

La modernidad: entre el orden y la aventura

Para inaugurar un nuevo milenio, y lo digo con toda la solemnidad irónica posible, puede ser más efectivo incluso más estimulante, hacer unas reflexiones generales que trazan un panorama del siglo que desaparece.

Aunque las reflexiones resultan vagas, a menudo subjetivas y sin duda provisionales y polémicas, yo diría que, a grandes rasgos, la poesía catalana de los últimos treinta, sesenta años ha seguido las grandes líneas en general de la poesía europea del siglo XX y en particular, de la poesía europea de la segunda posguerra mundial. En conjunto, la poesía catalana ha trabajado con una idea central, la de modernidad, fijada sustancialmente por Baudelaire y se ha debatido entre dos extremos: el orden y la aventura. En otras palabras, se ha debatido entre lo que se ha presentado, sino como institución, como tradición y conducción cultural y lo que se ha presentado como una ruptura o una búsqueda, una búsqueda a veces en el vacío.

Ahora bien, esas tres ideas, la idea de modernidad, la idea de orden y la idea de aventura son tres ideas fluctuantes. ¿Qué es ser moderno? Lo que hoy es moderno, o lo que ayer era moderno hoy no lo es, lo que hoy es moderno, mañana no lo será. Lo que es orden en una cultura de tipo capitalista, América, por ejemplo, Norteamérica, no es lo mismo que lo que es orden o es aventura en un país del tercer mundo o en un país de estructuración comunista. Esto quiere decir que son términos muy bonitos globalmente pero que se van modificando constantemente. Los términos modernidad, orden y aventura en este lapso de tiempo, los treinta, sesenta últimos años del siglo que se está muriendo, sino ha muerto ya, se han ido modificando de una parte por la historia europea de los años treinta y cuarenta y de otra, por la propia historia, por la República, Proclamación de la República, por la Guerra Civil, por el franquismo y últimamente por el, no sé si llamar, posfranquismo o la Democracia. Así, gracias a la repercusión o a la modificación producida por estos hechos históricos europeos y particulares, en un momento dado el poeta, y con él la poesía, recuperaron su función social. Una función social que se había ido perdiendo a lo largo del siglo diecinueve, sobretudo a mediados del siglo diecinueve.

En efecto, en el año 1939 la lengua catalana se sintió amenazada por el franquismo y con la lengua, todo lo que la lengua y la cultura podían representar. Entonces a grandes rasgos, el poeta catalán, sin renunciar a ninguno de sus principios se convirtió en un poeta resistente. El

poeta catalán de los años cuarenta, cincuenta es un poeta resistente, se llame Carles Riba, como máximo exponente de la poesía moderna o de la modernidad entendida como orden, o Foix, como modernidad entendida como aventura. Los dos se convirtieron en poetas resistentes.

En los años sesenta, a lo largo de los años sesenta, el poeta transformó su resistencia en un compromiso, en un compromiso de combate. En los años setenta reelaboró esta poética de compromiso de combate en un sentido muy concreto, el de la poesía de la experiencia moral, empezó a recuperar en toda su pureza la vieja dialéctica anterior a los años treinta entre orden y aventura. Sólo dentro de este contexto se pueden entender las antologías, la de Triadu y la hecha por Castellet y por mí, que representaron en estos momentos, entre el 51 y el 63, la realización de este proceso de la poesía o de los poetas convertidos en resistentes o los poetas convertidos en compromisos de combate.

El poeta de los últimos treinta años, sesenta años, o por lo menos los más dinámicos han tenido que enfrentarse a cuatro grandes problemas. En primer lugar, a la crisis de la materia con la que el poeta trabaja, es decir, el lenguaje; en segundo lugar, a la crisis del yo, el que trabaja con el lenguaje; en tercer lugar a la crisis del entorno, es decir la crisis de la idea tradicional o mecánica de la realidad y en cuarto lugar, a la crisis producida por el proceso de mecanización y de industrialización y las consecuencias de masificación y globalización de fin de siglo.

Estas cuatro grandes crisis son las que marcan realmente todo el siglo.

En primer lugar, la crisis de la materia con la que trabaja el poeta, es decir, el lenguaje. El lenguaje ha llegado al poeta absolutamente gastado, deteriorado por muchos siglos de literatura, por la política, por los medios de comunicación y por la publicidad. Este es un fenómeno que ya se da a comienzos del siglo diecinueve, pero que sobretodo se va confirmando a lo largo del diecinueve y especialmente a lo largo del siglo veinte.

¿Qué quiero decir con esta crisis? Quiero decir que el lenguaje ha dejado de significar lo que los diccionarios dicen. Por ejemplo, cuando uno habla de *labios rojos* y lo dice Góngora, indica que los labios son rojos; cuando lo dice Manolo Escobar, para coger un ejemplo Pop, ya no significa nada, significa simplemente que es la rima con ojos, o con manojos, o son hinojos. El lenguaje ha dejado de ser o de decir lo que tenía que decir; lo mismo ocurre con el desgaste producido por la política. Hemos asistido más o menos de lejos, a las elecciones americanas en que utilizaban las mismas palabras pero con sentidos que no tienen nada que ver con lo que significaban las palabras. Cojamos un periódico, desde el *Abc* hasta *El País* pasando por *La Vanguardia*, todos ellos hablan de Democracia, de Constitución, pero ni la palabra Democracia ni la palabra Constitución tienen el sentido que habían tenido originariamente. Lo mismo ocurre con los medios de comunicación, que están gastando los términos con el fin de producir un impacto dentro del público. Primero era *lo mejor del año*, después ya ha tenido que ser *lo mejor del siglo*, después son *las lluvias más grandes de hace tres siglos* y llega un momento en el que, para que el lector pueda sentirse identificado con lo que dice el medio de comunicación, ya desde el hombre de Atapuerca hasta ahora, son *los mayores temporales, las mayores nevadas, las mayores*

catástrofes... y con la publicidad sucede lo mismo. La publicidad para captar la atención del público va exagerando, llega un momento en que las palabras ya no significan lo que tendrían que significar.

Ante este deterioro del lenguaje, ante esta crisis del lenguaje que es la materia primera del poeta, ¿qué actitudes se han tomado? Se han tomado dos actitudes en principio. La primera es la de intentar recuperar la confianza en el lenguaje; intentar recuperar la capacidad de sugestión o de creación. Pero por otra parte, se ha intentado buscar sustitutos a la palabra o alternativas a la palabra. Fijémonos, evidentemente este buscar sustitutos o alternativas es lo que globalmente llamamos la gran aventura de las vanguardias. La gran aventura de las vanguardias no empieza con los manifiestos de Marinetti o con las primeras manifestaciones caligramáticas de Apollinaire, sino que viene de mucho antes. Viene de una larga tradición helénica y sobretodo de tres grandes fenómenos que se producen en el diecinueve. En primer lugar, la invención del poema en prosa, el destruir las fronteras entre verso y prosa —primero con Gaspard La Nuit y *Los pequeños poemas en prosa* de Baudelaire— segundo, con la invención del verso libre. Mallarmé se plantea el destrozar el discurso visualmente para que la palabra volviera a recuperar el sentido que tenía originariamente; por eso hay paginas en blanco, con palabras, para fijar la atención del lector en ellas y que esas palabras recuperaran, su sentido originario.

La segunda crisis, la crisis del yo. Evidentemente a lo largo del veinte se produce por una parte el naufragio del sistema de valores, del sistema tradicional de valores. Empezó con al crisis de los valores religiosos, morales y últimamente de los revolucionarios. Hoy en día hablar de revolución es casi ser demonizado por la sociedad. En cambio, hace treinta o cuarenta años hablar de revolución quería decir estar a la vanguardia de todo. Por lo tanto, un naufragio del sistema de valores. Y en segundo lugar, la crisis del yo deriva hacia la desintegración de la propia identidad, del sujeto, del poeta. También aquí tenemos que buscar los orígenes de esta crisis del yo en el siglo diecinueve. Carles Riba tiene una artículo que me parece extraordinario, escrito y publicado con motivo del centenario de Baudelaire, porque dice que se había creado una unidad espiritual desde Dante hasta Goethe: el Fausto de Goethe, constituye ya la crisis de la identidad del yo y quien refleja la crisis de la identidad del yo es Baudelaire. Volvemos a encontrar a Baudelaire en los orígenes de la poesía contemporánea.

¿Qué quiero decir cuando hablo de la crisis de la identidad del yo? Puedo decirlo todo, pondré algunos pequeños casos, simplemente como indicadores de lo que pretendo decir. Antonio Machado, que se desdobra en Juan de Mairena o en Abel Martín, a cada uno le da una función determinada y aunque él esto lo justifica: yo, Antonio Machado, no he tenido una tradición de poesía moderna como la tiene Francia, yo me invento lo que tenía que haber sido esta tradición. Y entonces inventa a Juan de Mairena o se inventa a Abel Martín. Quizás el caso más claro es el de Pessoa. Pessoa se va desdoblado en una serie de personajes y va haciendo historias de cada uno de estos personajes; ya no es el intento de construir una tradición que no ha tenido sino de expresarse él mismo en toda la multiplicidad de *yos* que podía tener. Y para poner un caso catalán, podíamos mencionar a Josep Vicent Foix. Él se va desdoblado y va dialogando

consigo mismo o bien, va dialogando con el público lector. Y si tiene que hablar con un público lector culto, le escribe en culto y si tiene que hablar con un público más popular, le escribe en popular. Y sobretodo van saliendo sus diversos *yo*s. El *yo* que está condenado por las crisis de identidad y el *yo*, seguro, firme, políticamente correcto en aquel momento aunque resultara incorrecto, como ocurre siempre con un poeta; hay una multiplicidad de personajes. Por eso he escogido estos tres, porque son personajes próximos y además, para mí, muy significativos. Ahora bien, ¿qué respuestas se han producido a esta crisis del *yo* en este doble sentido, de naufragio de sistema de valores y de desintegración de la propia personalidad o de la propia identidad. Se ha dado una respuesta optimista, que es la búsqueda del *hombre nuevo*. Esto se produjo en un momento determinado de la poesía contemporánea, el caso de Maiakovski, por ejemplo, en el caso del segundo Louis Aragon; pero este optimismo ha fracasado; es decir, el naufragio del que hablaba hace un momento ha derivado hacia un naufragio de esta propuesta de hombre nuevo y se ha producido el repliegue, el repliegue que quiere decir la soledad, quiere decir la relación con el otro, el amor, el sexo, la incomunicación y la idea de muerte.

La tercera crisis de la que he hablado es la crisis de la idea tradicional o mecánica de la realidad. Esta crisis se ha producido por los avances técnicos o científicos y por las nuevas corrientes filosóficas. En la primera mitad del siglo se produce un debate importante, entre la realidad captada por los sentidos y lo que era la realidad interior. La realidad captada por los sentidos era la realidad con la que, en general, se había trabajado, con la que, en general, el poeta había trabajado hasta el siglo diecinueve, hasta el siglo veinte y pienso evidentemente en Blake, pero pienso también evidentemente en Walt Whitman, o sea los dos extremos.

Surge con Freud y antes de Freud, porque ya se trabajaba en este sentido; surge otra realidad obviamente en el campo religioso que había sido muy operativa, San Ignacio, San Agustín; sin embargo en el campo poético había sido un reflejo de este otro orden de valores pero ahora con la crisis general de valores empieza a valorarse la realidad interior a partir sobre todo de Freud. Y entonces se produce un debate, un choque entre estas dos realidades que ha tenido tres direcciones.

Primera dirección: la reproducción y/o la denuncia de la realidad cotidiana; esto sobretodo desde John Dos Passos hasta Sánchez-Ferlosio, por decir dos nombres.

La descomposición y recomposición intelectual de la realidad. La realidad se descompone en el interior del poeta y desde esta perspectiva se recompone. Esto es claro en la pintura cubista, en Picasso, por ejemplo; pero también ocurre en poesía, por ejemplo, en Apollinaire.

Y en tercer lugar, la exploración de la realidad interior; es decir, la exploración de la conciencia, San Agustín y San Ignacio, pero también de la subconciencia; es decir, Freud, la exploración en el mundo de los sueños y de los presueños, la aparición y descripción de las imágenes ignagógicas, es decir, las imágenes producidas en la vigilia del sueño o en el momento en que uno se despierta ya del sueño, los automatismos de todo tipo, etc.

Por lo tanto, el entorno del poeta ya no tiene la misma consistencia, la misma regularidad, la misma textura que había tenido antes, ya es ambigua, el término ambiguo va saliendo de

manera cada vez más insistente en las exploraciones de la realidad, ya sea de la exterior captada por los sentidos, ya sea de la interior.

Y cuarta crisis, en la que yo creo que estamos en este momento metidos, el desconcierto, y/o la uniformización y superficialización de la cultura en general, y por tanto del producto literario. Una uniformización y superficialización producida en primer lugar por la industrialización, la masificación y la globalización y en segundo lugar por el impacto de la informática. Todavía no se ha reaccionado frente a esto, se han limitado a admitir la industrialización, la globalización.

Desde mediados del siglo diecinueve, el poeta es un ser maldito. Víctor Hugo, el mismo Lamartine, que se convierte en el paradigma del poeta católico europeo, ha desaparecido y ha salido el poeta maldito; en un momento determinado, puede recuperar esta función social motivado por la Segunda Guerra Mundial y aquí, motivado por la Guerra Civil y nuestra posguerra. Pero el poeta es un ser maldito, marginal dentro del desenvolvimiento global de la sociedad.

¿Qué sentido puede tener, hoy, el poeta y su producto? Yo diría que el sentido que puede tener es el de reducto defensivo. En el fondo, la tarjeta de identificación, a la vez individual y colectiva; quiero decir, la afirmación del propio individuo, pero a la vez, también, de una lengua y de una cultura, en definitiva de una nación en el sentido más primario del término.

Ayer, en el avión, leía un artículo de Garrigues en el *Abc* que nos ponía como ejemplo de la vida actual, la vida americana. Diciendo que los americanos son extraordinarios y, entonces decía las razones por las que eran extraordinarios. Y en este proceso de globalización, de masificación, de industrialización, ¿qué defensa tiene el individuo? La defensa que tiene es la creación y en el campo que nos toca a nosotros es la poesía, la única posibilidad de resistir el avance del inglés, según Garrigues. Y ahora yo digo, frente a la invasión del inglés, la afirmación de las otras lenguas, mayoritarias como el español y minoritarias como el catalán, es la poesía, es el individuo y la creación del individuo y la poesía.

Hecho este discurso más o menos futuroológico, yo quería presentar tres casos que me parece que resumen muy bien todo este proceso de crisis y de debates. El grupo de poetas que me parece pueden resumir este mundo, es un grupo formado por Joan Brossa, Maria Mercé Marçal y Pere Gimferrer. Joan Brossa y Maria Mercé Marçal fallecidos el año 1998, hace escasamente dos años y Pere Gimferrer, que para mí, sintetiza todo este proceso y abre la poesía a nuevas experiencias; de hecho los tres abren la poesía nuevas experiencias.

En aquellos tres momentos que he señalado antes —resistencia, compromiso y reelaboración del compromiso, y reaparición de la antigua dialéctica orden/aventura— yo diría que Carles Riba es quien simboliza el primero, el segundo es Espriu y el tercero sería Foix.

Brossa retoma la búsqueda de Foix. La retoma aunque tenga una actitud reticente frente a Foix, precisamente porque lo retoma. Maria Mercé Marçal y Gimferrer continúan tomando a Foix como modelo, pero ya no es el Foix que había tomado Brossa, sino que es un Foix distin-

to. Gimferrer en ciertos aspectos también retoma a Carles Riba y a Salvador Espriu. Entre otras razones porque Gimferrer se ha autoinstitucionalizado, como antes se autoinstitucionalizó Espriu o Riba.

Los tres producen una poesía autónoma y de valor por sí misma; pero una poesía autónoma y de búsqueda que justifican con la propia vida. Su vida justifica sus textos, sus tomas de posición; si bien la justifican de manera distinta; por ejemplo, Maria Mercé Marçal es la que identifica con más intensidad vida y poesía. Brossa es el más alejado de la relación poesía y vida; de hecho intenta crear una poesía con valor por sí misma, con independencia de su vida. Y Gimferrer está entre uno y otro. Empezó más o menos de esta manera, pero a partir de sus dos textos para mí fundamentales, que son *La Mascarada* y *L'agent provocador* se mete de lleno en esta relación vida/literatura.

Los tres crean un personaje público, una figura pública, una máscara pública. Los tres son perfectamente identificables. Brossa toma el personaje del bohemio, el que no se afeita nunca, el que va siempre con alpargatas, el que va siempre como un pobre diablo, aunque, y ahí ha conseguido un reconocimiento público incluso internacional. Él sigue en lo mismo. Es famoso. Él tenía un piso de poeta soltero, aunque tenía otro piso de poeta con pareja de hecho, con compañera. El de poeta soltero tenía una especie de alfombra de papel de un metro o dos metros, cogía un papel, pum... ¡al suelo! Y cuando tú entrabas ahí los pies se te hundían en los papeles. Eran papeles de periódico, papeles cualquiera. Este era el ambiente que él se había creado. Ahora en las paredes: Miró, Tàpies...; pero el ambiente, ahora ya no lo puedo describir, me faltan palabras, era como el del bohemio de fin de siglo.

Maria Mercé Marçal creó la figura pública de la chica frágil y rompedora a la vez. Vestida de yuppy, más o menos derivada, que se lanzó a la lucha feminista y que hizo públicos sus amores lésbicos.

Gimferrer se ha creado otro personaje público, el del raro, con un sombrero con alas muy anchas negro, siempre va vestido de negro con un pañuelo blanco, en abrigo siempre, con botas de media caña, verano, invierno, siempre va igual y además si tiene que ir de la calle uno a la tres, toma un taxi. Esto es un personaje público, vivimos en el mismo barrio y la gente lo conoce. No sabe quién es, es el raro. Este personaje es el reflejo de lo que es el poeta, pero a la vez es el intermedio que utiliza el poeta para enfrentarse a la sociedad. Este personaje de Gimferrer, con el nombre de Gimfi, se ha convertido en un personaje de cómic. Y en *La Vanguardia* de cada domingo hay una tira cómica en la que el protagonista es Gimfi, que es Gimferrer y habla de todo, comenta de todo, será el alter ego del dibujante.

Brossa y Maria Mercé Marçal hunden las raíces de su poesía en la poesía popular en dos sentidos, la popular urbana y artesanal en el caso de Brossa y la popular, tradicional y rural en el caso de Maria Mercé Marçal. Eso da una peculiaridad bastante notable a su poesía. Peculiaridad que es extensible a otro poeta muy distinto, pero que más o menos sigue el mismo filón, que es Enrique Casas, es decir, el filón Foix/Brossa, también se hunde en las raíces populares, en cambio Gimferrer no, Gimferrer es el hombre que lo ha leído todo, además con profundidad y

que te da razón de todo, sobre todo de las culturas que son las suyas, que son la francesa, la italiana, la castellana y la catalana.

Por último, los tres están muy relacionados con las artes plásticas, aunque de manera muy diferente. Brossa, más que raíces literarias, lo que tiene son raíces populares y raíces plásticas, artísticas—sigue en la misma evolución que Tàpies o Pons—y lo que él ha vivido de pequeño en sus medios artesanos, por eso su poesía es tan peculiar, porque no es una poesía de lectura. En cambio Gimferrer es poesía de lectura y es un paralelo de los poetas. Mientras que Brossa participa en el mundo artístico de primera fila poniendo títulos a pinturas de Tàpies, Gimferrer hace de crítico, de analista de la pintura, pero también de los mismos, sobre todo de Miró y de Tàpies, pero también de Maria Mercé Marçal, que es la menos ligada en este sentido a las artes plásticas.

Brossa asumió desde el primer momento y sin reservas su condición de poeta y de poeta de un país y de un tiempo determinado. Y así, su poesía tiene una gran dimensión colectiva, cívica si quieren, y, por otra parte, busca soluciones a los problemas más punzantes que tiene planteada la literatura contemporánea. En primer lugar, dimensión colectiva, Brossa ha utilizado, no sé si a la manera de Jacint Verdaguer o a la manera de Maiakovski, todos los canales sociales de la poesía. Quiero decir que ha hecho poesía político-cultural, de lucha política-cultural, de fervor en la lucha y, a la vez, de publicidad. Por ejemplo, ha diseñado escaparates comerciales y anuncios para algunos centros comerciales. Pero es que, además de esto, él ha realizado una gran cantidad de objetos, en principio antiartísticos, de esculturas en principio antiartísticas que han ido amueblando poco a poco toda la ciudad. Si van a Barcelona se encontrarán cantidad de poemas visuales de Brossa convertidos en simples objetos esculturales diseminados por la ciudad.

Brossa, tanto en este capítulo de fervores, de fervores cívicos, incluso comerciales, como en el de poeta más personal y especulativo, que es la parte central de su obra, siempre se enfrentó con decisión a la crisis de la palabra, a la desconfianza ante la palabra y, por lo tanto, se planteó la necesidad de recuperar para la palabra su capacidad de convocatoria y su poder de sugestión y sobre todo de buscar alternativas a la palabra, otras formas de expresión. Por ello, desde sus primeras escaramuzas entendió la poesía no como una construcción retórica aunque lo pueda parecer, sino como una constante investigación; una investigación que recoge y a la vez ensancha el capital acumulado por las vanguardias clásicas y que en definitiva abre las puertas al futuro. La influencia de Brossa, ya lo hemos visto en los casos de Gimferrer y de Maria Mercé Marçal, pero podría verse también en el caso de Enrique Casas y muchos otros, ha sido muy importante. De hecho, Brossa ha sido el auténtico puente entre las dos grandes mitades del siglo: las vanguardias de la primera mitad y lo que puedan ser las vanguardias de la segunda mitad.

Y esto en tres dimensiones, la experimentación en el campo de las formas, la descomposición y recomposición del discurso cotidiano y la sustitución de la palabra por el objeto que designa. En primer lugar, el experimentador, el investigador, Brossa ha investigado en las for-

mas clásicas, en el soneto, en la sextina, en la oda sáfica, en el romance. Esto no se puede tomar como una construcción retórica, sino que hay que tomarlo, cuando leemos una sextina, un soneto, como una forma clásica sobre la que él investiga. Esto sobre todo lo hace con el soneto, de tal manera que rompe el soneto. Primero lo rompe en el contenido, tiene la forma clásica del 4-4-3-3, pero dentro es una especie de explosión de imágenes ignagógicas, sin ninguna ilación una con la otra. Pero también, sobre todo en los años cincuenta, rompe la forma, y primero elimina las rimas, después elimina o cambia la relación de las rimas.

En segundo lugar, a partir de sus contactos con un poeta brasileño, Manuel de Melo, inició las investigaciones en la realidad cotidiana, la descompuso, como los cubistas, o como la gente del cine, en diversos planos y la fue recomponiendo interiormente o no. Así sus poemas se han convertido, a partir de un momento determinado, en inventarios, en catálogos, en yuxtaposición de acciones, de gestos, de frases y de palabras, en una especie de inventario de catálogo documental. Y esto es a lo que llama el *antipoema*. Puede llegar, incluso, a coger el listín telefónico y poner un nombre debajo de otro, un número debajo de otro, en una línea de experimentación parecida a lo que se llamó la poesía concreta.

Y por último, intentó resolver la crisis de la palabra a través de la representación gráfica de lo que la palabra designa o bien de la sustitución por el objeto que designa, sea por los objetos hallados *trouvés* de los surrealistas o a veces del objeto recompuesto, como puedan ser los objetos propiamente surrealistas de Breton o de Dalí.

Creo que el punto cero de esta experiencia es un tomo, un librito, de ocho hojas titulado *La Pluja (Lluvia)* y publicado en el 73. El libro consiste en haber cogido unas láminas de papel, haberlas expuesto a la lluvia, por lo tanto, se mojaron, después se secaron; quedó el papel arrugado. Esto, después, lo plegaron, le pusieron una cubierta con el título *Joan Brossa: pluja*. Este es el grado cero de este paso de la palabra escrita a la sustitución de la palabra por el mismo objeto; en este caso, por un papel mojado por la lluvia.

Para hacer esta sustitución, él utilizó algunas de las formas de las vanguardias clásicas, por ejemplo, el *collage*, el juego de palabras, el juego de números. Es autor de un poema que se llama *el Che Guevara*, que es el abecedario, más o menos distribuido visualmente, en el que han desaparecido tres letras, la «c», la «h» y la «e». Es el mundo en el que ha desaparecido el Che. Este es un poema muy similar a otro de Louis Aragon.

Con todo ello, gracias a estas tres líneas que he intentado definir, Brossa construye un microcosmos personal, intimista, henchido de elementos nostálgicos, sino elegíacos, que mitifica las experiencias de su juventud, de su juventud urbana y artesanal. Me estoy refiriendo a la parte objetual e investigadora.

Maria Mercé Marçal parte de Foix y de Brossa, estamos hablando ya de los últimos treinta años del siglo; su poesía esta recogida en un libro titulado *Llengua abolida* que recoge toda su producción anterior a 1939. Ella después no continúa prácticamente haciendo poesía, no publicó; hizo novela y otras cosas y ahora se ha publicado un libro póstumo con el título *Raó del cos (La razón del cuerpo)*, en marzo del 2000, y con prólogo de Gimferrer que es lo último que escribió en poesía.

Ella ha insistido mucho en plantearse qué es para ella la poesía. Lo ha desarrollado en una serie de lo que ella llama divisas, más o menos en la línea de Joan Salvat-Papasseit, que son textos programáticos. Voy a leer uno, porque es muy definitorio; además un día yo se lo leí a Iris Zavala y daba saltos de alegría al sentir expresado poéticamente esto. Son tres versos: *al azar agradezco tres dones, haber nacido mujer, de clase baja y nación oprimida y al turbio destino de ser tres veces rebelde*. Esta es su poesía. De hecho, a través de su poesía ella intenta construir o reconstruir su identidad de mujer y buscar razones de esta identidad y de la relación con el otro.

Los primeros libros recogidos en éste de *La llengua abolida*, trabajan sobre una idea que es la tensión entre el yo poético, la luna, referencia luminosa utópica y atávica y la sombra, que es la zona no explorada, la zona del destino. Estos son los primeros libros. Ahora cuando ella realmente rompe con todo esto es a partir de *Sal oberta* en donde desarrolla su amor por otra mujer. El tercer libro es *La germana, la estrangera* que es la asunción de la maternidad, de la maternidad pura y simple, la maternidad, nada más que eso. Es una visión muy nueva, muy poética, de la maternidad. En su siguiente libro *Desglace* es la muerte del padre, pero del padre real y del padre simbólico, de la autoridad, por tanto de la liberación última. El último esta *Razón del cuerpo* es la experiencia de la enfermedad y de la muerte. Es por tanto un mundo cerrado que empieza con grandes alardes retóricos, sonetos, muy a la manera foixiana, sextinas, a la manera brossiana, no con la intención investigadora que yo subrayaba en el caso de Brossa, sino simplemente como construcción; pero que poco a poco, a partir de *la Germana o la estrangera* empieza un repliegue íntimo, una especie de exilio interior.

Joaquím MOLAS I BATLLORI
Universitat de Barcelona