo».[53] En efecte, el nostre poema es regeix pel mateix patró, potser perquè n'és la cloenda. D'entrada, a la primera estrofa ja irromp no tan sols la presentació d'un jo líric que s'afirma en la dissimilació respecte als altres, reivindicant aquella terrible intimitat que només coneix el propi *jo* («Cap de vosaltres no coneix com jo / la proximitat del desvari / l'estafa dels sentits»), sinó que trenca l'estructura dialògica pròpia del cant per afegir-hi un nou *tu*: «vosaltres». Paradoxalment, en aquest entramat *jo*-*Tu*-v*osaltres*, és el «vosaltres» qui aporta la mirada condemnatòria en paral·lel al «Senyor, Vós», amb qui el jo líric malda per establir una relació de companyonia i de coneixença, a la manera de Bonet.

> «Com sia cosa que desamor sia
>
> mort, e amor sia vida», Senyor, Vós

49 *Ibid*.
50 Bernat PUIGTOBELLA, «De la vaca cega a la mula morta», *Avui*, 26 de març de 2002.
51 Sebastià ALZAMORA, *Mula morta*, Barcelona, Proa, 2001.
52 Melcion MATEU, «Una enorme metàfora», *Avui, Cultura*, 11 d'octubre de 2001.
53 *Ibid*.

ja em coneixeu i sabeu que sóc bo,
que el revòlver de la mà dreta
acata la Paraula de l'esquerra,
i que el diable em tempta
amb la botella i la carn de les dones.[54]

Un cop presentades les dues entitats a través de les quals el jo líric mesura la seva condició –cal subratllar l'intertext lul·lià amb què obra aquesta primera interpel·lació a Déu–, observem quina és la petició que el *jo* adreça al «Senyor»:

[...] Per això Senyor,
no hauríeu de permetre que ningú,
fora de Vós, em jutgi: aquell que ho faci,
que caigui fora de la vostra gràcia.

(Perquè de tots vosaltres cap no gosa
com jo, ficar la polla dins la infecta
vulva d'una puta mig morta).

Aquests són els meus mèrits, mon Senyor,
i ja són coneguts per Vós,
com el meu fanatisme pel cruel
amor que m'enviàreu, i en virtut
del qual vaig extraviar-me.

Vet aquí la subversió. Alzamora cerca amb aquestes imatges provocadores (fins al punt de fer trontollar els límits ètics del lector, extraviar tots els valors inherents a una relació *jo*/Déu) per dinamitar la pregària des del mateix pecat. No hi ha ni un bri de culpa, ans al contrari, tot és obra de Déu, per tant, el vici és tan diví com la virtut.

En comptes de la humilitat enfront de Déu, de la súplica i el llenguatge net i respectuós, intens en la seva intimitat, Alzamora trenca els límits: interpel·la directament al «vosaltres» que ens representa a nosaltres lectors, i ens increpa tot fent-nos objecte d'acusacions, de retrets, i desafia el nostre paper de jutges còmodament asseguts fora del text. Per tant, el subjecte de l'enunciació es construeix en una

54 *Ibid*.

doble alteritat. Per una banda, el «vosaltres», aquells que no mereixem jutjar, incapaços d'afrontar les experiències radicalment humanitzadores que suposen el desafiament a la mort i la barreja de la carn amb el pecat i l'abjecció.

I, per altra banda, en aquest camí d'enaltiment d'allò humà mitjançant la baixesa i la malaltia estigmatitzada, el jo líric només pot trobar una companyonia: el propi Jesús, que pateix i comparteix la redempció de tots els pecats humans amb la seva sang. Així, el jutge totpoderós es transforma en company, fins al punt que l'equivalència, que el poeta va cercant al llarg de les diferents interpel·lacions al «Senyor», es revela com un reflex de si mateix:

> Senyor, voldria veure-us mort.
>
> Voldria recollir-vos dins la falda,
>
> la testa exànime, lassos de membres.
>
> Vós tan vençut com jo
>
> pel salvatge amor d'una dona.





Sebastià Alzamora

Alzamora posa en circulació un seguit d'imatges que identifiquen progressivament la pròpia metaforització al·legòrica amb passatges coneguts del Crist evangèlic: el Crist mortal, la pietat pel seu descendiment de la Creu –tal com suggereix l'estrofa anterior–; i el diví, el majestuós passeig sobre les aigües «perquè després no em deixeu caminar / damunt el mar de la vostra excel·lència».[55]

Així, l'oració queda subvertida i l'espai maragallià, l'espai del cant, transfigurat en un aprofundiment d'allò humà en tant que territori del pecat. Del poema com a anti-pregària n'emergeix, enaltit, un *jo* provocatiu, obscur, tacat d'humanitat –espai de presència baudelairià–, que compatibilitza allò demoníac amb allò diví. Atès això, Alzamora se serveix del motlle del cant, per instal·lar-hi un subjecte líric que fagocita la duplicitat bàsica de la confidència íntima, per fer renéixer de la pregària un subjecte plenament capaç de rescindir, amb aquests simbolismes magistralment acumulats, qualsevol contracte que la tradició li hagi llegat amb Déu i amb els altres de la seva condició. En definitiva, doncs, la subversió del cant és expressió d'«una reacció contra un món deformat i brutal on la violència de les relacions socials obliga a l'individu a emprendre un camí cap a la solitud».[56]

3. D'ara en endavant

Amb aquest recorregut no hem pretès explorar unes coordenades tancades ni un corpus que redueixi el camí dels cants contemporanis en quatre poetes escollits. De fet, podríem continuar la recerca i, sense massa dificultat, ens toparíem amb nous exemples. Rosa Cabré ja assenyalava a l'any 2004 que, al final de la novel·la *La passió segons Renée Vivien,* Maria-Mercè Marçal «fa seu el sentit dels versos de Maragall al final del "Cant espiritual" i confia que els seus lectors, talment com Kerimée quan llegeix Vivien, entenguin que "la seva ànima era, en darrer terme, la bellesa dels seus versos. I en l'encís d'aquest mirall", com ella, també cerquin "els trets ignorats del meu/seu esperit"».[57] O, per extensió, l'aportació que va fer Susanna Rafart al número 1 d'aquesta revista, amb el títol «L'àlgid furor: Joan Maragall a través la poesia de Narcís Comadira, Francesc Parcerisas i Joan Margarit»,[58] és un exemple més que demostra que l'obra del poeta barceloní es troba en constant resignificació.

Tanmateix, al llarg de la lectura dels quatre cants espirituals hem pogut observar que, en tots els casos excepte el cant de Casasses, els poetes s'emmirallen amb el model dialògic propi de la pregària per instal·lar-hi un subjecte poètic que malda per mesurar-se amb l'altre i explorar l'expressió d'una formalització del *jo* que se sap incomplet. Per contrast, la soledat ha esdevingut espai comú i inevitable per on circula l'enunciació, el prec, sense altre retorn que a si mateix, metaforitzat en la mort en el cas de Rafart, en el buit en el cas de Sala i en l'anorreament en el cas d'Alzamora. Paral·lelament, en aquesta crisi del subjecte, on la glòria divina no té cabuda, hi ubiquem el cant de Casasses, en el qual el des-

55 *Ibid*.
56 La definició és a la portadella de l'autor dins l'antologia *Imparables*, ed. de S. Abrams i Francesco Ardolino, Barcelona, Proa, 2004, p. 127.
57 Rosa CABRÉ, «*La passió segons Renée Vivien* i el miratge-miracle del mirall», *Lectora*, núm. 10, 2004, p. 173-190 (cit., 189).
58 S. RAFART, «L'àlgid furor: Joan Maragall a través la poesia de Narcís Comadira, Francesc Parcerisas i Joan Margarit», *Haidé*, núm. 1, 2012, p. 151-155.

gavell de les realitats és l'antítesi de la contemplació pseudoromàntica de la Bellesa. L'hipotext maragallià concedeix als poemes un horitzó d'expectatives que es va desfent en cada un dels processos; la interpel·lació al «Senyor» esdevé una demanda buida de transcendència (sobretot en el «Cant espirtutual») que resta suspesa en la representació d'una existència pertorbadora, dislocada o impermeable, on el subjecte líric es reclou sense punt de fuga. L'alteritat de Rafart n'és el topall amb els seus confins, la recerca de l'altre de Sala es resignifica en la seva impossibilitat, i, finalment, Alzamora trasllada la confidència íntima a l'expressió de l'anihilament del *jo*, constituint així el nostre paisatge postmodern.

Rebut el 31 d'octubre de 2014
Acceptat el 25 de novembre de 2014