






Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma  
de Barcelona

# LA POÈTICA DEL BUIT EN VÍCTOR SUNYOL

DOLORS PERARNAU VIDAL

TESI DOCTORAL DIRIGIDA PER

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL

Doctorat de Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

Departament de Filologia Catalana

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

Any 2022



*Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire*

Jacques Derrida



## AGRAÏMENTS

Als dos Víctors que han fet possible el treball: a Víctor Sunyol, per la generositat de tenir-me en consideració com a lectora crítica dels seus textos, i a Víctor Martínez-Gil per haver accedit a acompanyar-me i assessorar-me en el trajecte fins al final, amb tot el que això implica.

A Margalida Pons i el grup d'investigació LICETC de la UIB, per acollir-me com a membre i poder entrar més a fons en el món de l'experimentació i l'heterodòxia de la literatura catalana.

A Maria Mercè López Casas, per embarcar-me en una fita que jo creia impossible.

Al sinòleg clandestí Nu-Lo, pel discret i consagrat ajut bibliòfil.

Al Mici, per recordar-me el ritme vital de les coses.

A l'Oscar, per ser-hi sempre, ara també.

I, finalment, a ma mare que, tot i no poder estar tan present, sempre aconsegueix apujar-me l'ànim.









# ÍNDIX

<b>Introducció</b> .....	11
Presentació .....	11
Estat de la qüestió .....	17
Metodologia i objectius .....	21
Estructura i contingut .....	26
<b>1. DE LA NEGATIVITAT DEL SILENCI A LA POSITIVITAT DEL BUIT</b> .....	31
1.1. La condició exiliada del poeta contemporani .....	33
1.2. De la crisi a la crítica del llenguatge .....	49
1.3. El límit del llenguatge com a espai de joc i de trànsit .....	71
1.4. El silenci com a límit del llenguatge .....	83
1.5. L'estètica o poètica del silenci .....	96
1.6. El silenci com a buit i espai de creació poètica .....	120
1.7. La identitat com a buit. L'aposta per una poesia del <i>des de</i> .....	150
<b>2. VÍCTOR SUNYOL O EL BUIT DE L'ESCRITURA</b> .....	177
2.1. Un poeta a la frontera del llenguatge .....	179
2.2. Recorregut per la poètica sunyoliana .....	186

2.2.1. «Dir-se és el remei i la malura : res» ( <i>Ni amb ara prou</i> , 1984) .....	189
2.2.2. «El text és en els marges» ( <i>El buit i la novel·la</i> , 1994; <i>Cap a Tirèsies</i> , 1997) .....	215
2.2.3. «Vull una llengua feta de preposicions només, i de conjuncions (i potser algun adverbi)» ( <i>Stabat</i> , 2003) .....	241
2.2.4. «I want to be languageless (Lipica 06.09.03)» ( <i>Des d'ara</i> , 2005) .....	263
2.2.5. «Ser on no ser» ( <i>Birnam</i> , 2014) .....	280
<b>Conclusió</b> .....	291
<b>Bibliografia</b> .....	303
<b>Índex de figures</b> .....	337

## INTRODUCCIÓ

*Les poètiques del silenci, les poètiques del buit, les poètiques de l'impossible, la cerca d'un llenguatge extrem –com el sensellengua, reclòs en la seva mudesa–, l'ús sistemàtic de mots amb un altre ordre de significació, la metapoesia, la subversió de la lògica amb atributs que no tenen res a veure amb el subjecte... són algunes de les pràctiques poètiques que, potser, afronten els interrogants oberts.*

Antoni Clapés

## PRESENTACIÓ

Com és sabut, convencionalment parlant, la literatura occidental ha tendit sovint a realitzar-se en l'espai ple del negre de la lletra, ha mirat de construir-se un sentit en la substància i consistència de la paraula. Però què passa quan la paraula ha perdut el seu prestigi, quan la fi dels grans relats i la degradació i descrèdit del llenguatge han fet gairebé inviàbles el mateix exercici de la literatura? Pensem, per exemple, en la tan citada sentència d'Adorno: «Seguir escrivint poesia lírica després d'Auschwitz és un acte de barbàrie» o en la tradició de poetes que des de Hölderlin fins a Celan o Jabès s'han preguntat pel perquè de llur existència en «temps de penúria»; en uns temps en què els déus s'han fet escàpols o s'han mort directament, uns temps indigents que són alhora de crisi, de crisi dels valors imperants de la modernitat, un cop autors com Nietzsche, Wittgenstein o Heidegger han posat sota sospita la realitat del *logos* occidental, l'engany i traïció

d'una paraula que s'erigia amb la pretensió de *dir* el món. La veritat no és més que «metàfora» –afirma Nietzsche en l'obra *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral* [Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne]–, però una metàfora que ja no és l'aparença del món ideal del platonisme, sinó del món d'una nova metàfora i així successivament.

És per això que si hom pren esment en aquesta *episteme* –que diria Foucault– és a dir, en la proposta postmetafísica del pensament i en la tradició de crítica i desconfiança del llenguatge de l'art i la literatura que, d'alguna manera, l'anticipà, constatarà que l'espai buit o silent del blanc de la pàgina pot ser ara el nou centre d'atenció, no com un objecte més de discurs (romanticisme-simbolisme) o com la seva provocadora subversió (avantguardes històriques); sinó com el lloc en el qual es fa encara possible dir.

Així com passa amb la pràctica artística de no pocs autors del segle XX –pensem, per exemple, en els personatges o l'*Acte sense paraules* de Beckett, en la proposició número 7 del *Tractatus* de Wittgenstein, en els silencis de la música de Webern, Cage, Satie o en la *Música callada* de Mompou, en els espais buits de l'escultura d'Oteiza o Chillida, en el «menys és més» del minimalisme de l'arquitectura de Mies van der Rohe o en els fons monocroms de la pintura de Màlevitx, Rotkxo o el mateix mur de Tàpies, per esmentar-ne tan sols alguns– el buit o els correlats del silenci i del blanc han esdevingut un nou paradigma artístic, en tant que ja no es conceben com a defecte o absència (de plenitud, so o color) sinó, més aviat, com a elements integrants al mateix acte creatiu. Com ha posat de manifest Carmen Boves, el silenci s'ha perfilat, d'ençà dels anys setanta, com un signe lingüístic o literari que ha desplaçat la centralitat que la literatura i la teoria i crítica literàries havien atorgat, fins aleshores, a la paraula.<sup>1</sup> De resultes d'això, el buit o no-res de la paraula s'ha convertit en un àmbit de creació on la negativitat ja no serveix per a il·luminar o destruir un sentit caduc i ja caducat sinó, i primordialment, per a construir(-se) una nova relació amb el sentit, per a

---

<sup>1</sup> «El silencio en la literatura», dins Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 99-123.

trobar, en la mateixa desfeta de la literatura, la manera de dir el que, per altra banda, s'ha fet impossible de dir.

Amb la categoria taxonòmica «poètica del buit» (dit sia *singularis pro plurali*) volem retre compte de tot un seguit de pràctiques poètiques que, aproximadament d'ençà del darrer terç del segle XX fins a l'actualitat, han fet de la crisi del llenguatge i del seu consegüent silenci un espai poètic propi, el punt de partida d'un llenguatge l'ús poètic i crític del qual pensa i parla del conflicte *com a conflicte* i, per tant, *en* (el) conflicte. La dificultat a la qual s'enfronten aquestes pràctiques no és, doncs, la del silenci precisament, i d'aquí la noció de buit que proposem per tal de distingir-les-en, car la crisi és la raó de la seva existència, una raó negativa que les duu, tanmateix, a l'afirmació d'un llenguatge *també* en crisi, a la dificultat de pensar i parlar no *de* sinó *en* i *des de* la dificultat mateixa. En aquest context, tot prenent el silenci com allò que no solament restringeix sinó que possibilita alhora la paraula, l'obra de Víctor Sunyol es presenta com una de les pràctiques poètiques catalanes que més s'ha esforçat i s'esforça a fer del buit l'espai d'una escriptura que ja no consisteix a parlar o callar davant d'allò que no pot dir sinó a crear-ne, més aviat, la disponibilitat. El límit del llenguatge es converteix, així, en una frontera davant la qual el fet de parlar o callar esdevé igualment fútil: en el primer cas, perquè hom traeix i tergiversa amb paraules allò que no pot dir, en el segon, perquè calla amb la vanitat de dir-ho des de l'eloqüència del silenci; en cap cas, però, se situa en l'àmbit on encara és possible dir, en el límit d'una paraula que calla o d'un silenci que parla per tal com són dits en l'espai buit i transitable del sentit.

Per aquest motiu, més que de poètiques *de* seria més acurat parlar de poètiques *des de* –com així sembla suggerir el mateix autor objecte d'estudi en el títol que dona nom a l'obra *Des d'ara* de 2005–, car la qüestió no rau tant a entendre i fer poesia del silenci com a entendre i fer poesia des del silenci i la impossibilitat de dir; un canvi de preposició realment significatiu en l'estudi d'un autor per a qui les partícules lingüístiques menors són, com veurem, les de més

importància.<sup>2</sup> Tal com apunta Pérez Parejo en la monografia que versa sobre el tema que ens ocupa,<sup>3</sup> «parlar del silenci» i «parlar des del silenci» no són la mateixa cosa, perquè

«hablar desde el silencio» es abordar cualquier tema (aunque haya algunos más afines que otros), incluso el tema del silencio, desde una determinada estética, en este caso desde la estética del silencio, la cual tiene unas determinadas características y una red (una tela de araña estilística) de procedimientos expresivos, recursos fonosimbólicos, léxicos, sintácticos y metafóricos que le son propios.<sup>4</sup>

En el mateix recull d'articles la poeta Ada Salas encara va un xic més enllà:

lo que entendemos por «poesía del silencio» no responde tanto a las características formales de un texto como a la «actitud» del poeta previa a lo que escribe –que condicionará, claro está, la «manera» de lo escrito–.<sup>5</sup>

Per tant, el que caracteritzarà la poètica del buit i en determinarà la diferència respecte de la crisi del llenguatge anterior, no serà tant el tema o l'estil de la poètica com l'«actitud», la manera que tindrà el poeta de *ser envers* el silenci que

---

<sup>2</sup> Com proclamarà Sunyol a la poètica de *Stabat*, «vull una llengua feta de preposicions només, i de conjuncions (i potser algun adverbi) (Barcelona: Proa, 2003, p. 34). Vegeu també «La il·luminació de Lipica» de *Des d'ara* en què el poeta es reafirma en la idea que «aquests elements, partícules gramaticals, que l'ús ha buidat de significat, poden tenir –i tenen– molta més significació que els mots “semàntics” (substantius, adjectius, verbs...)» (Barcelona: Proa, 2005, p. 90). Per a més detall, vegeu *infra*, punts 2.2.3 i 2.2.4.

<sup>3</sup> Es tracta de la publicació de les actes del Col·loqui Internacional «Poesía y silencio», auspiciat pel departament de romanística de la Universitat de Paderborn i celebrat a la mateixa ciutat durant l'octubre de 2009: Johanna Bischoff i Annegret Tiem (ed.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Münster: Lit Verlag, 2013.

<sup>4</sup> «Qué es silencio y que no es silencio. Claves de una poética», dins *Poesía y silencio*, op. cit., p. 26.

<sup>5</sup> «Y, sin embargo, el poema», *ibídem*, p. 13.

ara ja no diu sinó que cal·ligrafia.<sup>6</sup> Com veurem, l'aposta de l'artista o poeta del buit de partir del darrer terç del segle XX no serà tant pel sentit com per la possibilitat de sentit, o sia, per la capacitat que té el discurs d'obrir i donar espai al sentit –o als «sentits», com prefereix de dir Sunyol.<sup>7</sup> La dificultat d'aquesta poètica no radicarà, doncs, a cercar el llenguatge capaç d'expressar per mitjà de tota retòrica possible l'inefable; sinó el llenguatge capaç de callar i, sobretot, de *fer callar* la pretensió de fer-ho, de despertar les consciències per tal que prenguin relació amb allò *de* què només parlen i comencin, així, a parlar-hi en (el) silenci. En paraules de Sunyol: «no la mudesa. / en sofrença / des del cor mateix de la mudesa».<sup>8</sup>

A diferència del *mal du silence* de la modernitat, poètica que encara pateix discursivament la pèrdua de la unitat i plenitud de la paraula, aquestes pràctiques assumiran «en carn pròpia», això és, en la materialitat del mateix llenguatge, el *no ser* constitutiu de tota paraula i miraran d'entendre'l en el que té de positiu i creatiu, bo i fent del silenci *una escriptura*, el joc d'un discurs que, com «el grau zero» de què parla Roland Barthes en el context d'una escriptura postmoderna, no consisteix a parlar o callar sobre allò que no es pot dir sinó a fer del silenci un *no-dir*, l'acte afirmatiu d'una escriptura que escapa de tot patró dicotòmic.

Pres de l'àmbit de la lingüística, el terme «grau zero» fa referència al tercer element que no s'integra dins d'una polaritat establerta (singular/plural, pretèrit/present). Amb aquesta expressió, el crític francès designa una escriptura

---

<sup>6</sup> És interessant de remarcar que aquestes pràctiques poètiques consideren el traç o el dibuix de la lletra com una part essencial de l'escriptura, cosa que indica la concepció pròxima a la pintura que hi tenen; alguns perquè són, fins i tot, pintors (Perejaume, Ràfols Casamada), altres perquè hi mantenen una estreta col·laboració artística i/o convergeixen amb la tradició de l'estètica oriental en què, com se sap, l'instrument per a escriure i pintar és el mateix.

<sup>7</sup> En la ressenya que ofereix de la publicació *S'ha rebentat l'hospici* de Carles Hac Mor, Sunyol apunta que el sentit «és una convenció, una relativització; no és el "sentit", sinó "els sentits". El poder, que és la llengua (que és en la llengua), realitza, forçant-la, una sinècdoque: una part esdevé el tot [...] Per tant, el sentit, en l'accepció comuna del mot, és una trampa de la realitat, una trampa de la percepció, perquè és sinecdòtic, parcial, dirigit, limitat...» («A propòsit de *S'ha rebentat l'hospici*, de Carles Hac Mor», *Reduccions*, n. 54, 1992, p. 71). És, de fet, el mateix Hac Mor qui commina a matar el sentit: «Que mori el sentit!» (dins *Obra completa punt 2*, p. 9); mentre que Antoni Clapés i Benet Rossell conviden, més aviat, a desdibuixar-lo: «–Esborra tot sentit / per poder sentir» (Antoni Clapés i Benet Rossell, *A frec*, Barcelona: Cafè Central, 1994, s. p.)

<sup>8</sup> *Stabat*, op. cit., p. 51.



alliberada de tota servitud a un ordre marcat del llenguatge que, juntament amb les denominacions de «neutra», «blanca» –o del buit, com en direm nosaltres–, s'allunya de la funció única, instrumental i ornamental d'una concepció merament comunicativa del llenguatge. Escriu Barthes:

Guardant totes les proporcions, l'escriptura de grau zero és, en el fons, una escriptura indicativa, o si és vol amodal; no seria inexacte de dir que és una escriptura periodista, si el periodisme no desenrotllés generalment formes optatives o imperatives (és a dir, patètiques). La nova escriptura se situa enmig d'aquests crits i d'aquests judicis, sense participar en cap d'ells; és feta precisament de llur absència; però aquesta absència és total, no implica cap refugi, cap secret [...] Aquí es tracta d'ultrapassar la Literatura confiant-se en una mena de llengua bàsica, igualment allunyada de les llengües vives i de la llengua literària pròpiament dita [...] l'escriptura es redueix aleshores a una mena de mode negatiu en el qual els caràcters socials o mítics d'un llenguatge s'aboleixen en profit d'un estat neutre i inert de la forma [...] l'escriptura neutra retroba realment la condició primera de l'art clàssic: la instrumentalitat. Però aquesta vegada l'instrument formal no està ja al servei d'una ideologia triomfant; és el mode d'una nova situació de l'escriptor, la forma d'existir d'un silenci.<sup>9</sup>

En el marc d'un discurs que ja no fa del silenci un dir *–phoné–* sinó una escriptura *–gramma–*, el poeta del buit maldarà per situar-se en l'espai «neutre» d'un *entre*, en l'interstici de silenci i paraula d'una escriptura que manté tenses i conflictives les relacions amb la realitat (d'aquí el seu caràcter ètic i polític), de llenguatge sempre obert, a la recerca d'un centre buit i desèrtic, en trànsit

---

<sup>9</sup> *El grau zero de l'escriptura i nous assaigs crítics* [*Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*], trad. Miquel Martí Pol i Jem Cabanes, Barcelona: Edicions 62, p. 52-53. Sobre la noció d'«escriptura blanca» i el seu minimalisme literari, vegeu el monogràfic *Écritures blanches*, D. Rabaté, D. Viart (dir.), Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint Étienne, 2009; també Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas, colores*, Madrid: Siruela, 2017. Pel que fa a l'àmbit específic de la literatura catalana: vegeu Mercè Picornell, «Del llibre en blanc al codi indesxifrabable. Apunts sobre els jocs amb el suport en la literatura catalana d'experimentació», dins Xavier Barceló (ed.), *Literatura sense papers: escriptures, art i entorn digital*, Palma: Edicions UIB, 2010, p. 99-124.

permanent i orientada al no-res de la seva pròpia existència. Serà en aquest marc en el qual inserirem la poètica o els «assajos de poètica» de Víctor Sunyol (Vic, 1955) com aquells que parlen justament en la frontera del seu dir i fan del silenci, no un tema, sinó el lloc i l'acció del discurs.<sup>10</sup>

## ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Parlar del buit o del no-res de la literatura en una tradició cultural com la d'Occident en què aquesta noció ha estat durant segles bandejada o simplement negada és, per definició, difícil i no deixa encara de sorprendre. I més en una societat com la que ens envolta en què la saturació i acumulació d'informació i d'esdeveniments estan a l'ordre del dia, si bé també es fa sentir el caràcter efímer que l'acumulació representa.<sup>11</sup> El cas, però, és sempre anar a *més*, assolir l'ideal inassolible de la plenitud, l'acabament o l'acompliment. Això no obstant, el que proposa el present estudi és una reflexió sobre el paradigma invers, la mirada a unes poètiques que, en correspondència amb els nous descobriments de la ciència i les pràctiques de l'art més contemporani, no es regeixen per la solidesa o rigidesa del ple de la paraula sinó per la subtileza i la mal·leabilitat del seu buit.

L'interès paradoxal pel silenci poètic ha estat una constant en la poesia moderna. Només cal pensar en els itineraris d'escriptors com Hölderlin, Rimbaud o Mallarmé. Ara bé, la qüestió, en aquests casos és, com dèiem, anar sempre més enllà, deixar incompleta una cosa per suggerir més, callar per aconseguir dir més

---

<sup>10</sup> Més que de la construcció d'una poètica consolidada i tancada, Sunyol parla d'«assajos de poètica que tenen coses en comú –o no– i que són tota l'obra. Tot el que he anat fent des dels 80» (Laura Basagaña, «Víctor Sunyol: “El llenguatge és l'únic que tenim, però és un llenguatge indigent”», *Llabor cultural*, 30/08/2015. Document en línia [Darrera consulta 24/01/22] disponible a <http://llavorcultural.cat/victor-sunyol-el-llenguatge-es-lunic-que-tenim-pero-es-un-llenguatge-indigent/>).

<sup>11</sup> Cal assenyalar que darrerament Gillo Dorfles ha encunyat el terme *horror pleni* (*L'intervallo perduto*, Torino: Giulio Einaudi, 1980) per a designar uns temps, no indigents, sinó de saturació (de lletra, d'informació, d'imatges, de sorolls...), en contrast amb el principi d'*horror vacui* dominant en la modernitat. Vegeu també, del mateix autor, *Horror pleni. La (in) civiltà del rumore*, Roma: Castelvecchi, 2008.

i millor. El paradigma modern es fonamenta, així, en la idea de progrés, que fa del silenci un límit que clausura l'activitat poètica o bé serveix per a continuar parlant. En les pràctiques poètiques més experimentals de partir del darrer terç del segle XX el paradigma, però, és un altre: la poesia ja no es qüestiona a partir de la idea negativa del silenci sinó que fa del silenci i del *menys* l'espai del qüestionament, la fissura des de la qual explorar la inconsistència i fragmentarietat de la paraula. El silenci com a límit no tanca ni posa fi a res sinó, al contrari, obre totes les possibilitats de la paraula, inclosa la de la seva pròpia extinció.

Tanmateix i malgrat la constatació d'aquest canvi de paradigma, no és menys cert que el silenci poètic ha estat majoritàriament entès com un concepte unívoc o bé des d'una pluralitat de significats que no ha acabat de trobar un sistema. És el cas, per exemple, de la mateixa noció de «Poesia del silenci», derivada dels treballs d'Amparo Amorós que, historiogràficament parlant, ha reduït el silenci de la ruptura d'aquestes pràctiques poètiques a una sola de les moltes possibles maneres d'entendre'l.<sup>12</sup> Com ha criticat Susana Díaz, l'etiqueta «Poètica del silenci» és molt reductiva, ja que, a banda d'aglutinar autors i poètiques molt diverses, ha acabat privilegiant un model de silenci poètic concret:

no deja de ser curioso –y sintomático [...] cómo una específica aproximación al silencio ha sido tomada como marco general desde el que leer su inscripción mayoritaria en las poéticas que llevaron a cabo lo que de ruptura hubo en la generación del 70.<sup>13</sup>

D'ençà d'aleshores, molts crítics s'hi han referit i fins etiquetat els poetes de «poetes del silenci», però ho han fet des de diverses raons i a partir de paràmetres

---

<sup>12</sup> Amparo Amorós, *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Tesi Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991. Vegeu també «La retórica del silencio», *Los cuadernos de literatura*, n. 16, 1982, p. 18-27.

<sup>13</sup> *(Per)versiones y convergencias*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, p. 88.

fins i tot contraris. En aquest estudi volem, doncs, evitar aquesta confusió i, per això, proposem una etiqueta com la del buit que, malgrat solapar-se amb la del silenci existent, dona compte d'una altra manera d'entendre el silenci, justament la manera en què les pràctiques més preocupades per la reflexió i la crítica del llenguatge dels anys setanta ençà l'han entès i que no és altre que la d'un silenci com a entitat pròpia, això és, no com a «signe» en relació amb un –així pretès– significat, sinó com a «significant», com a espai generador de la paraula.

Per cenyir-nos a l'àmbit de la crítica literària catalana podem citar el cas dels dos únics treballs que coneguem que han tractat particularment del tema. En primer lloc, *La poesia catalana i el silenci* de Josep M. Sala-Valldaura de l'any 2015 i, en segon lloc, *la poètica del silenci i la poesia catalana del segle XX* de Joan-Ignasi Elias de 2016, totes dues contribucions que, si bé fan atenció a la interdisciplinarietat del silenci i a les variants literàries que l'expressen, no acaben de prendre esment en la realitat del fenomen. És més, en el cas del treball de Joan-Ignasi Elias, estudi que és fruit del rigor científic d'una tesi doctoral, la investigació es presenta amb l'explícita voluntat de fer ressaltar, segons paraules del resum de l'autor, «el silenci poètic o millor dit, la capacitat d'eloqüència, el seu dot de suggeriment, la seva idoneïtat per expressar l'inefable com a veu de misteri i com a codi d'enigma», la qual cosa fa palès el paradigma amb el qual treballa i des del qual llegeix ni més ni menys que tot un segle de poesia catalana. Quant al cas de Sala-Valldaura, un assaig que es presenta amb la llibertat de traçar les relacions entre el silenci i la poesia catalana, val a dir que aquest comprèn, més que matisa, tot un seguit de postures literàries l'heterogeneïtat de les quals es recorre sense pretendre'n la sistematització.

És per això que el present estudi analitza el tipus de silenci i de negativitat a què remet la poesia experimental catalana dels anys setanta ençà per tal que aquesta proposta no quedi encasellada dins d'un model hegemònic de silenci que és fruit, a més a més, d'un període anterior. Al capdavall, si ho pensem bé, són aquestes pràctiques poètiques les que més atenció necessiten per part del discurs

crític de l'acadèmia catalana i les seves institucions, ja que, per raó de llur radicalitat, queden sovint desateses i relegades a l'àmbit de la mera difusió cultural: en forma de ressenyes o breus notes de premsa, d'esdeveniments puntuals com els recitals o les presentacions de llibres de poesia o, en el millor dels casos, de la crítica realitzada per amics poetes i artistes afins que són alhora objecte de la crítica dels autors d'aquelles. És evident que dins del marc descrit hi ha casos d'excepció, també en l'acadèmia catalana, per bé que no representen la majoria, atès que no és fàcil que aquella s'ocupi de les propostes que, de manera més arriscada i experimental, la contradiuen o hi dialoguen des d'aquesta mateixa contradicció.

De l'excepcionalitat que en suposa l'estudi ja se'n queixa, de fet, Jordi Marrugat, el qual, en el tan isolat com extens *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat* de 2013, comenta haver escrit el llibre «també com una defensa de la necessitat que hi ha de mirar-se des d'una perspectiva històrica i crítica –filològica i d'arrels modernes, en definitiva– el període més recent de la literatura catalana».<sup>14</sup> Una queixa, aquesta, la de la manca d'estudis crítics respecte de la creació literària més recent que, anys abans, ja havia donat lloc al suggeridor i, pel que fa al cas, productiu títol *L'acadèmia i els límits*, un cicle de conferències que sobre les pràctiques poètiques més arriscades, entre les quals es trobava la del mateix Sunyol, tenia lloc a la residència d'investigadors del CSIC de Barcelona durant la tardor de l'any 2008. En paraules dels editors de la publicació que en sorgia, Roger Canadell i Joan-Elies Adell, el llibre i les dites jornades tenien com a objectiu «acostar la distància, sovint enorme, que separa la docència, l'estudi i la investigació literària de la pràctica de l'escriptura, en aquest cas poètica, radicalment contemporània i viva, la més punyent i heterodoxa».<sup>15</sup> Com bé explicava el díptic que s'editava per a la difusió del cicle, aquest impulsava «l'apropament entre aquests dos àmbits, propiciant que professors universitaris realitzin estudis concrets sobre creadors literaris

---

<sup>14</sup> Barcelona: PAM, 2013, p. 12. Cal assenyalar que, per raó del seu paper històric i alt nivell de qualitat, Jordi Marrugat considera Víctor Sunyol com un dels destacats poetes del període postmodern de la literatura catalana.

<sup>15</sup> Barcelona: Editorial UOC, 2010, p. 7. Les jornades foren organitzades per H. Associació per a les Arts Contemporànies de Vic, Cafè Central i la Universitat Oberta de Catalunya.

contemporanis pertanyents a tradicions vinculades a l'experimentalisme i els límits. Que els estudis dominats per les tendències centrípetes s'ocupin dels treballs creatius dominats per les forces centrífugues».<sup>16</sup> Cal dir que l'anhel de conciliar aquests dos mons i obrir, així, un espai de diàleg entre estudiosos i creadors de la literatura ha estat, des de bell antuvi, l'objectiu i la tenacitat d'un dels grups d'investigació més actius en literatura contemporània: *Literatura contemporània: estudis teòrics i comparatius* (LiCETC) amb seu a la Universitat de les Illes Balears des de l'any 2007 i en el qual recerques sobre poesia i narrativa d'experimentació en el camp literari català i en relació amb altres contextos culturals han estat recurrentment liderades. És amb motiu dels projectes d'investigació que, de manera successiva i complementària, ha dut a terme el grup, i de les publicacions que se n'han derivat, tot reunint diversos especialistes i creadors del territori català, d'entre les quals destaquen, pel que fa al tema que ens ocupa, *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)* de 2007, *Pòetiques de ruptura* de 2008 i *Lírica i deslírca. Anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació* de 2012, que la intenció general d'aquest estudi se situa –si se'ns permet– en l'horitzó del camp que aquesta iniciativa i aquelles més amunt citades han obert. No podem més, doncs, que seguir aquesta estela i desitjar que les pràctiques poètiques més experimentals i recents obtinguin l'espai que es mereixen en el sistema literari català.

## METODOLOGIA I OBJECTIUS

Vist que l'objectiu de la investigació és el discurs radical de la pràctica artística de les poètiques que abracen la cartografia del «no», és a dir, la negativitat d'aquell àmbit que en l'epígraf d'aquesta introducció el poeta Antoni Clapés etiqueta amb els conceptes de «buit», «silenci» o «impossible», potser serà bo de començar dient el que no és aquest estudi, és a dir, parlar, abans de tota altra

---

<sup>16</sup> Ídem.

cosa, del no-ésser i de la negativitat que aquest tipus de literatura reivindica per a si mateixa, no com a llenguatge alternatiu, és clar, sinó com un llenguatge que fa del no-ésser la raó de ser.

Per tant, el que no és, en primer lloc, aquest treball és l'estudi d'un autor des d'una perspectiva biogràfica i historicista, la qual classifiqui Sunyol a partir d'una anomenada així «poètica del buit» i determini el que és i no és aquesta poètica a través d'unes suposades intencions d'autoria; sinó que el que pretén és *llegir el text* d'aquest autor com a clar exponent d'una tendència estètica i ètica que es dona, de manera latent, en l'art i el pensament contemporanis.

El que no és tampoc aquest treball, en segon lloc, és un estudi sistemàtic del text d'aquest autor, de manera que seguint uns principis i criteris literaris prèviament fixats s'estableixi el que és o no és el text: s'analitzi, s'expliqui i se'n dictamini una valoració; sinó que el que es pretén és *comprendre'l*, no explicar-lo; és a dir, veure no tant el que és o no és com el que *fa*, no tant el que diu o no diu com el que *calla*, no tant el resultat com el *procés*, no tant l'objecte com l'*objectiu* del seu acte creatiu.

És evident que un autor que parla des del límit del llenguatge i en foragita el sentit no pot ser atès per un estudi que no faci atenció a aquest tipus d'operacions o, si més no, les tingui en compte; i és per això que la metodologia d'aquest treball mirarà de fer-se ressò de la concepció poètica que el mateix autor proposa i prendrà especial esment en la pragmàtica del text. Així, doncs, sense deixar de ser un estudi crític i historiogràfic, ja que el que hom pretén és donar compte de la poètica d'un període amb relació a la noció estètica i ètica de buit, el que farà el present estudi és dialogar amb els principis que mouen i conformen tant la forma com el contingut del text de l'autor per tal que el nostre text hi dialogui –*dia-logos*– i doni, així, resposta a la problemàtica que planteja. I és que la problemàtica que planteja la poètica del buit i la de Víctor Sunyol com l'autor que més l'ha treballada en l'àmbit de la literatura catalana, és del tot paradoxal, car parteix de la confiança en «la desconfiança del llenguatge», és a saber, de la

convicció que només en i des del llenguatge és possible fer front a la impossibilitat de dir. Heus ací, doncs, la paradoxa que configurarà la qüestió de fons de tota la investigació: per fer silenci necessitem les paraules, igual que el llenguatge necessita el mateix llenguatge per a dir i per a dir-se. No hi ha, per tant, silenci fora de les paraules; com no hi ha buit sense ple, ni blanc sense negre.

De tot això es desprèn que la possibilitat d'un estudi sobre «la poètica del buit en Víctor Sunyol» demani un comentari crític també «neutre» –en els termes que tant Barthes com Blanchot han definit el concepte–, ja que hom no podrà partir de categories com les de «silenci», «absència» o «negació», categories recurrents a l'hora d'aproximar-se a aquest tipus de poètiques; car la recerca de la temptativa poètica del buit i, en particular, la de Sunyol s'articula, com hem vist, entre els termes de tota polaritat establerta i, per tant, en l'horitzó d'un sentit que es mou i sempre es presenta inestable. En vista a això, i en la mesura que el «mode de la nova situació» del poeta, com deia més amunt Barthes, es juga en el buit i l'espai del conflicte modern entre paraula i silenci, també aquest treball, en haver de prendre esment d'aquest no-lloc que, paradoxalment, dona lloc a l'escriptura, haurà de situar-se en el desenrotllament d'un comentari que vagi més enllà d'un pensar exclusiu o conciliador, i miri, així, de revitalitzar no tant la «dialèctica» –la superació dels contraris a partir de l'assumpció d'un tercer element que en permet la sortida i que tant de fruit ha donat al pensament modern– com la «unió dels contraris» –aquella del món de la filosofia presocràtica o de la mateixa saviesa oriental cap al qual remeten, de fet, totes aquestes poètiques–, la qual deixa que la unió es mantingui oberta i en tensió entre les forces que la constitueixen. Traduït al mètode o camí del nostre estudi: hom no podrà abordar la poètica del buit des de l'estabilitat del sentit o no-sentit de la proposta, sinó que haurà de comprendre-la en el marc de la lògica que ella mateixa proclama: ni en la paraula ni en el silenci, ni en la presència ni en l'absència, ni en l'afirmació ni en la negació sinó en l'entremig, al bell mig de



tota possible oposició, en el fer d'un pensar que manté i es manté *també* en (el) conflicte, que abandona la lògica de l'«o...o» per acollir-se a la del «ni...ni»; la lògica o, si es vol, il·lògica que tanta rendibilitat ha tingut en el món de la mística i que, per això mateix, aquestes poètiques reclamen en prestar atenció i decidir-se per l'àmbit de la «indicibilitat», com expressa Derrida, per aquell àmbit que no és ni més ençà ni més enllà del límit que *ja* és el llenguatge sinó en el territori del límit mateix.

Ara bé, el que no vol ser tampoc aquest treball, en tercer lloc, és la comprensió d'un text que, tot i respectar la inestabilitat del sentit de la seva poètica, acabi, per aquesta mateixa raó, repetint i identificant-se amb el text de l'autor i pequi, per així dir, de discurs mimètic, d'aquella mena de paràfrasi susceptible de convertir-se, tenint la sort a favor nostre, en un comentari de creació o de lluïment. Perquè, baldament fos aquest vàlid en altres àmbits literaris, aquest tipus de discurs no tindria cabuda en el treball científic d'una tesi doctoral, volgudament distant respecte del tema que hom estudia. De fet, cal dir que el present estudi es mostra especialment sensible a l'hora de distanciar-se d'aquest tipus de discursos que, en evitar el suposat enfocament dogmàtic de la normativitat i codificació del sistema literari, el que fan és acabar menystenint el text de l'autor. És cert que per a conèixer bé un terreny el primer que cal fer és enfangar-se, contaminar-se i embrutar-se de la terra que hom trepitja, però no per això cal identificar-s'hi, perdre-s'hi i, en darrer terme, dissoldre's en el pàl·lid reflex d'un discurs tautològic. És més, com apunta Blanchot, la possibilitat de la tautologia és tan sols una vaga aparença, perquè el que fa el comentarista és citar el text de l'autor i, amb això, no en reproduïx fidelment les paraules sinó que se les apropia, fa que canviïn de sentit i prenguin un valor que abans no tenien —com l'orinal de Duchamp convertit en font en el pedestal del museu fet aquí paràgraf o frase emmarcada amb les cometes de torn.<sup>17</sup> No hi ha, doncs, escapatòria possible i potser aquesta dificultat ha estat el punt de partida. El fet que, abans que res, hom hagi hagut de plantejar-se la pregunta de com escriure sobre la negativitat d'aquest tipus de poètiques, l'experiència literària de les quals no va

<sup>17</sup> «Le commentateur n'est pas fidèle lorsqu'il reproduit fidèlement; c'est qu'il cite, les mots, les phrases, par le fait qu'il sont cités, changent de sens et s'immobilisent ou au contraire prennent une valeur trop grande» (*L'entretien infini*, París: Gallimard, 1969, p. 584).

en contra del sistema des de la mera negació, això és, des d'una negativitat que les condemna a viure en l'àmbit alternatiu de la marginalitat, sinó que hi són *al marge* o hi van *en contra* en la mesura que s'hi relacionen i en formen ja part, això és, des de l'afirmació d'una negativitat que interactua amb el sistema i, per tant, en la contingència de les escletxes del seu qüestionament; no fora sinó al *defora* de tot sistema.

Finalment, i en darrer lloc, el que no és tampoc aquest estudi és l'aplicació pràctica en el text d'un autor d'un marc teòric prèviament definit i tancat, car l'estudi pren la proposta poètica de Sunyol com a lloc d'entesa d'aquest marc, el qual, al seu torn, es desenvolupa sense assolir-se mai del tot i a l'espera de ser concretat en una de les seves possibles maneres de donar-se. És des d'aquesta concepció que Sunyol ajudarà a millor entendre'l i acabarà, així, de perfilar algunes de les seves –abans abstractes i, en cert sentit, disperses– consignes.

En conseqüència i per tot el que hem vist que *no* és aquest estudi, un dels principals objectius i alhora el més difícil dels reptes ha estat precisament *donar raó* d'una poètica que no vol tenir-la, que es resisteix a ser explicada i que s'aparta dels camins fressats de la linealitat i la raó discursives a fi d'aventurar-se per altres viarans. I, no obstant això i del seu conegut rebuig per tot el que és sistema, no és menys cert que aquesta creació literària gira de manera molt sistemàtica entorn d'unes qüestions ben determinades, lligades, sobretot, a la relació que s'estableix entre llenguatge i buit. Mostrar la unitat i la coherència d'aquesta pràctica poètica i dotar-la de la riquesa, precisió i complexitat del seu rerefons estètic i ètic ha estat, doncs, el segon –i derivat del primer– dels objectius.

Finalment, l'estudi particular d'una obra com la de Víctor Sunyol, escriptura que se situa en l'àmbit del límit entre silenci i paraula, servirà per a donar concreció i acabar d'entendre, com a tercer objectiu, una poètica de difícil

categorització, que escapa a les classificacions de la literatura pel fet de situar-se, ella mateixa, en el terreny inestable de la frontera de tota convenció.

## ESTRUCTURA I CONTINGUT

Com que la investigació versa no solament d'un tema (el buit), d'un autor (Víctor Sunyol), d'una disciplina (la literatura), i d'un gènere (la poesia) sinó també de l'estètica de l'acabament de tota una època, o millor dit, del *síntoma* de l'acabament de tota una època –com preferiria de dir Lyotard<sup>18</sup> el primer que farà l'estudi és tractar la noció de buit com a rerefons de la singular proposta poètica de Víctor Sunyol. El treball, doncs, es dividirà en dues grans parts: una de més teòrica en què s'intentarà de construir i justificar la denominació «poètica del buit» (1) i una de més pràctica, en què es farà un recorregut pels moments clau de la singular poètica de Víctor Sunyol com a cas paradigmàtic de la reflexió d'aquella (2).

Des d'una perspectiva transdisciplinària i amb una marcada voluntat teòrica i comparatista, l'estudi s'endinsarà, en la primera part, en el marc a què el mateix autor objecte d'estudi fa referència: la concepció del llenguatge del postestructuralisme francès (Blanchot, Barthes o Foucault); el pensament postmetafísic d'autors com Nietzsche, Wittgenstein o Heidegger; la reflexió poètica d'Octavio Paz, José Ángel Valente i María Zambrano, la línia poètica més crítica de la modernitat que arrenca amb Hölderlin, Rimbaud o Mallarmé i que, posteriorment, es consolida amb Beckett, Celan o Jabès; l'espiritualitat de la mística d'Occident (lligada, en especial, al nihilisme) i d'Orient (de la saviesa del Daoisme i el Buddhisme Chan o Zen); i, finalment, en la desfiguració o desocupació dels espais que s'ha produït en l'art contemporani; amb la intenció,

---

<sup>18</sup> Lyotard defineix la postmodernitat com «l'estat en què es troba la cultura després de les transformacions que han afectat les regles dels jocs de la ciència, de la literatura i de les arts a partir de la fi del segle XIX» (Jean-François Lyotard, *La condició postmoderna: informe sobre el saber*, trad. Francesc Pons Fornell i Joan Pipó Comorera, Barcelona: Angle, 2004, p. 18).

com dèiem, de prestar atenció a l'ampli univers en què la noció positiva de buit, en detriment de la negativa del silenci, s'ha fet present com a element integrant i dinàmic de la pràctica artística i literària contemporània.

Pel que fa al contingut d'aquesta primera part intitulada *De la negativitat del silenci a la positivitat del buit* (1), cal assenyalar que aquesta prendrà forma a partir de la paradoxa més amunt esmentada i que es concreta en la tesi segons la qual el silenci com a límit del llenguatge no és allò de què parla el poeta, com així havia estat el cas en la modernitat, sinó allò des del qual parla, és a dir, no el tema ans el lloc del discurs.

En aquest context, tot prenent el silenci com a allò que no solament restringeix sinó que possibilita la paraula mateixa, el treball s'endegarà amb la construcció de la noció de buit *com a espai* poètic. En un primer moment, des de «la condició exiliada del poeta», figura que canvia radicalment de consideració en experimentar una condició d'estrangeria i d'estranyament amb el llenguatge (1.1). En un segon moment, des d'una «crítica del llenguatge» que, lluny de lamentar-se de la pèrdua de la crisi anterior, el que fa és assumir i penetrar en la negativitat de l'esquinçament que en suposa tant en el subjecte com en la paraula poètiques (1.2). En un tercer moment, des del mateix límit del llenguatge, entès ara com un territori on el poeta «habita», no com a restricció negativa davant la qual ha de confrontar-se (*horror vacui*) (1.3). «El silenci com a límit del llenguatge» deixa de ser, així, aquella més “profunda” manera de dir el que no es pot dir i passa a ser una cosa que *fa* la mateixa paraula poètica (1.4), l'acte de parla d'un discurs «estètic del silenci» que, en un cinquè moment, fa callar tota pretensió de dir (1.5). Arribats en aquest punt, el silenci ja s'ha convertit en la noció de buit que cercàvem, la qual és definida, en un sisè moment, «com a espai de creació» poètica (1.6). Finalment, la noció construïda de buit serà entesa en el marc d'un dels corrents poètics de més conreu del darrer terç del segle XX ençà: el de l'anomenada *Poesia del silenci*, la qual, a diferència del silenci del poeta modern, no calla per tal de continuar parlant, sinó que fa del silenci *una paraula*.

Amb aquest nou objectiu, el poeta deixa de ser un “subjecte parlant” i s’identificarà, en un setè i darrer moment, amb el buit que ja l’habita (1.7). La categoria taxonòmica «poètica del buit» quedarà, així, configurada, i la poètica que en sorgeix rau en l’aposta per una escriptura *altra* des de la qual entendre i fer poesia, una escriptura neutra i liminar en què la decisió passa, justament, per no decidir-se, per resistir i no determinar el llenguatge entre paraula i silenci o qualsevol altra oposició; sinó a romandre, per contra, en l’interval del seu flux permanent.

Presentat el marc de fons amb el qual dialoga la proposta poètica sunyoliana, hom s’endinsarà, en la segona part, en l’obra de Víctor Sunyol. En aquesta segona part, intitulada *Víctor Sunyol o el buit de l’escriptura* (2), es realitzarà una aproximació a les principals reflexions sobre poesia i sobre la poesia del text de l’autor (2.1). I diem reflexions a dretcient, perquè l’interès que té el treball per l’obra sunyoliana concerneix la mencionada qüestió de l’estètica i, per tant, la visió –no tant la retòrica– poètiques. Som prou conscients que una cosa no s’entén sense l’altra, que la teoria i la crítica van sempre de la mà de la seva consegüent creació i pràctica; i més en un autor en què aquest tipus de fronteres esdevenen del tot irrellevants i difuses. I, tanmateix, tant l’esguard del nostre interès com l’extensió del treball obligaran a prioritzar la primera en detriment de la segona.

Per això, si bé prestarem atenció a tota l’obra de l’autor, no solament a la poètica, sinó també a la narrativa, a la dramàtica, a la didàctica i, primordialment, a la crítica (en els pròlegs, epílegs, epígrafs, notes, articles, ressenyes o fins i tot entrevistes de i amb l’autor), els textos que, de manera més explícita, permetran de recórrer els moments clau de la concepció estètica del buit en Sunyol (2.2) seran: en primer lloc, *Ni amb ara prou* de 1984 (2.2.1), poema llarg que esdevindrà paradigma de la trajectòria poètica que, en paraules de l’autor, s’inicia als anys vuitanta, es troba a *Stabat* (2003) i finalitza amb *Quest* (2013);<sup>19</sup> en

---

<sup>19</sup> *Quest*, Girona: Llibres del Segle, 2013, p. 93. Convé destacar que la publicació de *Ni amb ara prou* a l’editorial *Les edicions dels dies* del poeta Antoni Clapés marcaria no solament l’inici de tota

segon lloc, *El buit i la novel·la* de 1994 i *Cap a Tirèsies* de 1997 (2.2.2), dues propostes de buidat textual que seran preses aquí com a exemple de tots els jocs i operacions lingüístiques que realitza l'autor; en tercer lloc, *Stabat* de 2003 (2.2.3), fita per antonomàsia de la poètica sunyoliana que, a mig camí entre la teoria i la pràctica literàries, representarà el pas definitiu de l'assaig d'una «poètica de l'estar»; en quart lloc, *Des d'ara* de 2005 (2.2.4) que, amb la frase-fórmula: «I want to be languageless» situarà el poeta en el canvi de concepció d'un subjecte que no té ni vol tenir cap llengua; i, finalment, en cinquè lloc, *Birnam* de 2015 (2.2.5) que, considerat com a llibre recopilatori de moltes de les reflexions vistes i per les quals travessa el text de l'autor, posarà fi al recorregut proposat.

Com podem observar, pel corpus de les obres seleccionades, aquest ha estat escollit en funció de llur pragmàtica i moment de creació, de manera que aquestes fossin prou diverses i espaiades en el temps per tal de cobrir l'evolució però també coherència poètica de l'autor. És justament pensant en aquesta coherència que el treball les ha resseguides des d'un únic fil conductor: *la mort*; la mort com a experiència d'un buit en el «referent» de *Ni amb ara prou*, en el «subjecte» de *El buit i la novel·la* i *Cap a Tirèsies*, en la «paraula» de *Stabat* i en la «llengua» de *Des d'ara*, la qual, com a fil d'Ariadna, ha ajudat a no perdre's en l'intricat laberint d'uns textos l'aproximació dels quals és sempre difícil, en la mesura que són textos que qüestionen el llenguatge amb què són escrits i, amb això, posen en dubte llur existència. Serà amb aquest dubte, amb el dubte existencial del hamletia «ser o no ser» de l'actor protagonista de *Birnam* que donarem per acabat el recorregut per un ésser poètic que, en travessar i fer experiència dels diferents aspectes del seu buit, arriba a comprendre que és «on no ser», és a dir, que l'«on» des del qual parla és sempre un «no», un «no on» – en el joc sunyolià d'aquest palíndrom–, la manera de ser d'una paraula que va més enllà de tot binarisme, en ser on no és i no ser on és.

---

una trajectòria poètica en Sunyol, sinó també el començament d'una gran amistat i activitat literària i editorial amb *Cafè Central*. És per això, per la importància que té tant l'obra com aquesta circumstància, que hem pensat que podria ser també per a nosaltres un bon moment sunyolià per emprendre el recorregut.

Ja per acabar amb aquest apartat introductori, voldríem comentar un aspecte metodològic d'aquesta segona part, la qual s'estructura a partir de les citacions de fragments de textos de l'autor que serveixen alhora per encapçalar les diverses qüestions i el desenvolupament argumental de cadascun dels capítols. Val a dir que aquest recurs, emprat per Sunyol en l'apropiació de l'obra d'altri, ha estat utilitzat amb la intenció d'establir aquell diàleg del qual parlàvem més amunt, de manera que l'estudi es construí a partir d'elles com a motius de reflexió i no des d'un discurs extern i previ que, essent personal o de tradició literària, s'articulés des de fora i no des d'aquest –tan significatiu– *defora* des del qual ens proposem d'estudiar el text de Sunyol.

La lectura que proposem de fer és, doncs, interna i es genera a partir de la reflexió dels mateixos textos de l'autor, presa aquí com a *re-escritura*; una operació d'intertextualitat que emmiralla les de Víctor Sunyol i que pren les activitats de lectura i escriptura com a altament indissociables. Per això, i més enllà de l'estructura pròpiament dita d'aquesta segona part, l'estudi també es permetrà la utilització d'altres recursos retòrics, com és el cas de l'ús dels parèntesis i cursives en mots i expressions, del gir, el joc i la repetició de certs mots i, en especial, l'atenció prestada a les partícules lingüístiques menors (preposicions, adverbis, etc.); tot plegat amb una única i sola voluntat: situar-nos, nosaltres també, en aquest lloc des del qual escriu l'autor; sense arribar, però, a identificar-nos-hi.

**1**

**DE LA NEGATIVITAT DEL SILENCI**  
**A LA POSITIVITAT DEL BUIT**





—Podria ser la poesia el dubte verbalitzat  
entre el tot buit i el tot ple, o sigui entre el  
silenci i la paraula?

Guillem Viladot, 1998

no la mudesa.  
en sofrença  
des del cor mateix de la mudesa.

Victor Sunyol, 2003

*Entre silenci i paraula, el medi aquàtic de la poesia. El poema s'hi vol submergir.  
Com la nyora seca en remull, faria carn, fruit: entre aigües, algues,  
essent un més en el forçós mutisme de l'aigua.*

josep l. badal, 2010

## 1.1. La condició exiliada del poeta contemporani

Si hi ha un tret que caracteritza l'època contemporània aquest és, sens dubte, la reflexió del llenguatge, el fet que el llenguatge s'hagi replegat sobre si mateix i no hagi parat de preguntar-se per la seva pròpia condició. La primacia que adquireix el llenguatge en el tombant del segle XIX-XX, no solament amb el gir lingüístic de la filosofia sinó amb els avenços de la lingüística i la crítica del llenguatge que, per la seva banda, han dut a terme la literatura i els corrents de teoria i crítica literàries com ara el postestructuralisme i la deconstrucció sembla només tenir parió en la primacia que en l'època antiga rebé l'èsser i, en la moderna, el coneixement. Al dubte metòdic cartesià, el qual inaugurava el canvi de paradigma entre un món regit per Déu i un de fonamentat en la racionalitat humana, encara li mancava, doncs, un prejudici per a poder-se alliberar del jou de tot dogmatisme, un prejudici que, per evident, no havia sabut atendre. I és que del que no semblava sospitar el mateix Descartes en trobar la veritat del seu *cogito* és que, abans del «penso» hi havia el «parlo» i que, en la mesura que aquest parlava, allò que pensava ho pensava en una llengua i, per tant, des d'unes implicacions que precedien tot judici, fos aquest vertader/fals o de distinció clara

i distinta.<sup>20</sup> Del que no s'havia adonat la modernitat era, doncs, de la forma en què el pensable s'articulava i com aquesta forma determinava de manera prèvia tot ordre i categoria de pensament. Ho faria notar Nietzsche com a filòsof de la sospita de tot «jo» pensant:

La sorprenent semblança familiar de les filosofies índia, grega, alemanya, és ben fàcil d'explicar. Precisament on hi ha un parentesc lingüístic és inevitable, gràcies a la filosofia comuna que conté tota gramàtica –vull dir gràcies al domini i la direcció inconscients que aporten unes funcions gramaticals idèntiques–, que tot ja estigui preparat perquè els sistemes filosòfics segueixin un desenvolupament i seqüència predeterminats: de la mateixa manera que certes altres possibilitats d'interpretació del món sembla que tinguin barrat el pas.<sup>21</sup>

Segons això, l'atac contra la pretensió fundacional de la filosofia d'acord amb el model matemàtic de les ciències es recolzava en el procés del llenguatge en el qual aquesta filosofia es deia, la qual cosa es convertia després en l'objectiu principal de tota activitat filosòfica: aclarir i analitzar el llenguatge de la filosofia mateixa.<sup>22</sup> Aquesta fou, si més no, l'empresa que assumiria Wittgenstein:

Man hört immer wieder die Bemerkung, daß die Philosophie eigentlich keinen Fortschritt mache, daß die gleichen philosophischen Probleme, die schon die

---

<sup>20</sup> Com apunta Foucault, el «parlo» posa a prova tota la ficció moderna (*La pensée du dehors*, París: Fata Morgana, 1986, p. 9)

<sup>21</sup> «Dels prejudicis dels filòsofs», dins *Més enllà del bé i del mal*, trad. Miquel Costa, Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 69.

<sup>22</sup> El canvi de marc entre la filosofia de la consciència d'herència platònica i el consegüent desenvolupament de la filosofia del llenguatge es fa així evident i desbanca una vegada per totes la idea d'una consciència pura que elabora conceptes i idees i que les tradueix en paraules per tal de poder-les comunicar. «El lenguaje, por consiguiente», escriu Emilio Lledó, «no solo señala el determinado espacio de una conciencia individual que a través de sus percepciones y reacciones dice su experiencia del mundo, sino que cada lengua es, por sí misma, mundo: una representación abstracta de las condiciones de posibilidad ante las que se han encontrado sus hablantes» (pròleg a *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano* de Wilhelm von Humboldt, Barcelona: Círculo de lectores, 1995, p. 12). Per a més detall, vegeu l'estudi de Cristina Lafont *La razón como lenguaje. Una revisión del giro lingüístico en la filosofía del lenguaje alemana* (Madrid: Ed. Antonio Machado, 1993).

Griechen beschäftigt, uns noch beschäftigen. Die das aber sagen, verstehen nicht den Grund, warum es so sein muß. Der ist aber, daß unsere Sprache sich gleich geblieben ist und uns immer wieder zu denselben Fragen verführt. Solange es ein Verbum “sein” geben wird, das zu funktionieren scheint wie “essen” und “trinken”, solange es Adjektive “identisch”, “wahr”, “falsch”, “möglich” geben wird [...] solange werden die Menschen immer wieder an die gleichen rätselhaften Schwierigkeiten stoßen, und auf etwas starren, was keine Erklärung scheint wegheben zu können.<sup>23</sup>

Per tot plegat, la «mort de Déu», aquella fi dels valors establerts per la modernitat que ja anunciava Jean-Paul i que s’assentaria, després, en la proclama del boig de la *Gaia ciència* de Nietzsche, reclamava, a fi de poder-se fer realment efectiva, una mort molt més radical –per originària–: la mort del déu de la gramàtica, aquell déu o ídol a qui era tan segur i còmode adorar i a qui calia que també arribés el seu crepuscle.<sup>24</sup> I és que la ironia del destí volgué que a «l’època de la crítica» –com així la definia Kant–<sup>25</sup> li manqués una de les crítiques més

---

<sup>23</sup> «Una y otra vez se oye la observación de que la filosofía no hace en realidad ningún progreso, de que nos ocupan todavía los mismos problemas que ocuparon a los griegos. Pero quienes lo dicen no comprenden la razón por la que debe ser así. Esta es que nuestro lenguaje ha permanecido igual a sí mismo y nos desvía siempre hacia las mismas preguntas. Mientras exista un verbo «ser» que parezca funcionar como «comer» y «beber»; mientras existan adjetivos como «idéntico», «verdadero», «falso», «posible» [...] tropezarán los hombres siempre con las mismas dificultades y mirarán absortos algo que ninguna aclaración parece poder disipar» (dins *Vermischte Bemerkungen, Werkausgabe*, 8 vols., Frankfurt: Suhrkamp, 1989, vol. 8, p. 470. *Aforismos. Cultura y Valor*, trad. Elsa Cecilia Frost, Madrid: Alianza, 1995, p. 52).

<sup>24</sup> Com és sabut, Nietzsche, juntament amb Marx i Freud, serà el primer filòsof que sospitarà del concepte de realitat i en descobrirà la falla, alertant que no ens desempallegarem de Déu fins que no ens hàgim deslliurat de la gramàtica (cf. *Götzen-Dämmerung*, dins *Nietzsches Werke*, op. cit., vol. 6, p. 78).

<sup>25</sup> «Unser Zeitalter ist das eigenliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß [...] des Zeitalters, welches sich nicht länger durch Scheinwissen hinhalten läßt, und eine Aufforderung an die Vernunft, das beschwelichste aller ihrer Geschäfte, nämlich das der Selbsterkenntniß, aufs neue zu übernehmen und einen Gerichtshof einzusetzen, der sie bei ihren gerechten Ansprüchen sichere, dagegen aber alle grundlose Anmaßungen nicht durch Machtsprüche, sondern nach ihren ewigen und unwandelbaren Gesetzen abfertigen könne; und dieser ist kein anderer als die Kritik der reinen Vernunft selbst [Nuestra época es, de modo especial, la de la crítica. Todo ha de someterse a ella [...] una época que no se contenta ya con un saber aparente; es, por una parte, un llamamiento a la razón para que de nuevo emprenda la más difícil de todas sus tareas, a saber, la del autoconocimiento y, por otra, para que instituya un tribunal que garantice sus pretensiones legítimas y que sea capaz de terminar con todas las arrogancias infundadas, no con afirmaciones de autoridad, sino con las leyes eternas e invariables que la razón posee. Semejante tribunal no es otro que la misma crítica de la razón pura» (*Kritik der reinen Vernunft*, dins *Kants Werke*, Akademie

fonamentals i profundes, la que precisament duria a terme el pensament, l'art i la literatura al llarg del segle XX, i que no era la crítica de la raó pura, pràctica o del judici kantianes sinó la *crítica de la crítica*, la crítica del llenguatge en què totes les crítiques s'articulaven; l'empresa que, de manera més arriscada, desbancaria d'una vegada els valors i sistemes representatius que la crítica utilitzava a l'hora de sotmetre a examen el coneixement.

Ara bé, mentre que el pensament del pensament donava lloc a una certesa cada cop més interior i profunda sobre el pensar i el seu subjecte, la crítica de la crítica de la paraula conduïa, en termes de Maurice Blanchot, a un «defora [*dehors*]» en què el subjecte es fragmentava i desapareixia irremissiblement. Escriu Foucault sobre les conseqüències d'aquest «defora» blanchotianà:

Si en effet le langage n'a son lieu que dans la souveraineté solitaire du «je parle», rien ne peut le limiter en droit, –ni celui auquel il s'adresse, ni la vérité de ce qu'il dit, ni les valeurs ou les systèmes représentatifs qu'il utilise; bref, il n'est plus discours et communication d'un sens, mais étalment du langage en son être brut, pure extériorité déployée; et le sujet qui parle n'est plus tellment le responsable du discours (celui qui le tient, qui affirme et juge en lui, s'y représente parfois sous une forme grammaticale disposée à cet effet), que l'inexistence dans le vide de laquelle se poursuit sans trêve l'épanchement indéfini du langage.<sup>26</sup>

En contrast amb el pensar, la paraula del «parlo» remetia a una desaparició del subjecte i al buit en què irremeiablement es trobava qui la pronunciava; ja que el «parlo» del subjecte pensant –aquell fantasma de la metafísica tradicional que parlava com si hi hagués algú que estigués fora del llenguatge i el parlés– donava lloc a una veu «sense nom»,<sup>27</sup> a tan sols un murmuri, que no s'identificava amb

---

Textausgabe, 9 vols., Berlín: Walter de Gruyter 1968, vol. III, A XI-XII, p. 9. Trad. Pedro Ribas, *Crítica de la razón pura*, Madrid: Alfaguara, 1978, p. 9).

<sup>26</sup> *La pensée du dehors*, op. cit., p. 11-12.

<sup>27</sup> Samuel Beckett, *L'innommable*, París: Les Éditions de Minuit, 1953 [1947], p. 105.

l'èsser i el discurs perquè era l'aparició del llenguatge en el seu ésser i la consciència de si mateix en la seva identitat.

Podríem dir, doncs, que, en el canvi de paradigma que implica la contemporaneïtat, l'èsser humà passava de ser considerat un ésser amb la capacitat de batejar o nomenar les coses del món –aquell *zoon logon echon* que distingien els grecs com l'«animal dotat de logos, de llenguatge»– a ser simplement un ésser no *de* sinó *en* el llenguatge, això és, un ésser que no és sinó que *està en* el llenguatge<sup>28</sup> i que, a més a més, *hi és* (pensem en el *Dasein* heideggerià) com un estrany; això és, no per identificar-s'hi sinó per perdre-hi definitivament la identitat. Ho anticipa Nietzsche, ho estableix Heidegger i diverses són les maneres en què s'ha repetit d'ençà del gir lingüístic del pensament: el llenguatge no és res que estigui a disposició de l'èsser humà, com si en fos un dels múltiples objectes a l'ús, un instrument de representació, expressió o comunicació; sinó quelcom al qual ell també està subjecte, allò que constitueix, en definitiva, el seu ésser mateix. En paraules del poeta Octavio Paz: «la palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento».<sup>29</sup>

És a dir, que paral·lelament al revolucionari «ésser-en-el-món» que Heidegger introdueix en el pensament contemporani: la consideració de l'èsser humà com a ésser que no és en el món sinó que *hi* habita en tant que s'hi relaciona de manera constitutiva, l'èsser humà és un *ésser-en-el-llenguatge*, un ésser llançat a la facticitat també del llenguatge; llenguatge que, per altra banda, no parla sinó a través del qual *és* parlat. Escriu Heidegger en la cèlebre sentència de la *Carta sobre el «humanisme»*:

L'home, però, no és solament un ésser vivent que, al costat d'altres facultats, posseeix també el llenguatge. Més aviat, el llenguatge és la casa de l'èsser, en la

---

<sup>28</sup> Ja veurem com n'és important per a una certa poesia el canvi que s'estableix entre el paradigma de l'èsser i el de l'estar. Sunyol mateix hi para atenció a *Stabat*, obra que inaugura tota una «poètica de l'estar». Vegeu el punt 2.2.3.

<sup>29</sup> *El arco y la lira*, dins *Obras Completas*, Barcelona: Círculo de lectores, vol. 1, 1991, p. 58.

qual l'home, habitant-hi, ex-isteix, en la mesura que, custodiant la veritat de l'ésser, li pertany.<sup>30</sup>

Més endavant, en la conferència *Bauen Wohnen Denken*, el filòsof alemany insisteix en la mateixa idea:

Der Mensch gebärdet sich, als sei *er* Bildner und Meister der Sprache, während *sie* doch die Herrin des Menschen bleibt. Vielleicht ist es vor allem anderen die vom Menschen betriebene Verkehrung *dieses* Herrschaftsverhältnisses, was sein Wesen in das Unheimliche treibt.<sup>31</sup>

Com és evident, aquest canvi de paradigma, el qual es produeix en contra de la concepció tradicional del llenguatge com a instrument, havia de tenir com a resulta que el poeta se situés envers aquest «habitable» de manera diferent,<sup>32</sup> no com el –fins aleshores– autor o artífex de la paraula, aquell que la modelava al seu arbitri fins al punt d'escriure'n versos, adaptar-ne millor la idea o arribar-ne a expressar clarament el referent, sinó com algú que en patia *la ferida*, el fet que la paraula no expliqués ni pogués donar compte de la realitat, una vegada la realitat

---

<sup>30</sup> Dins *Fites*, trad. Manuel Carbonell, Barcelona: Laia, 1989, p. 162. Vegeu també el que diu a «Die Sprache»: «Man sagt, der Mensch habe die Sprache von Natur. Die lehre gilt, der Mensch sei im Unterschied zu Pflanze und Tier das sprachfähige Lebewesen. Der Satz meint nicht nur, der Mensch besitze neben anderen Fähigkeiten auch diejenige zu sprechen. Der Satz will sagen, erst die Sprache befähige den Menschen, dasjenige Lebewesen zu sein, das er als Mensch ist. Als der Sprechende ist der Mensch: Mensch [Suele decirse que el hombre posee el habla por naturaleza. La enseñanza tradicional postula que el hombre, a diferencia de la planta y del animal, es el ser viviente capaz de habla. Esta frase no quiere decir solamente que el hombre, además de otras facultades, posee también la de hablar. Quiere decir, que solamente el habla capacita al hombre ser aquel ser viviente que, en tanto que hombre, es. El hombre es hombre en tanto que hablante]» (dins *Unterwegs zur Sprache*, dins *Gesamtausgabe*, Frankfurt: Klostermann, vol. 12, 1989, p. 11. «El habla», dins *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990, p. 11).

<sup>31</sup> «El hombre se comporta como si fuera *él* el creador y el maestro del lenguaje, cuando en realidad es el *lenguaje* el que se adueña del hombre. Quizá sea la inversión humana de *esta* relación de dominio la que, más que cualquier otra cosa, conduce la esencia del hombre a una condición de extrañamiento» (*Construir Habitar Pensar*, ed. bilingüe, trad. Jesús Adrián, Madrid: La oficina, 2015, p. 14-15).

<sup>32</sup> Continua Heidegger: «La paraula és la casa de l'ésser. En la seva habitança, hi habita l'home [*Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch*]» (*Carta sobre el «humanisme»*, art. cit., p. 139).

es feia també lingüística: un cúmul de signes el significat dels quals és sempre diferit, obscur i equívoc.<sup>33</sup> Entre paraula i ésser s'hi instal·lava un abisme i el poeta era la figura destinada a encarnar-lo; ara bé, no per reconciliar com antany els dos mons amb la «màgica» i «alada» paraula –com si ell en fos l'inspirat o el poeta-sacerdot–; sinó per viure l'experiència del mateix buit, per fer avinent el buit en el si de la paraula.<sup>34</sup> Com ha notat Blanchot a propòsit de la situació d'absència de déus a què remet Hölderlin i de la qual versa Heidegger a *Unterwegs zur Sprache*, el poeta, més que mediar, es veu obligat a *encarnar* «la vida pura de la separació mateixa»:

Aujourd'hui, le poète ne doit plus se tenir entre les dieux et les hommes, et comme l'intermédiaire, mais il lui faut se tenir entre la double infidélité, se maintenir à l'intersection de ce double retournement divin, humain, double et réciproque mouvement par lequel s'ouvre un hiatus, un vide qui doit désormais constituer le rapport essentiel des deux mondes. Le poète doit ainsi résister à l'aspiration des dieux qui disparaissent et qui l'attirent vers eux dans leur disparition (notamment le Christ); il doit résister à la pure et simple subsistance sur la terre, celle que les poètes ne fondent pas; il doit accomplir le double renversement, se charger du poids de la double infidélité et maintenir ainsi distinctes les deux sphères, en vivant purement la séparation, en étant la vie pure de la séparation même, car ce lieu vide et pur qui distingue les sphères, c'est là *le sacré*, l'intimité de la déchirure qu'est le sacré.<sup>35</sup>

Vet aquí per què l'exili esdevé una de les categories que millor defineix la condició del poeta contemporani,<sup>36</sup> car, a diferència d'abans, en què al poeta

---

<sup>33</sup> Com veurem més endavant, la major part de la poesia contemporània es fa ressò d'aquesta ferida que s'instal·la en el llenguatge i en el seu pretès subjecte.

<sup>34</sup> Segons la versió de Foucault del mite de Babel, la pèrdua de la semblança entre les paraules i les coses havia estat la primera raó de ser del llenguatge: «Toutes les langues que nous connaissons, nous ne les parlons maintenant que sur fond de cette similitude perdue, et dans l'espace qu'elle a laissé vide» (*Les mots et les choses*, París: Gallimard, 1966, p. 51).

<sup>35</sup> *L'espace littéraire*, París: Gallimard, 1955, p. 288-289. Recordem que per als grecs el sagrat és el *tèmenos* (τέμενος), el no-lloc entre el ple i el buit destinat als déus.

<sup>36</sup> Escriu Roberto Bolaño: «Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa». I en un altre citació afegeix: «Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda [...] La literatura de Kafka,



encara li quedava el consol i el refugi de la paraula, són ara les paraules les que es converteixen en estranyes i el poeta, en estranger; són ara les paraules les que es fan nòmades, les que ja no identifiquen i les que no confirmen l'èsser sinó que, més aviat, en manifesten altrament l'absència, la ruptura, i la disseminació. Com ha observat Jean-Luc Nancy en l'article «L'existence exilée», el que pesa i és propi de l'èsser humà en la concepció contemporània és l'ex de l'exili i l'existència. «Non pas une existence exilée (et donc pas non plus un exil existentiel), com a exili transitori i dialectitzat d'allò que és propi (*solum*), sinó «une propriété en tant qu'ex»:

C'est cette étrange propriété –cette propriété d'étrangement, faudrait-il dire– qui fait le fond de la première pensée de Heidegger, et au-delà, qui inquiète et qui mobilise l'essentiel de la pensée contemporaine. Il s'agit alors de penser l'exil, non pas comme survenant au propre, ni donc par rapport au propre –comme un éloignement en vue d'un retour, ou sur fond de retour impossible mais comme la dimension même du propre. De ce fait, il ne s'agit pas d'être «en exil à l'intérieur de soi-même» [...] mais plutôt d'être soi-même un exil: le *soi* comme exil, comme ouverture et sortie, sortie qui ne sort pas de l'intérieur d'un soi, mais soi que est la sortie même.<sup>37</sup>

A diferència de la subjectivitat moderna del *Cogito* o fins i tot de la de l'escissió romàntica, la subjectivitat contemporània no es pot fonamentar en si mateixa, no es pot explicar. Aquesta és, de fet, una de les seves principals característiques i el que la determina com a tal. Una subjectivitat que, lluny d'estar fonamentada, es fonamenta o adquireix substància en l'experiència negativa d'estar, justament, sense fonament. La realitat humana manca de *Grund*, afirma Heidegger, pel fet de reposar sobre l'abisme, de ser *Ab-grund*.<sup>38</sup> Per això, quan un ésser d'aquesta mena estableix una identitat amb si mateix la primera i

---

la más esclarecedora y terrible (y también la más humilde) del siglo XX, así lo demuestra hasta la saciedad» (*Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2005, p. 49 i 43, respectivament).

<sup>37</sup> *Cahiers intersignes*, n. 14-15, 2001, p. 277.

<sup>38</sup> «Der Grund gründet als Ab-grund [el fundamento funda en tanto que abismo]» *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936-1938)*, dins *Gesamtausgabe*, op. cit., vol. 65, 1989, p. 29. *Aportes a la Filosofía. Acerca del evento*, Trad. Dina V. Picotti, Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 41.

darrera informació que en rep és negativa, cosa que significa que per a l'ésser humà la identitat només pot ser experimentada a través del que Kierkegaard definí a *Om Bregrebet Ironi* [Sobre el concepte d'ironia] com la més «absoluta i infinita negativitat»,<sup>39</sup> això és, a través de la diferència, el desequilibri o la discordança amb un mateix; *in nuce*: en i des d'una existència permanentment caiguda i exiliada.<sup>40</sup> A «Être juif», Blanchot fa referència a l'ex de l'exili en uns termes prou semblants:

Parler, c'est en définitive chercher la source du sens dans le préfixe que les mots exile, exode, existence, extériorité, étrangeté ont pour tâche de déployer en des modes divers d'expériences, préfixe qui nous désigne l'ecart et la separation comme l'origine de toute «valeur positive».<sup>41</sup>

Podem afirmar, doncs, que l'exili del subjecte contemporani i, amb ell, el del nostre poeta, no pot representar-se amb la tradicional figura d'Ulisses<sup>42</sup> perquè el de l'Odissea homèrica és un exili «en l'interior d'un mateix», un viatge llarg i difícil però, en qualsevol cas, provisional, fet per la seguretat del retorn. Criticat per Lévinas com a arquetip de la conceptualitat totalitzant i autònoma del pensament de la metafísica occidental, l'exili de l'heroi itaquès és un camí cap al mateix, un camí nostàlgic que no qüestiona el càlcul ni la seguretat econòmica – l'*oikos*– i que, com a aventura de l'esperit, dialectitza tota negativitat en pro

---

<sup>39</sup> Dins *Søren Kierkegaards Skrifter*, Niels Jørgen Cappelørn et. al. (ed.), 28 vols., Copenhague: Søren Forskningscenteret / GAD, 1997-2012, vol. 1, p. 87 (les traduccions del danès són a càrrec meu, aquí i en endavant). Cal dir que Kierkegaard desenvolupa la categoria però que l'extreu de Hegel. Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Eva Moldenhauer i Karl Markus Michel (ed.), *Werke*, Frankfurt: Suhrkamp, vol. 13, 1992, p. 98.

<sup>40</sup> Caiguda en sentit bíblic, de pèrdua de correspondència entre paraula i món, però no necessàriament. La constatació d'una pèrdua o caiguda ha estat universal en gairebé totes les disciplines, sigui des d'un punt de vista metafísic, psicològic, epistemològic o literari.

<sup>41</sup> Dins *L'entretien infini*, op. cit., p. 304.

<sup>42</sup> Ja Ovidi emprà Ulisses com a símbol del seu exili. Com recull Claudio Guillén, amb Ovidi l'exili és tematitzat i passa a ser, més que una classe d'adversitat, una forma de veure el món i la seva relació amb la persona, una sort d'experiència humana que s'incorpora a l'esdevenir de la literatura (cf. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995, p. 31-41).

d'una identitat mai perduda.<sup>43</sup> Per això, al mite d'Ulisses que retorna a Ítaca (a la casa, a la pàtria), Lévinas hi contraposa la història de la figura d'Abraham «quittant à jamais sa patrie pour une terre encore inconnue et interdisant à son serviteur de ramener même son fils à ce point de départ».<sup>44</sup> Enfront del càlcul del fèrtil en astúcies, Lévinas situa Abraham com l'home que escolta la paraula de l'altre i que crida «heus-me aquí» com la resolució d'emprendre la partida cap a fora de si mateix, vers l'altre, en l'èxode, a la recerca d'una identitat insegura que ja no es constitueix per la garantia del retorn.<sup>45</sup>

Ara bé, no creiem tampoc que la figura d'Abraham que Lévinas proposa com a alternativa a una filosofia del mateix sigui la que millor il·lustri les característiques de l'exili del poeta contemporani; ja que, malgrat la incertesa de les terres encara desconegudes de Canaan, Abraham té la guia d'una promesa, no el passat d'un origen però sí el futur d'una meta. Si bé és cert que per a les religions del llibre l'exili, després l'expulsió del Paradís, és la condició original i universal de la vida de l'home a la terra,<sup>46</sup> no és menys cert que aquest proporciona una gran oportunitat per retornar a Déu i és, per tant, un exili obert a la positivitat de la redempció i l'esperança. Per això, després del «Jahvé digué a Abraham: “Vés-te'n del teu país, de la teva parentela i de la casa del teu pare cap a la casa que et mostraré», les escriptures continuen dient: «Jo faré de tu un gran poble, et beneiré, faré gran el teu nom i serviràs de benedicció» (Gn 12, 1-3). Val a dir que l'experiència de la desemparança del desert judeocristià resulta essencial en el poeta contemporani. Fet i fet, no és casualitat que el desert, juntament amb el mirall, sigui una de les metàfores més emprades en el darrer

<sup>43</sup> «La trace de l'autre», dins *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* París: J. Vrin, 1967 [1949], p. 187-202. Per a més detall, vegeu l'article de Julia Urabayen, «La crítica de E. Lévinas a la filosofía occidental: Abraham frente a Ulises», *Estudios filosóficos*, n. LIII, 2014, p. 313-331. I també: Patricio Peñalver, «Ética y violencia. Lectura de Lévinas», *Pensamiento*, vol. 36, n. 142, 1980, p. 165-186.

<sup>44</sup> «La trace de l'autre», art. cit., p. 191.

<sup>45</sup> «Son accomplissement décisif se jouant dans la simplicité de ces mots: “me voici” par lesquels Abraham, disponible à la parole du Très-Haut, à son mandement au départ, à la séparation d'avec tout prore, toute essentialité, sut interrompre la violence et l'intéressement à l'être pour, déposant les prétensions de son moi, s'ouvrir à l'utopie humaine du “pour l'autre”. Utopie où se signe l'événement d'une “identité posée d'emblée à l'accusatif”» (Catherine Chalier, «singularité juive et philosophie», dins *Les Cahiers de la nuit surveillée. Emmanuel Lévinas*, Jaques Rolland (ed.), Lagrasse: Verdier, 1984, p. 91).

<sup>46</sup> Claudio Guillén, *El sol de los desterrados*, op. cit., p. 146.

terç del segle XX i tombant del XXI, –pensem, per exemple, en Edmond Jabès i la seva particular interrogació de la paraula des del silenci del desert, en *L'espai desert* de Pere Gimferrer o en la «consciència de desert» que, segons Víctor Sunyol, ha de tenir tot poeta que es vulgui contemporani.<sup>47</sup> Però la crida Deleuze-Guattariana d'«emporter lentament, progressivament, la langue dans le désert»,<sup>48</sup> crida seguida per aquella literatura que malda per resistir-se al poder de la llengua com a sistema i alliberar-se de tota consolidació esclerotitzadora, no s'embolcalla de promesa com ho havia fet en Abraham o Moisés, sinó de mer vagareig, d'exili com a simple «errar», de no saber cap a on es va ni preocupar-se de saber-ho. «El viatger no sap», diu un dels títols de l'obra del poeta Antoni Clapés, i Sunyol, en un dels seus innumerables epígrafs, afegeix: «no li preguntis al camí, quina ruta». Perquè el viatge del poeta contemporani no té ni principi ni fi, allà on va és sempre un estranger, un «*homeless* de la llengua», dirà Sunyol a *Des d'ara*, un vagabund sense possessions de cap mena, ni destí ni origen.<sup>49</sup> La condició exiliada del poeta és, doncs, la d'un continu errar, un estar en camí perpetu –«en gerundi», assenyalarà també Sunyol–,<sup>50</sup> un viatge errívol que no té el poder de reapropiar-se la llengua perquè fa de l'exili *el lloc*, la consciència d'una paraula que es desterritorialitza i es desertifica contínuament.

Així, doncs, si hi ha una figura que simbolitza la condició errant del nostre poeta aquesta és, sens dubte, la del monjo-poeta itinerant de la tradició oriental, la trajectòria del qual s'articula de fragment a fragment, en fer de cada lloc una parada transitòria.<sup>51</sup> A *L'estret camí de l'interior* [Oku no hosomichi] Matsuo

<sup>47</sup> Anna Cavals, «Víctor Sunyol respon Anna Cavals», *Eltactequeté*, n. 12, 2003, p. 5.

<sup>48</sup> Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París: Les Éditions de Minuit, 1975, p. 48.

<sup>49</sup> Op. cit., p. 81.

<sup>50</sup> «I en gerundi com a estat d'acció permanent, un constant “actuant”; sense temps, ni passat ni futur, només present en acció» («Des d'un on gerundi [des d'on un gerundi], *La indisciplina del pensament (Emancipació de l'art i la filosofia)*, II Jornades filosòfiques (12-13 de maig, 2011), Arts Santa Mònica i Institut Francès de Barcelona, 2011 (comunicació proporcionada per l'autor, sense pàgines). Vegeu també *Stabat*, on la poètica de la *Juxta XV* afirma: «El gerundi: l'etern, el constant, l'acció contínua, ininterrompuda, infinita. / El gerundi: el temps etern, immòbil, constant, / Gerundi: el temps de la poesia (un fluir constant; un essent en temps etern)» (op. cit., p. 70).

<sup>51</sup> Com apunta Claudio Guillén a *El sol de los desterrados*, «en la tradición de las letras chinas tanto el poeta exiliado como el autoexiliado han sido figuras arquetípicas. Desde tiempos antiguos se destacó el personaje legendario que se retiraba de la sociedad y demostraba que su retiro, entre montes y ríos, era fruto de la sabiduría» (op. cit., p. 50). Com és sabut, la contemporaneïtat

Bashô, el poeta clàssic més famós de la tradició japonesa, comença així el seu diari de viatge:

Els dies i els mesos són passatgers de les eres; els anys que vénen i se'n van són viatgers; els qui passen la vida surant en un vaixell o envelleixen sostenint la brida d'un cavall converteixen els seus dies en un viatge i el viatge, en la seva llar. Són incomptables els personatges de l'antiguitat que han mort al camí.<sup>52</sup>

És a dir, que han mort «en camí» o «fent camí»,<sup>53</sup> perquè en estar cada dia en camí, aquests personatges converteixen el viatge en una residència permanent.<sup>54</sup> «No habitar enlloc» és així la manera d'habitar d'aquests personatges.<sup>55</sup> Més que d'exili, doncs, hauríem de parlar d'«errar» en els termes que Blanchot ha definit el concepte, car l'exili encara té una identitat darrera, una marxa forçada respecte d'un ordre simbòlic prevalent, mentre que l'errar és com la invitació del vent de què parla Bashô, un flux constant que no s'aferra a cap cosa ni a cap lloc, ni tan sols a un mateix.<sup>56</sup> Escriu el crític francès:

---

d'occident beurà molt d'aquesta tradició fins al punt de veure-s'hi emmirallada en moltes de les seves propostes contraculturals.

<sup>52</sup> Trad. Jordi Mas, Barcelona: Edicions 1984, p. 37.

<sup>53</sup> «Fes el camí caminant-lo», diu un vers de *In Nuce* de Clapés (Barcelona: Proa, 2000, p. 27).

<sup>54</sup> Cf. Makoto Ueda, *Basho and His interpreters: Selected Hoku with Commentary*, Stanford University Press, Stanford, 1992, p. 95. La valoració de la via o el camí (Dao) en el daoisme i el budisme zen és de vital importància, per tal com és el moviment que disposa l'home per a la vida i la mort. Fixem-nos, si no, en el llibre XXII del *Zhuangzi*, del mestre daoista Zhuang, celebrat i seguit per Bashô: «Conócese el Tao cuando no se piensa ni cavila. En el Tao te asientas cuando a nada te aferras ni procedes de manera alguna. Obtiénese el Tao cuando no se sigue ningún camino ni de método alguno se usa» (trad. Iñaki Preciado, Barcelona: Kairós, 1996, p. 219).

<sup>55</sup> Leszek Kolakowski, «Elogio del exilio», *Vuelta*, 1986, p. 47. Claudio Guillén ha parlat, de fet, de tres tipus d'exili: el primer, l'exili propi de la tradició central de la civilització judeocristiana. El segon, l'exili de l'exili, en què l'individu o el grup s'exilia de l'exili originari i col·lectiu, o sia, l'exili com a esdeveniment o circumstància històrica i, finalment, el tercer, l'exili com a distància radical i alienació profunda d'un exili definitiu, sense promesa de redempció (*El sol de los desterrados* op. cit., p. 146).

<sup>56</sup> «Després d'anys de contemplar amb recança els núvols solitaris avançant pel cel, vaig cedir a la invitació del vent i vaig vagar per la costa fins a la tardor de l'any passat» (*L'estret camí de l'interior*, op. cit., p. 37).

L'erreur est sans chemin, elle est cette force aride qui déracine le paysage, dévaste le désert, abîme le lieu.

– Une marche dans les régions frontières et en frontière de la marche.

– Surtout une marche qui n'ouvre aucune voie et ne répond à nulle ouverture: l'erreur désigne un étrange espace où le mouvement se cache-se montre des choses a perdu sa force rectrice. Là où je suis par l'erreur, ne règne plus la bienveillance de l'accueil ni la rigueur, elle aussi rassurante, de l'exclusion.<sup>57</sup>

Caminar és fer-se «soi même un exil», deia Nancy de l'ex de l'exili i l'existència de la subjectivitat contemporània, és a dir, no viure una existència en exili sinó fer de l'exili *el camí*, la pròpia viabilitat de la via, res que sigui ni teleològic ni teològic sinó simplement *viable*. En aquest sentit, la temporalitat del caminar no té ni passat ni futur, perquè aquests poetes caminen sempre en tant que fan del caminar un etern present.<sup>58</sup> Com apunta Heidegger, l'errar en què es mou l'ésser humà no és com un barranc estès al llarg del seu camí i en el qual cau de tant en tant, sinó que és propi de la constitució íntima del *Dasein*.

L'home erra. L'home no va errat només d'entrada. Va errat sempre, perquè existint, in-sisteix i, així, està en l'errança [*Irre*]. L'errança, per la qual l'home va, no és pas res que, a frec de l'home, el xucli, com, per dir-ho així, una fossa, dins la qual a vegades cuita caure, ans l'errança forma part de l'estructura [*Verfassung*] intrínseca de l'ésser-“hi”, en el qual l'home historial es troba engatjat. L'errança és l'espai de joc d'aquell virar, en el qual l'existència insistent sempre virant, s'oblida i es malmesura.<sup>59</sup>

De fet, és en la conferència *Bauen Wohnen Denken* que aquest filòsof apunta que l'habitar humà sorgeix precisament de la confrontació amb el desarrelament:

---

<sup>57</sup> *L'entretien infini*, París: Gallimard, 1969, p. 36-37.

<sup>58</sup> Com ha estat indicat a propòsit de la denominada «Poesia del silenci», el temps verbal més utilitzat en aquest tipus de poesia és el present d'indicatiu, el qual remet alhora a una espècie d'«epifania de l'instant». Així mateix, l'infinitiu i el gerundi també són emprats en tant que suspenen l'acció, anul·len el temps o el perpetuen (cf. Ramón Pérez Parejo, «Claves estilísticas de la poesía del silencio (1969-1990): evaluación de una tendencia lírica», *Ínsula*, n. 687, 2004, p. 12).

<sup>59</sup> «L'essència de la veritat», dins *Fites*, op. cit., p. 130.

«Sobald der Mensch jedoch die Heimatlosigkeit *bedenkt*, ist sie bereits kein Elend mehr. Sie ist, recht bedacht und gut behalten, der einzige Zuspruch, der die Sterblichen in das Wohnen *ruft*».<sup>60</sup> La imatge del pont de què se serveix Heidegger com a figura constructiva de l'habitar humà pot servir-nos per a il·lustrar aquesta concepció de l'existència del poeta com un *entre* o *interstici* (*Zwischen*) en el qual és sempre i del qual no pot mai sortir; ja que l'habitar poètic no exclou l'inhabitar per tal com és lloc de pur trànsit, lloc que és, en realitat, un «no-lloc».<sup>61</sup> Com aclareix Jesús Adrián a «Habitat el desarraigat»: «La vida consisteix en pontear abismos y mantenirse en la transición. Somos como los puentes: seres de mudanza, de oscilación cambiante, de metamorfosis».<sup>62</sup>

No hi ha, per tant, dialèctica ni reconciliació possibles, la qual cosa significa, per a l'àmbit que ens ocupa, que la negativitat forma part de la pròpia naturalesa del llenguatge, de manera que no hi ha res d'exterior però tampoc d'interior al llenguatge que pugui eliminar-la. En suma, el poeta experimenta l'exili en la paraula, en allò que li és més propi, no en res accidental ni lligat a una experiència sinó en la condició per la qual travessa en ser conscient d'estar *en* la llengua *sense* la llengua –sense posseir-la ans estant-ne posseït, com diu Heidegger–,<sup>63</sup> això és, en la llengua però sense un sistema o mètode prèviament establerts o exteriors al subjecte que la parla.

El món s'ha fet aliè a tota voluntat de dir-lo i el poeta no participa del logos diví, per bé que tampoc del logos del subjecte com a fonament. En substitució, el que hi ha són mers *logoi*, una multiplicitat de discursos que no són capaços de “prendre la paraula”, per dir-ho així, d'establir una jerarquia o

<sup>60</sup> [apenas el hombre *medita* sobre el desarraigat, este ya no es más una miseria. Pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, el desarraigat es la única exhortación que *llama* a los mortales al habitar] (op. cit., p. 48-49).

<sup>61</sup> El neologisme *non-lieu* fou ideat per Marc Augé en el context de l'antropologia per a referir-se als espais de trànsit, anònims, sense identitat ni història pròpies. Vegeu *Non-lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*, París: seuil, 1992.

<sup>62</sup> Dins *Bauen Wohnen Denken*, op. cit., p. 67.

<sup>63</sup> «Der Mensch gebärdet sich, als sei er Bildner und Meister der Sprache, während doch sie die herrin des Menschen bleibt [El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre] («...dichterisch wohnt der Mensch...»), dins *Vorträge und Aufsätze, Gesamtausgabe*, op. cit., vol. 7, 2000, p. 193. *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001, p. 141).

estructura capaces de construir un sistema o determinar una veritat. Continua Blanchot:

Cet exil qu'est le poème fait du poète l'errant, le toujours égaré, celui qui est privé de la présence ferme et du séjour véritable. Et cela doit être entendu au sens le plus grave: l'artiste n'appartient pas à la vérité, parce que l'œuvre est elle-même ce qui échappe au mouvement du vrai, que toujours, par quelque côté, elle le révoque, se dérobe à la signification, désignant cette région où rien ne demeure, où ce qui a eu lieu n'a cependant pas eu lieu, où ce qui recommence n'a encore jamais commencé, lieu de l'indécision la plus dangereuse, de la confusion d'où rien ne surgit et qui, dehors éternel, est assez bien évoqué par l'image des ténèbres *extérieures* dans lesquelles l'homme est mis à l'épreuve de ce que le vrai doit nier pour devenir la possibilité et la voie.<sup>64</sup>

Exili, doncs, com a dimensió d'allò propi que són el poema i el poeta mateixos en el nou paradigma, els quals no els queda més remei que baixar a la terra, deixar les ales i assumir la humana condició.<sup>65</sup> Ho va dir clar i català un poeta i alhora pensador de casa nostra, Ramon Xirau: el naufragi del poeta contemporani no cerca l'origen d'antany ni queda perdut en la immensitat de la tempesta romàntica (Friedrich), sinó que fa del naufragi la seva condició existencial.<sup>66</sup>

El poeta s'exilia d'allò que abans era considerat la seva pàtria i es fa indigent, trenca amb el domini i poder establerts de la llengua per transitar-ne la marginalitat de les fronteres, per viure'n el risc de l'experimentació, per subvertir els convencionalismes heretats i «perforar» la llengua, com diu Beckett, fins al punt d'invocar-la des del buit, la negació i l'absència.<sup>67</sup> El llenguatge continua

---

<sup>64</sup> *L'espace littéraire*, op. cit., p. 249.

<sup>65</sup> Si alguna cosa ha posat de manifest la contemporaneïtat és la presa de consciència que la «mort de Déu» era en realitat la mort de l'home, en la mesura que Déu *era* l'home. D'ençà de final del segle XIX, però, la idea que l'home tenia de si mateix s'anà a poc a poc revisant i el pas d'un subjecte narcisista i centralitzat a un que es feia conscient de la seva condició de límit esdevenia un fet en la història de les idees del llarg del segle XX.

<sup>66</sup> Cf. *Palabra y silencio*, México: Siglo XXI, 1968, p. 111.

<sup>67</sup> Notem aquí el canvi que s'esdevé entre un poeta «en temps de misèria» i un poeta «miserable», un que es fa indigent, «un homeless de la llengua» –dirà Sunyol. En parlarem més endavant.



essent «la casa de l'èsser» que era, segons el pensar de Heidegger a la *Carta sobre el «humanisme»*, un ésser llançat a l'horitzó lingüístic des del qual interpreta i pensa el món, i fora del qual no pot viure; però aquesta ha esdevingut una casa originàriament mòbil i provisional, sense més centre i referència que el d'un error permanent. Escriu, per exemple, el poeta i amic de Sunyol, Antoni Clapés:

La casa on habites, on ets ara, per un temps limitat.

La casa que t'acull i que no és pas casa teva: tu no tens,  
no pots tenir, un indret on habitar, llevat d'aquesta  
escriptura, del teu pensament, que progressa a mesura  
que l'escrius, que el descrius.

La casa que veus de lluny, com alguna cosa fora de tu.

Res no posseïxes, tractes de no ser posseït.<sup>68</sup>

\*\*\*

Si «la fi dels grans relats»<sup>69</sup> comportà una crítica acèrrima a la raó i el subjecte moderns, és evident que aquesta crítica havia d'implicar un no menys radical rebuig al poder hegemònic del llenguatge; a la fi, en aquest cas, de les literatures majors –literatures amb un centre de referència clar– per donar pas al que Deleuze i Guattari han anomenat «literatura menor», no pel fet de ser minoritària, és clar –literatura d'un idioma menor–, sinó per exercir des del dedins de la literatura una revolució que posa en qüestió i subverteix la lògica del sentit establert fins aleshores.<sup>70</sup> Perquè, si bé és cert que no tota la poesia actual pateix

---

<sup>68</sup> *In nuce*, op. cit., p. 13.

<sup>69</sup> Cf. Jean-François Lyotard, *La condició postmoderna*, op. cit.

<sup>70</sup> Com també apunta Roland Barthes, «Res no hi ha de més essencial per a una societat que la classificació dels seus llenguatges. Canviar aquesta classificació, desplaçar la paraula, és fer una revolució» (*Crítica i veritat [Critique et vérité]*, trad. Jaume Vidal Alcover, Barcelona: Llibres de Sinera, p. 57). Vegeu també les idees de Julia Kristeva a *La révolution du langage poétique*.

d'aquest moviment d'«extraterritorialitat», per dir-ho en els termes de George Steiner,<sup>71</sup> no és menys cert que sense aquest moviment bona part de la poesia contemporània seria impensable, des dels precedents de Mallarmé o Rimbaud fins als nostres dies.<sup>72</sup>

Desposseïció i incapacitat d'ocupar, per tant, un espai identitari també en la llengua. Heus ací el gir copernicà en la categoria d'exili del poeta contemporani, el fet que l'exili no sigui solament una experiència personal o un correlat literari –essent Ovidi el primer a tematitzar-ne el motiu–; sinó la posició enunciativa de tot aquell que ha deixat d'establir una relació de domini amb la llengua, que no s'hi sent arrelat, en casa pròpia, ni s'hi erigeix amo i senyor. La ferida del subjecte és també ferida del llenguatge i és, *en i des del* llenguatge, «fins a l'arrel de la ferida» –dirà Sunyol– que caldrà suturar-la, no una vegada ni dues, sinó repetidament.<sup>73</sup> La ferida de la paraula només es cura amb la sutura d'una altra paraula, amb una més. Ara bé, amb una paraula que ha deixat de parlar, que es buida i es fa silenciosa per poder dir de nou.

## 1.2. De la crisi a la crítica del llenguatge

Si bé la crisi del llenguatge comença amb l'esfondrament del paradigma de la mimesi i el fenomen de la representació en el romanticisme alemany (Schlegel,

---

*L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé* en què l'autora parla de com la poesia és «le terrain même où a lieu la mise en procès du sujet du langage et de l'idéologie, cette mise en procès simultanée étant la seule garantie de la non-clôture du procès révolutionnaire» (París: Seuil, 1974, p. 367).

<sup>71</sup> A *Extraterritorial (Papers on Literature and Language Revolution*, New York: Atheneum, 1976), George Steiner versa sobre la idea d'un escriptor lingüísticament «unhoused, of a poet, novelist, playwright not thoroughly at home in the language of his production, but displaced or hesitant at the frontier» (p. 4).

<sup>72</sup> Amb el títol *Poesía como exilio: en los límites de la comunicación* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017), Arturo Borra ha explorat determinades escriptures poètiques contemporànies com a «discursos en exili», això és, discursos estructurats sobre una distància respecte a les formes hegemòniques de comunicació.

<sup>73</sup> *Quadern de bosc*, València: 3i4, 1999, p. 34.

Novalis i, sobretot, Hölderlin);<sup>74</sup> la impersonalitat poètica i l'absència de referent que recull el simbolisme francès (Rimbaud i Mallarmé); i el terrabastall que en l'àmbit de l'ordre i la raó provoquen les «paraules en llibertat» de les primeres avantguardes, diríem que, en termes generals, no és fins a mitjan-darrer terç del segle XX, amb l'onada de les segones avantguardes o consolidació d'una tradició d'avantguarda precedent –dels anys 70 ençà–, que la paraula poètica es qüestiona a si mateixa i emprèn fins a les últimes conseqüències el dubte del seu coneixement. I no estem parlant solament del fenomen modern de l'autoreferència, del fet que l'art i la literatura es prenguin com a objectes a si mateixes, sinó del fet, més aviat epocal, que el llenguatge es posi en qüestió en la seva pròpia articulació, precisament en el seu art. Perquè abans d'aquest radical i arriscat qüestionament, el llenguatge encara servia com a utensili per a vehicular tot un seguit de continguts –per més abstractes, negatius, irracionals o inconscients que aquests fossin. El significant continuava remetent a un significat i el llenguatge, de manera directa o bé indirecta, emmirallava un món fet a mida o, per dir-ho en expressió més precisa, fet a imatge i semblança del déu o ídol a què el món encara se supeditava: la gramàtica. La insuficiència o subversió de la paraula que tindria lloc en la crisi cultural i lingüística de centre Europa al tombant de segle XIX-XX i primeries del XX estava destinada, doncs, a ser el germen d'una posterior i molt més radical posada en qüestió del llenguatge per tal com la paraula «crisi» encara remetia a una cosa anterior i acusava l'existència d'un sentit, baldament fos aquest viscut des de l'escepticisme del silenci o la provocació de la negació.

Per tant, el que seria conegut com l'època de les grans crisis –de la crisi del subjecte i de la crisi del llenguatge, fonamentalment– al·ludia encara a una concepció en què el llenguatge era un instrument de veritat; això sí, un instrument que ja no servia, que feia temps que no excel·lia en les seves funcions i del qual se n'havia perdut el crèdit, en buidar-se justament del seu –previ i fixat– sentit. Les paraules següents del personatge de Lord Chandos de Hofmannsthal, fundador, juntament amb altres escriptors i intel·lectuals

---

<sup>74</sup> En qualitat de «poeta de poetes», com l'anomenà Heidegger, Hölderlin és un referent en la meditació contemporània del llenguatge i l'autor que més s'ha apropiat a una tensió i contradicció no resolta entre subjecte, paraula i món.

(Mauthner, Musil, Freud, Rilke o Wittgenstein), de la crisi i desconfiança en el llenguatge de la Viena de *fin-de-siècle*,<sup>75</sup> poden servir d'exemple:

El meu cas és, en breuetat, aquest: he perdut del tot la capacitat de pensar o d'enraonar de qualsevol cosa amb coherència [...]. En pronunciar paraules com «esperit», «ànima» o «cos», ja experimentava un desassossec inexplicable [...]. Passava solament que les paraules abstractes de què els llavis per força se serveixen per tal de donar llum a qualsevol raonament, se'm desfeien a la boca com bolets podrits [...]. Tot se'm va fer miques, els trossos també es van esbocinar, i ja no vaig poder abastar res més amb un concepte. Paraules aïllades suraven al voltant meu; quallaven en ulls que em miraven fixament i que jo també havia de mirar amb penetració: són remolins que persegueixo avall, fins al vertigen, que roden sense parar i a través dels quals s'arriba fins al buit. [...] vaig sentir com si m'haguessin tancat en un jardí ple d'estàtues sense ulls. I vaig fugir una altra vegada cap al buit.<sup>76</sup>

Com podem comprovar, Chandos i la seva carta il·lustren molt bé la primera rebel·lió que emprengueren les coses contra les paraules que pretenien apressar-les, una vegada aquestes perdien el sentit i la unitat que els en conferia el domini. «Orfe[s] del paraigua convencional del sentit i de les paraules, els objectes

---

<sup>75</sup> Segons Francisco Jarauta, aquesta és una època en què «los escritores austríacos denuncian la insuficiencia de la palabra, incapaz ya de expresar el fluir indistinto de la vida y el naufragio de un sujeto, impotente para poner entre sí y el caos vital la red del lenguaje, disolviéndose así en una especie de río de sensaciones y representaciones» («Fin-de-siècle. Ideas y escenarios», *D'art*, n. 22, 1996, p. 92). Per a més detall, remetem al clàssic estudi d'Allan Janik i Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Viena* (New York: Simon and Schuster, 1979) i el més recent assaig de Josep Casals, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte* (Barcelona: Anagrama, 2003). En el pròleg d'aquest darrer, signat per José M<sup>a</sup> Valverde i datat del març de 1996, aquest escriu: «poco a poco se reconocería después que en Viena tuvo lugar el episodio más importante de ese sutil, pero esencial cambio que –a lo largo del siglo XX– está poniendo en revisión la idea que el hombre tiene de sí mismo: el darse cuenta de que pensar no es sino hablar, es decir, que toda la vida mental ocurre precisamente en forma de lenguaje, con tendencia a él, y aceptando su humilde limitación –aunque los metafísicos se hagan la ilusión de que están por encima de él (Ibídem, p. 12).

<sup>76</sup> *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon [Der brief des Lord Chandos, 1902]*, Barcelona: Quaderns crema, 2007, p. 34, 36-37. En paraules de Claudio Magris en la introducció «La indecència dels signes» que escriu sobre l'obreta en qüestió, «la Carta de Lord Chandos [...] constitueix el manifest del desmai de la paraula i del naufragi del jo en el fluir convuls i indistint de les coses que ja no són nominables ni dominables pel llenguatge. En aquest sentit la narració és la denúncia genial d'una condició exemplar del segle XX» (trad. Jaume Vallcorba, ibídem, p. 9).

cobren ara una nova presència, i adquireixen una entitat inquietant i ambigua, mòbil i inestable, que s'afirma greument». <sup>77</sup> L'experiència de vertigen de Lord Chandos és la de qui s'apropa a l'abisme de la paraula, l'esguarda amb fixesa i trenca definitivament amb aquella primera actitud humana de confiança en què el signe i l'objecte representat són el mateix. <sup>78</sup> Paraula i món ja no seran mai més la mateixa cosa i el llenguatge, lluny de ser transparent, esdevindrà problema.

Tal com hem vist en el capítol precedent, la raó, unida al *logos*, al llenguatge, serà incapaç de fer front a la realitat, i el mite de la creació d'una paraula amb el poder de dir el món i, fins i tot, d'encarnar-lo, començarà a fer fallida. Els mots es fragmentaran en mil bocins i només produiran que estranyesa, i tant l'home com la paraula se sentiran expulsats d'aquell paradís en què la vida i el mot són indissociables i tan sols existeix un idioma universal. <sup>79</sup> El signe deixa, així, de revelar l'ésser, i, amb el temps, la paraula –desgastada, degradada i pervertida–, més que il·luminar la realitat, el que fa és ocultar-la, fer-la més «opaca». <sup>80</sup> Com indica Octavio Paz, hom té, en un extrem, la realitat que les paraules no poden expressar i, en l'altre, la realitat de l'ésser humà que solament pot expressar-se amb paraules. <sup>81</sup> La paradoxa, doncs, estarà servida i, de resultes de tot plegat, l'escriptor se sentirà incapaç de continuar amb la seva pròpia tasca. Escriu Chandos:

En aquell moment vaig sentir, amb una certesa no mancada d'un sentiment dolorós, que ni l'any que ve ni els anys pròxims ni cap altre any de la meua vida no escriuria cap més llibre, ni en anglès, ni en llatí [...]; no escriuré cap més llibre perquè la llengua amb què potser se'm presentaria no sols la possibilitat

<sup>77</sup> David Vidal Castell, *El malson de Chandos*, Bellaterra / Castelló / Barcelona / València: UAB, UJI, UPF i UV, p. 22.

<sup>78</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p. 57; 75.

<sup>79</sup> El pecat original i el càstig de Babel no deixen de ser caigudes lingüístiques d'un do i capacitat per part de l'home que es converteix en la seva perdició. Per una banda, Adam menteix, cosa que només es pot fer amb la paraula, i, per l'altra, els seus successors pretenen posseir i crear les coses del món amb unes paraules que només les representen amb un nom.

<sup>80</sup> La situació de degradació del llenguatge és a bastament descrita per Steiner en l'assaig «The retreat from the Word» del volum *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Nova York: Atheneum, 1982 [1970], p. 12-35.

<sup>81</sup> *El arco y lira*, op. cit., p. 58.

d'escriure sinó també la de pensar, no és ni el llatí, ni l'anglès, ni l'italià, ni l'espanyol, sinó una llengua de la qual no conec ni una sola paraula, el llenguatge que fan servir les coses mudes per parlar-me, i amb el qual potser hauré de respondre davant un jutge desconegut el dia que seré a la tomba.<sup>82</sup>

George Steiner, un dels crítics més conspicus a l'hora d'analitzar la crisi de la paraula i el seu consegüent silenci repassa, en l'assaig «Silence and the Poet» del recull d'assajos *Language and Silence*, l'experiència radical que viuen alguns escriptors en veure's obligats a optar pel silenci com a forma d'emudiment.<sup>83</sup> És el cas, per exemple, de Hölderlin i la seva bogeria, de Rimbaud i la renúncia a escriure per passar a l'acció, o de la impossibilitat de la poesia per imperatiu moral en Adorno; tots silencis que s'experimenten com a finals, però que, amb tot, serveixen per a continuar parlant. Com afirma Barthes de la «mena de Hamlet de l'escriptura» que és per a ell Mallarmé, aquests poetes expressen molt bé «aquest moment fràgil de la Història en què el llenguatge literari no es manté sinó per cantar millor la seva necessitat de morir»;<sup>84</sup> el fet de parlar de «la mort de la poesia» és irònicament una manera de fer poesia, la manera *moderna* de fer-ne, tal com indica Paolo Valesio en entendre aquesta mort com una «metàfora *interna*» al desenvolupament de la mateixa poesia:

la intuición que esta metáfora expresa, su contenido substancial (su *tenor*, como se dice en inglés) es divergente de su forma superficial (su *vehicle*), en efecto, dice lo contrario. Hablar de la imposibilidad de la poesía no es en realidad la identificación de un fracaso, sino un impulso a la creación de la novedad poética (en la línea modernista del «Make it new» poundiano), impulso que está junto al sentimiento irónico dialéctico de la imposibilidad de una novedad completa.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> *Carta...*, p. 45-46.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, p. 36-54.

<sup>84</sup> *El grau zero de l'escriptura*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>85</sup> «El contorno de la ausencia (reflexión sobre la poesía valenteniana)», dins *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Teresa Hernández Fernández (ed.), Madrid: Cátedra, p. 253.

És per això que postulem que no és fins a l'increment de la influència o confluència d'una tradició altra a la de la racionalitat moderna d'Occident, com ho fou la de la cultura oriental a partir dels anys 60-70 del segle XX<sup>86</sup> –tradició que, com sabem, no pren la paraula com a *logos* ni com a principi de creació–,<sup>87</sup> que el sentit del llenguatge es qüestiona pel que té precisament de ficció i acció literària, és a dir, per la forma metafòrica, tròpica, figural i, en cert sentit, il·lusòria de veure el món. Com explica Salvador Pániker,

Más que vivir en la Percepción Pura de la Realidad, vivimos prisioneros del simbolismo del lenguaje. Nuestra percepción de la realidad viene filtrada por categorías de nuestro mundo simbólico. El hombre no domina el mundo simbólico de su lenguaje, sino que es dominado y condicionado por él. Lo que nosotros llamamos Realidad no es más que lo que las categorías de nuestro lenguaje pueden asimilar.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Tot i que ja n'hi havia hagut una primera recepció en l'organicisme de Leibniz, en els romàntics i l'idealisme alemany, la resignació de la voluntat de Schopenhauer o en la introducció de l'art i la poesia xineses i japoneses en moviments com ara el modernisme i el postsimbolisme, no és fins a aquesta data que el pensament oriental fa realment efecte en la concepció del món d'Occident. Com comenta Pérez Parejo, «entre 1967 y 1980 se produce un auge de las filosofías orientales y de los movimientos *hippies* y contraculturales que están relacionados con la revalorización del silencio como forma de expresión y de conocimiento» («Claves estilísticas de la poesía del silencio (1969-1990)», art. cit., p. 12). El mateix apunta Josep M. Sala-Valldaura pel que fa al cas català: «El budisme zen influí als anys seixanta sobretot en moviments alternatius i contraculturals, i les visions orientals que no es fonamenten sobre una perspectiva racionalista de les coses han fet forat en la nostra cosmologia. Deixant al marge petits exemples com ara la incorporació de l'haikú i la tanca a l'època modernista –que responien a l'interès per una percepció suggerent [*sic*] i amb freqüència sensual de les coses–, la poesia ha rebut de bon grat, i més recentment, la importància que el silenci ha tingut i té en l'art japonès o en la cultura xinesa, per tal d'esmentar els dos exemples més coneguts» (*La poesia catalana i el silenci. Tot dient el que calla*, Lleida: Pagès editors, p. 86-87).

<sup>87</sup> Si pensem en el Daoisme, per exemple, origen del corrent de la cultura silenciosa del budisme chan xinès i, posteriorment, del zen japonès, el Dao és innominable: «El Tao que pot ser anomenat no és el Tao absolut [...] aquell que coneix no parla. I qui parla, no coneix» (*Laozi. Daodejing. El llibre del "Dao" i del "De"*, traducció i edició de Seán Golden i Marisa Presas, Bellaterra: Serveis de publicacions de la UAB / PAM, 2006, p. 27). Així mateix, l'èmfasi en el silenci es posa clarament de manifest en alguns passatges del *Zhuangzi*, l'altre gran tractat del Daoisme filosòfic: «La cumbre del Dao supremo está oculta y es silencio» (XI: «Zaiyou» [«Dejar en paz»]), «La palabra perfecta es la ausencia de palabra» (XXII: «Zhibeiyou» [«Viaje boreal de Entendimiento»]), «El que no habla, se hace uno con la naturaleza de las cosas» (XXVII: «Yuyan» [«Palabras alegóricas»]) (op. cit., p. 118, 230, 280).

<sup>88</sup> *Apud La palabra del silencio*, op. cit., p. 197.

La presa de consciència de la naturalesa simbòlica del llenguatge fa posar en qüestió les capacitats de l'ús mateix del símbol, la qual cosa té com a conseqüència assumir –i no tan sols “cantar”– la mort de la poesia, en el sentit de viure aquesta mort com una mort real, és a dir, d'experimentar la crisi del llenguatge en un llenguatge *també* en crisi. Fet i fet, com criticava Nietzsche, hom s'havia deixat seduir per les paraules –també per aquelles que, de manera elegíaca, cantaven la mort de la poesia–, per unes ficcions que atribuïem a la realitat quan només són maneres de veure-la; de concebre-la i elaborar-la segons unes categories que, per bé que hi donin accés, no poden tenir la pretensió de dir-la i, encara menys, d'explicar-la.<sup>89</sup> Mentides que són útils perquè fan més fàcil l'existència i ajuden a viure *com si* existís un «jo», una «causa», un «ordre» i un «sentit» en el món de caos i no de cosmos en el qual estem instal·lats;<sup>90</sup> però mentides el problema de les quals radica en el fet d'haver-se convertit en veritats de creença i, el que és pitjor, d'imposar-se per la força de les armes i la lògica del

<sup>89</sup> Com constatà Humboldt, si bé de manera encara romàntica, el llenguatge és una *energeia*, un agent que actua en la nostra «visió del món [*Weltansicht*]», no simplement un objecte que serveix per a representar-lo (Cf. *Escritos sobre el lenguaje*, trad. Andrés Sánchez Pasqual, Barcelona: península, 1990). De totes maneres, no serà fins als estudis d'Ernst Cassirer que, en donar un pas més a l'apriorisme kantian, es farà palesa la naturalesa simbòlica del llenguatge en el coneixement humà: «knowledge can never reproduce the true nature of things as they are, but must frame their essence in “concepts”. But what are concepts save formulations and creations of thought, which instead of giving us the true forms of objects, show us rather the forms of thought itself? Consequently all schemata which science evolves in order to classify, organize, and summarize the phenomena of the real world turn out to be nothing but arbitrary schemes –airy fabrics of the mind, which express not the nature of things, but the nature of mind. So knowledge, as well as myth, Language, and art, has been reduced to a kind of fiction –to a fiction that recommends itself by its usefulness, but must be measured by any strict Standard of truth, i fit is not to melt away into nothingness» (*Language and Myth*, New York: Dover, 1953, p. 7-8). Com afegiria Carl Jung, per la seva banda, l'home es converteix en esclau de la seva pròpia ficció i un món purament conceptual reemplaça la realitat (cf. *The Undiscovered Self*, Boston: Little Brown & Co., 1964 [1957], p. 82).

<sup>90</sup> Com posa de manifest Ànxel Abuín citant l'Omar Calabrese de *L'era neobarroca*, «a lo largo de la historia occidental han existido “dos nociones: la de orden, regla, causa, cosmos, finitud, etc., y la de desorden, irregularidad, caos, azar, indefinido, etc.” [...] Es esta última la que más se ajusta al “aire de época” que caracteriza la postmodernidad, por lo que tiene de reconocimiento de la complejidad de la realidad y la cultura [...] corrientes como la teoría de catástrofes, la del caos, la geometría fractal o, más recientemente, las ciencias de la complejidad, reunidas bajo el epígrafe común de *dinámica no lineal*, ayudaron a aceptar la complejidad y sus importantes repercusiones metodológicas y epistemológicas» (*Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, València: Tirant lo blanch, 2006, p. 21; 28). En la poesia experimental catalana trobem clars referents d'aquestes propostes no lineals, que beuen alhora del tipus de trencament poètic del lletrisme i del moviment *Noigrandes* del Brasil de partir dels anys cinquanta. És el cas, per exemple, de la poesia aleatòria o fractal i geomètrica de Ramon Dachs (Barcelona, 1959).



poder amb el fi d'esdevenir universals.<sup>91</sup> Ho denunciava Nietzsche a *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*:

¿Què és doncs la veritat? És un exèrcit mòbil de metàfores, metonímies, antropomorfismes, en resum, una suma de relacions humanes que foren augmentades, transmeses, adornades, de forma poètica i retòrica, i que després d'una llarg ús, a un poble li semblen estables, canòniques i vinculants: les veritats són il·lusions que s'ha oblidat que ho són: metàfores que s'han tornat gastades i sense força sensible, monedes que han perdut la seva imatge i que ara només compten com a metall, però ja no com a monedes.<sup>92</sup>

La crisi o desconfiança en la paraula iniciaria o coincidiria, doncs, amb una crítica que no seria fins més tard desenvolupada i que sorgiria, no del fet de plànyer-se de la pèrdua o absència del sentit, però tampoc de subvertir-lo en una negació que l'únic que feia era prolongar-lo encara més, sinó de penetrar en el *nihil* i la negativitat de la crisi per donar-hi, d'allí estant, una resposta. Com apunta Ramón Pérez Parejo a propòsit dels poetes de les dècades del 60-80 del segle XX,

---

<sup>91</sup> Heidegger parafrasejarà Hölderlin dient que la parla és el més perillós dels béns: «Gibt es Erregenderes und Gefährlicheres für den Dichter als das Verhältnis zum Wort? Kaum [¿Hay para el poeta algo más excitante y peligroso que la relación con la palabra? Difícilmente]» («Das Wort», dins *Unterwegs zur Sprache*, op. cit., p. 209. «La palabra», dins *De camino al habla*, trad. cit., p. 199). D'altra banda, com afirma Shizuteru Ueda, un dels darrers pensadors de l'escola filosòfica de Kioto, «la función del lenguaje de conducir la realidad puede convertirse asimismo, en cuanto tal, en función alineadora de la realidad. El mundo concebido lingüísticamente es de hecho, en primer lugar y mayormente, una red mundial y una jaula mundial, en las que estamos atrapados» («Silencio y habla en el budismo zen», dins *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Óscar Pujol i Amadeu Vega (ed.), Madrid: Trotta, 2006, p. 18). I el problema és que hi som sense ser-ne realment conscients.

<sup>92</sup> Trad. Josep-Maria Terricabras, Girona: Edicions de la ela geminada, 2011, p. 47. Sobre aquest tema, consulteu el clàssic treball de Hans Vaihinger, «Nietzsche und seine Lehre von bewusst gewollten Schein ("Der Wille zum Schein")» com a apèndix del llibre *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlin: Reuther und Reichardt, 1913, p. 771-790. N'hi ha versió castellana a Tecnos: «Hans Vaihinger: La voluntad de ilusión en Nietzsche», dins *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Tecnos, 1990, p. 39-90. Cal assenyalar que la idea d'un llenguatge que ha perdut el seu valor de canvi i del qual només en queda l'òxid del desgast serà especialment desenvolupada en la poètica contemporània.

Como sus predecesores *modernos*, [aquests poetes] comienzan a sentir una crisis del lenguaje en su sentido más profundo: fragmentarismo, sospechas de la capacidad del lenguaje para conocer el mundo, aproximación al silencio como elemento de expresión poética, reconocimiento de las carencias y límites del lenguaje y la realidad [...] En definitiva, el poeta se cuestiona la capacidad del lenguaje para comunicar tanto la realidad como la experiencia. Desconfía de la inspiración al tiempo que desvela las propias estrategias de composición del texto. Desmitifica la figura del autor, que entra en crisis de identidad, y plantea, en último término, la problemática esencia de su arte, su carácter engañoso y ficticio.<sup>93</sup>

Així, doncs, davant la crisi de la paraula de final del XIX principi del XX, el discurs poètic de mitjan-darrer terç del segle XX començaments del XXI no se silencia sinó que transita el problema del silenci des de la mateixa pràctica artística. Ho analitzarem amb més deteniment, però ja podem avançar que el silenci o el mal de l'escriptura d'aquest poeta que d'ara endavant en direm "postmodern"<sup>94</sup> no és precisament el tram final de la seva activitat creativa sinó

---

<sup>93</sup> *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, p. 15.

<sup>94</sup> A falta d'un adjectiu millor i assumint el risc que en comporta l'aposta, emprarem l'etiqueta *postmodern* per a designar la situació en què es troba el poeta dels anys 70 ençà, així com han fet, per altra banda, estudiosos de la historiografia de la literatura catalana com Víctor Martínez-Gil, amb treballs de referència com ara «El lloc de la literatura en la societat postmoderna» (dins J. B. Culla [dir.], *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 12 [Autogovern i reptes de la fi de segle. 1980-1997], Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, p. 314-323), «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns» (dins *L'escriptor i la seva imatge*, Ramon Panyella i Jordi Marrugat [ed.], Barcelona: GELCC i L'Avenç, 2006, p. 299-322), i «La revolta del text en la literatura de la postmodernitat» (dins *La literatura catalana, en una perspectiva europea*, Marina Gustà i Núria Santamaria [dir.], Barcelona: Gencat i IRL, 2007, p. 126-135); i Jordi Marrugat, fonamentalment en les monografies *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat* (op. cit.) i *Narrativa catalana de la postmodernitat: històries, formes i motius* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014), entre d'altres estudis més específics.

Emparats per la tradició i el caràcter interdisciplinar en què hom ha utilitzat el terme al llarg dels darrers anys, entindrem per *postmodernitat* el moment en el qual es produeix un punt d'inflexió amb el que fins aleshores havia estat la *modernitat*, no necessàriament a causa d'una ruptura, entesa com a superació, sinó, més aviat, com a radicalització i aprofundiment crític en el mateix pensament modern. En aquest sentit, seguim la interpretació d'autors com Ihab Hassan o el darrer Jean-François Lyotard, els quals parlen no de «la fi» (pensem en propostes com *La fine della modernità* de Gianni Vattimo) sinó d'un canvi de perspectiva –una mena d'«estat d'ànim» o actitud– respecte a un mateix problema. És en aquest sentit que llegim el prefix «post» amb el significat de continuïtat amb la línia

el punt de partida, la manera que té de renunciar a la paraula *en* la paraula, és a dir, per mitjà de l'exercici de la literatura.<sup>95</sup> En paraules del mateix Pérez Parejo: «ante el fracaso del lenguaje en su misión de expresar los sentimientos, de describir el mundo o de nombrar fielmente la realidad, el discurso poético se centra en sí mismo (metapoesía), se quiebra (poesía experimental) o se reduce a la mínima expresión (poesía del silencio)»; o sia, tres respostes distintes però interrelacionades, segons l'autor, que fan front a un mateix problema: la crisi de la paraula. Per tant, la crisi no és si us plau per força la dificultat a què s'enfronten aquests poetes, cosa que sí podríem dir dels moderns de la «tradició de la ruptura» –en els termes que l'ha descrita Paz, del romanticisme a les avantguardes, exceptuant-ne tal vegada algun cas concret–<sup>96</sup> perquè el que fan els

---

més negativa o no normativa de la Modernitat, ja present en els inicis i, per tant, com un moment més del pensament modern (així com ho és, per altra banda, la mateixa *postmodernitat*), el qual qüestiona –*travessant*– la modernitat mateixa. Potser és per això que, pel que fa al cas, podríem haver utilitzat termes alternatius i sorgits darrerament com a “correctius” al de *postmodernitat* com ara *segona modernitat* o *modernitat reflexiva* (Ulrich Beck), *modernitat tardana* (Anthony Giddens), *modernitat líquida* (Bauman), *hipermodernitat* (Balandier, Lipotevsky), *ultramodernitat* (Tzvetan Todorov, José Antonio Marina,) o *transmodernitat* (Rosa Rodríguez Magda); conceptes que tenen l'avantatge de ser crítics amb les lectures més simplistes i autocomplaents de la *postmodernitat* i que cobreixen la ja diferent situació del període de les dues primeres dècades del segle XXI. Malgrat tot, són aquests termes que rebutgem d'entrada per no remetre's a un àmbit generalitzat i a una tradició crítica prou consolidada. En qualsevol cas, volem que quedi clar que la nostra aposta estarà sempre vinculada, com no podria ser d'altra manera tenint en consideració el tema que ens ocupa, a l'exploració de l'interstici modern-posmodern com un «tercer espai» d'entesa, tal com ja ha recollit Olalla Castro Hernández a *Entre-lugares de la modernidad*, assaig en què l'autora mira de comprendre el marc de «l'entre» d'ambdues concepcions. Perquè, tant si volem com si no, i en paraules de l'autora, «somos esos *modernos postmodernos*, seres anfíbios que habitan indistintamente en dos medios: lo sólido moderno y lo líquido postmoderno, y que aún están a tiempo de construir, con las herramientas que ambos “lugares” nos han otorgado, un hogar distinto» (Madrid: Siglo XXI, 2017, p. 17). Essent així, i més enllà de la infructuosa polèmica entre defensors i detractors de la *postmodernitat*, el nostre discurs se situa en l'«entre-lloc» del territori del límit: ni en la modernitat ni en la postmodernitat per, des d'aquest no-lloc, mirar de donar compte del canvi –del *post*– de manera teòrica i consistent –de manera, doncs, *moderna*.

<sup>95</sup> Tan sols un parell d'exemples que així ho corroboren: «El silencio no es el fin: es el comienzo. / Todo empieza allá donde nadie habla» (Leopoldo María Panero, *Guarida de un animal que no existe*, dins *Poesía Completa, 1970-2000*, Túa Blesa (ed.), Madrid: Visor, 2004, p. 537); «Més enllà del silenci, encara hi ha un silenci / i un no-res cal cercar més enllà del no-res.» (Pere Gimferrer, *L'espai desert*, dins *Obra catalana completa*, vol. I: Poesia, Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 203); «Només el silenci: / amb ell tot recomença, / res no s'acaba. / Cada paraula crea / silencis nous que es baden» (Antoni Clapés i Víctor Sunyol, «On la forma s'engendra», dins «Poemes “en la boira”», *Reduccions*, n. 69, 1998, p. 10).

<sup>96</sup> Pensem sobretot en Mallarmé i el paper crucial que ha tingut, per a les anàlisis contemporànies de la reflexió del llenguatge, el seu *Coup de dés*, ja que, en paraules de Sánchez Torre, el poeta francès «ha sido el impulsor de la metapoesía. Fue, pues, el primero en desplazar las reflexiones sobre el poema desde el discurso teórico al poema mismo. Su experiencia, enriquecida por muchos otros poetas, disolvió la crisis que la había generado. Después de experimentar el vacío, el silencio, el

poetes i artistes *hereus* de la ruptura no és desconfiar i establir una relació negativa amb llenguatge sinó confiar-hi de nou, això és, relacionar-se afirmativament amb la paraula per tal de front a la desconfiança.

Dit d'una altra manera, la poesia dels anys 70 ençà no cau en la contradicció de criticar el llenguatge i fer-lo servir alhora en benefici del discurs, sinó que serveix al llenguatge; són poetes que, com constata Paz, no se serveixen de les paraules sinó que es converteixen en els seus servidors.<sup>97</sup> Per això, lluny de continuar fent del llenguatge un objecte a l'ús, una cosa –per bé que de manera negativa i amb la consciència de la seva radical insuficiència–, el que fa la nova poesia és vivificar-lo des de dins, això és, retornar a l'origen del llenguatge abans de tot llenguatge, recuperar-ne la «innocència» i el «fulgor», com dirà de José Ángel Valente; és a dir, tornar el llenguatge, no a un origen, sinó a la naturalesa original i primigènia –a la possibilitat de significar– i negar, per consegüent, l'essència del llenguatge com a significació i sentit.<sup>98</sup> Respecte del nou objectiu de la poesia, escriu Octavio Paz:

La poesía sería una empresa fútil y, al mismo tiempo, monstruosa: ¿despoja al hombre de su bien más precioso, el lenguaje, y le da en cambio un sonoro

---

vértigo de la página en blanco, la palabra redescubre y recobra su vigor» (*La poesía en el espejo del poema. La práctica de la metapoésia española del siglo XX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993, p. 135).

<sup>97</sup> Cf. *El arco y la lira*, op. cit., p. 71. En la descripció que María Zambrano ofereix de la figura del poeta en contrast amb la del filòsof, aquella escriu que mentre el filòsof s'ensenyoreix de la paraula, el poeta «es su esclavo; se consagra y se consume en ella. Se consume por entero, fuera de la palabra él no existe, ni quiere existir. Quiere, quiere delirar, porque en el delirio la palabra brota en toda su pureza originaria (*Filosofía y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 42). Com veurem, en la línia de la raó poètica de Zambrano, l'actitud receptiva que el poeta pren envers el llenguatge és una de les principals característiques de l'anomenada així «Poesia del silenci».

<sup>98</sup> Com és sabut, un dels objectius de l'obra de José Ángel Valente, en al·lusió a la tasca de la poètica mallarmeana, és «donar un sentit més pur a les paraules de la tribu» i tornar, així, al fons sense fons de l'origen sense forma del llenguatge. Per això, en l'encapçalament de l'edició del llibre intítulat *Punto cero*, recopilació de poesia escrita fins en aquell moment, el poeta gallec hi deixa escrit en epígraf: «La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad» (Barcelona: Barral, 1980, p. 7). Valente aspirarà, doncs, a un llenguatge anterior a la determinació i al significat, tot rebutjant, a pesar d'algunes lectures que s'han fet de l'obra, la clausura interpretativa representada pel significat transcendental.

balbuceo ininteligible! ¿Qué sentido tienen, si alguno tienen, las palabras y frases del poema?<sup>99</sup>

Així, doncs, més que «abandonar» o «apartar-se» de la paraula, en expressió de l'article citat de Steiner,<sup>100</sup> la nova tasca poètica consisteix a alliberar la paraula del jou del significat i tornar-li l'original potència creativa; l'impuls de metaforització de què parlava Nietzsche com a pulsio anterior a tot impuls de veritat:

Aquell impuls a la creació de metàfores, aquell impuls fonamental dels humans que en cap moment no es pot deixar de banda, perquè llavors es deixarien de banda els humans mateixos, no és, verdaderament, ni un impuls obligat, ni amb prou feines domat, pel sol fet que, a partir dels seus productes volatitzats, els conceptes, es construeixi per als humans un nou món, regular i estable com una plaça forta. L'home busca un nou espai per a la seva activitat i una altra llera, i ho troba en el mite, i sobretot en l'art. Constantment desordena les classificacions i les cel·les dels conceptes tot proposant noves transposicions, metàfores i metonímies; constantment mostra la prouja de configurar el món existent de l'home despert –tan cridanerament irregular inseqüent inconnex– de forma atractiva i permanentment nova, tal com és el món del somni.<sup>101</sup>

La metaforització de la realitat no ha de ser, doncs, necessàriament una cosa falsa i negativa sinó la virtut artística que té tot *animal loquens* quan, davant la impossibilitat d'aprehendre la realitat de manera directa i objectiva, assumeix i celebra, de manera lúdica, la dimensió metafòrica que té de percebre-la.<sup>102</sup> És el

---

<sup>99</sup> *El arco y la lira*, op. cit., p. 72.

<sup>100</sup> Vegeu nota 80.

<sup>101</sup> *Sobre veritat...*, op. cit., p. 61.

<sup>102</sup> Cal remarcar que la ludicitat és un aspecte crucial i definidor d'aquesta poesia postmoderna, la qual incideix, més que en l'avantguarda, en els components de joc i experimentació del llenguatge. Pensem, si no, en la pràctica de la poesia concreta o visual i en el fenomen dels mateixos tallers d'escriptura inspirats en l'esperit de l'OULIPO francès.

que Llinares ha definit com «la radical defensa de l'art i l'alliberament poètic» ja continguda en la proposta nietzscheana.<sup>103</sup> Continua el filòsof alemany:

Aquella tremenda bastida i aquell postam dels conceptes, arrapant-se als quals l'home necessitat se salva tota la vida, només són, per a l'intel·lecte esdevingut lliure, una estructura i una joguina per a les seves obres d'art més atrevides: i quan en fa trossos, ho barreja, ho torna a unir irònicament, ajuntant allò que és més heterogeni i separant allò que és més afí, llavors posa de manifest que no necessita els recursos urgents de la indignació i que ara ell no es guia per conceptes sinó per intuïcions.<sup>104</sup>

Del fet que les paraules resultin ser expressions inadequades de les coses no se segueix, per tant, l'existència d'una “antiga aliança” o el fons inconscient i irracional d'una realitat suposadament més profunda (sigui aquesta surreal o postsimbolista), sinó que s'explica per raó que el poeta ha «despertat» i s'ha adonat que la realitat és en si mateixa inaprehensible, i que la relació amb les coses és i sempre serà mediada.<sup>105</sup> El llenguatge no és més que una creació que nosaltres inventem i que acordem amb la realitat, però que podríem acordar de moltes altres maneres; perquè, com fa saber Nietzsche –i molt abans d'ell les savieses i religions de la tradició oriental– entre el llenguatge i el món no hi ha això que en podríem dir una tercera instància –neutral i externa– en què poder comparar-ne i judicar-ne la –“adequada”– correspondència. Nietzsche rebutja, de fet, tota teoria de la veritat com a concordança, del moment que el llenguatge ni es dedueix de la realitat ni s'imposa, sinó que és tan sols un invent, una il·lusió humana, una «mentida». Ara bé, una mentida «en sentit extramoral», afegeix agudament el filòsof, una mentida que, com explica Josep M. Terricabras, «és a

---

<sup>103</sup> Joan B. Llinares. «La filosofía del lenguaje en Nietzsche», dins *Metafísica y pensamiento actual. Conocer a Nietzsche*, Salamanca: Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, 1996, p. 237-258.

<sup>104</sup> *Sobre veritat...*, op. cit., p. 67.

<sup>105</sup> La idea de «despertar» és clau en totes aquestes poètiques i té una afinitat òbvia amb el terme *awareness* de la psicologia de la *Gestalt* i, en darrer terme, amb el despertar del budisme chan o zen. Doncs no és casualitat que per a José Ángel Valente la poesia sigui «ante todo, *un gran caer en la cuenta*» (*Obras completas II. Ensayos*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2008, p. 42. D'ara endavant Valente O. C., II, seguit del número de pàgina).

la base del nostre llenguatge, de la nostra ciència, de la cultura».<sup>106</sup> Al dir de Chandos, les coses tenen un altre llenguatge per parlar-*nos* i és aquí on incideix la poètica a partir de mitjan-darrer terç del segle XX, no en el lament nostàlgic d'una unitat perduda sinó en l'esguard fenomenològic que suposa el fet d'atendre, per primer cop, la realitat «muda» de les coses.<sup>107</sup> Escriu *també* Chandos, amb cert, encara, avergonyiment aristocràtic:

Una regadora, un rasclat abandonat enmig dels camps, un gos a la llum del sol, el cementiri d'un poblet miserable, un esguerrat, una masoveria, tot això es pot convertir per a mi en el recipient d'una revelació. Cada una d'aquestes coses, i milers de coses com aquestes, damunt les quals la mirada llisca habitualment amb natural indiferència, pot assolir de sobte i en qualsevol moment, sense que jo pugui fer-hi res, un aspecte tan solemne tan torbador que totes les paraules semblen pobres per expressar-lo [...] el que jo experimentava superava aquestes imatges, era una cosa més divina i més salvatge; i es produïa en el present, era el present en tota la seva majestuositat.<sup>108</sup>

El valor contemporani que interessa de remarcar de la *Carta* de Lord Chandos no és tant la negativitat de la destrucció de l'*arcana verba* com el fet positiu i constructiu de la descoberta d'un llenguatge que no és el de la descripció i la interpretació abstracta de les coses sinó, com s'adona Chandos, «el llenguatge que fan servir les coses mudes per parlar-me», aquell que, sense que hi pugui fer res i amb l'amenaça de la «nàusea» que provoca –com indicarà, més tard, Sartre amb el seu existencialisme–, revela la vida que hi ha rere les paraules, la vida que els conceptes maten en ares de l'abstracció i l'homogeneïtat, a fi d'etiquetar-les i fer-ne ciència. Com corrobora Claudio Magris en l'excel·lent introducció de la *Carta* suara esmentada:

<sup>106</sup> «De la veritat en Nietzsche», dins *Sobre veritat...*, op. cit., p. 27.

<sup>107</sup> El corrent filosòfic anomenat «Fenomenologia» que iniciarà Husserl convidarà, així, a la recuperació de «les coses mateixes» i serà de molt conreu en pensadors com Heidegger, Merleau Ponty i altres que els seguiran.

<sup>108</sup> *Carta...*, op. cit., p. 37-38.

[Amb aquesta narració] Hofmannsthal va força més enllà de l'atmosfera temorenca de *fin de siècle*. Com en el *Col·loqui amb el borratxo* de Kafka, en el qual les coses ja no són on toca i la llengua no les diu, també en la *Carta de Lord Chandos* no es vol tant al·ludir a la inefabilitat de l'experiència individual com indicar la necessitat d'una literatura que no es limiti a l'esfera de la sensibilitat subjectiva. El que trastorna el jove Lord i literat no és el silenci de la realitat, sinó la simultània multiplicat de les seves veus, sempre preparades per multiplicar-se ulteriorment; la ploma de l'escriptor no es manté en interdicció per l'absència opaca de significat, sinó que es veu superada per l'epifania extenuant i ininterrompuda que l'ataca pertot arreu.<sup>109</sup>

La captació poètica de la realitat esdevé, així, l'alliberament de totes aquelles metàfores mortes que s'havien solidificat amb el pas del temps. El real i el racional no són idèntics, com pretenia Hegel en la seva especulació (*especulum*), i més que el descrèdit del llenguatge de ciència i raó, el que interessa en aquesta poètica és llur *metamorfosi*, la transformació d'una ciència que al llarg del segle XX s'ha aproximat a moltes de les directrius de l'art; de tal manera que, com expressa Tàpies; «han estat els mateixos científics els qui ens han cridat l'atenció com mai [...] sobre el paral·lelisme dels nous descobriments de la ciència amb molts aspectes no solament de les antigues savieses i religions sinó també de les grans intuïcions espirituals de l'art».<sup>110</sup> Sintetitza el pintor en el discurs «Art i contemplació interior»:

La visió holística del món que ens donen els millors científics no està pas tan lluny de la visió directa de la realitat profunda –o de les «tenebres divines», com en diuen alguns teòlegs– obtinguda per la via de la contemplació espiritual. Avui, doncs, és la mateixa ciència la que ens diu que aquests dos tipus de

---

<sup>109</sup> «La indecència dels signes», art. cit., p. 9-10.

<sup>110</sup> *En blanc i negre. Assaigs*, ed. a cura de Xavier Antich, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2008, p. 262.



«saber» [l'intel·lectual i l'artístic] s'han de veure com a necessàriament complementaris i, a més, tots dos imprescindibles per a la nostra vida.<sup>111</sup>

I el mateix afirma José Àngel Valente en l'article «conocimiento y comunicación» del que seria el seu primer llibre d'assaigs *Las palabras de la tribu*:

Por otra parte, ha desaparecido la vieja oposición entre ciencia y poesía, construida a base de asignar a la primera el sólido reino de lo que se ve o se toca, de la materia como algo inmediatamente perceptible. Y esa oposición ha desaparecido, además, gracias a la evolución de los supuestos de la ciencia misma, pues es ésta la que ha sustituido la materia sólida por haces de energía que operan en campos de fuerzas invisibles. Hoy la ciencia piensa la materia sobre bases completamente diferentes y las entidades de que nos habla no son materia en el viejo sentido, sino símbolos. Poesía y ciencia se encuentran de nuevo como dos grandes sistemas simbólicos que operan de modo complementario sobre la realidad.<sup>112</sup>

Així, doncs, més que la destrucció del saber, el terme «subversió», el qual passaria a formar part del vocabulari i l'esperit de les primeres avantguardes, s'entendria en la poètica postmoderna en termes de «deconstrucció» (pensem en Derrida),<sup>113</sup> és a saber, com a aprofundiment interior en un nihilisme que té com a resulta el sorgiment de nous valors de les pròpies cendres; no de valors que paralitzin de nou les paraules, però sí de valors transformats, metamorfositzats i

---

<sup>111</sup> Ibídem, p. 242-243. Vegeu també les p. 253; 268-269 *et passim*. Com ja comentàvem a tall de nota, «la dinàmica no lineal» de les noves teories científiques és totalment afí a la pràctica artística contemporània.

<sup>112</sup> Valente O.C., II, 40.

<sup>113</sup> Com ja insinua Gimferrer a l'epíleg d'*Els miralls*, «la destrucció de l'art, / la construcció de l'art, són el mateix camí?» («Op. 98» [fragment], dins *Obra catalana completa I. Poesia*, Barcelona: Ed. 62, 1995, p. 131). Per un altre costat, en *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, el crític literari Ihab Hassan explica que la nota més representativa del període postmodern és la designada pel mot *unmaking* (desconstruir, desmuntar) (Cf. Madison: University of Wisconsin Press, 1982).

creats amb vista a fer front a la situació de crisi en què hom es troba.<sup>114</sup> Com explica Chantal Maillard, «descubrirnos como hacedores de metáforas conduce a la conciencia de la desnudez inicial y fundamental y con ello tal vez a la angustia y al desamparo o, en el mejor de los casos, a la conciencia del juego».<sup>115</sup> Vet aquí, doncs, en la tercera de les opcions, el vessant positiu de la crisi del tombant de segle XIX-XX: el fet que la vida que hi ha rere les paraules hagi posat fora de joc les possibilitats del llenguatge i que sigui justament això el que ara es posi en joc en la nova poètica; una poètica en què els objectes i les coses prenen protagonisme pel fet d'adquirir un valor absolut i no aquell relatiu al –mai millor dit– «home» com a mesura de totes les coses.<sup>116</sup> Continua Magris:

en comptes de la banalitat indiferenciada que agrada a tanta literatura de la crisi, per a la qual tot és fungible i no hi ha res essencial, per a Lord Chandos cada detall minúscul i fugisser és essencial i insubstituïble. És un cúmul immens de realitats absolutes que no permet la jerarquia, l'organització i selecció necessària a cada operació lingüística, expressiva o comunicativa.<sup>117</sup>

Si el llenguatge ha deixat de ser considerat el lloc idoni per anomenar el món és perquè s'ha convertit en el lloc on aquesta impossibilitat es genera. Ara bé, la impossibilitat no és necessàriament destructiva, ja que conté, com hem vist, el germen de la creació i, així mateix, el silenci que la condiciona. Allò que no es pot dir amb paraules però que les paraules no poden deixar de dir és, així, un buit que no s'entén en els termes negatius d'un silenci al qual la literatura es

---

<sup>114</sup> És aquest el sentit del «nihilisme positiu» de Nietzsche i crec que també és en aquest sentit que pot interpretar-se «el caràcter destructiu» de Walter Benjamin, en tant que l'enderroc serveix alhora com a impuls per emprendre el moviment (Cf. *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1990, 161).

<sup>115</sup> *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona: Anthropos, 1992, p. 13.

<sup>116</sup> Posem entre cometes el mot «home» perquè, a banda del centralisme en què se situa respecte de les coses del món, aquell hi és entès des de la perspectiva patriarcal i eurocentrista de l'home blanc, europeu, colonitzador, capitalista i burgès. En aquest context, és d'interès la crítica que Derrida dirigeix a l'essencialisme de la metafísica occidental a «La mythologie blanche» de *Marges de la philosophie* (París: Éditions de Minuit, 1972, p. 247-324), així com, en general, les crítiques que al llarg dels darrers anys s'han fet des de l'àmbit dels estudis culturals i de crítica literària.

<sup>117</sup> Art. cit., p. 10.

confronta (*horror vacui*), sinó en els termes positius d'un silenci produït i creat per la literatura mateixa. Una idea de buit com a plenitud i «punt zero del llenguatge» que, com apuntàvem, té afinitat amb la cultura oriental; però també amb la intuïció de l'home dionisiac, la qual el guiava a retornar a un contacte més directe amb la realitat que, certament, «no podem conèixer però que podríem experimentar», a viure de manera estètica com aquell que «fingeix» –com sentència Pessoa en la seva «autopsicografia»–,<sup>118</sup> «però que sap que la ficció és ficció i que crea ficcions sense deformat-se, sense allunyar-se de la realitat, sinó, ben al contrari, *jugant amb ella*».<sup>119</sup>

En expressió de Pere Gimferrer a propòsit de la trajectòria poètica del mateix José Ángel Valente, el que fa la poètica postmoderna és experimentar en si mateixa «el tránsito del lenguaje instrumental al lenguaje sometido a interrogación y autocrítica»;<sup>120</sup> un problema paral·lel al que s'aboca, per la seva banda, el pensament contemporani quan mira de superar la instrumentalitat de la raó amb usos més sentents («razón sintiente», Zubiri), vitals («razón vital», Ortega y Gasset), poètics («razón poética», Zambrano) o, fins i tot, estèticosensorials («razón estética», Chantal Maillard); esdevenint, però, conscient del seu irremeiable fracàs. Com s'autocritica la mateixa Maillard en considerar, vint anys després, el seu propi intent de formulació d'una «raó estètica», la raó segueix «describiéndose [...] tanto formalmente como teóricamente (a pesar de Nietzsche), de acuerdo con los modelos que pretendía superar»<sup>121</sup> perquè, com posen en relleu les obres de Deleuze i Derrida –no casualment en llur tasca deconstructora– hom no pot anar contra el llenguatge sense el llenguatge. Car no tenim altre llenguatge per fer-ho –res que pugui ser dit des de fora perquè no hi ha un fora des del qual dir-se–; «no hi ha res fora

<sup>118</sup> «O poeta é um fingidor / Finge taô completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente» (dins *Poesias*, Lisboa: Ática, 1995, p. 235).

<sup>119</sup> Josep M. Terricabras, «De la veritat en Nietzsche», art. cit, p. 28 (Cursives meves). Recordem l'aforisme 54 de la *Gaia ciència* [Die fröhliche Wissenschaft], on Nietzsche escriu: «m'he deixondit de sobte al bell mig d'aquest somni, per bé que només per a tenir consciència que no faig res més que somniar i que *he de* continuar somniant, per tal de no anar en orris: igual que el somnàmbul, el qual ha de continuar somniant per tal de no caure daltabaix» (trad. Joan Leita, Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 123).

<sup>120</sup> «Trayectoria de José Ángel Valente», dins *Radicalidades*, Barcelona: Antoni Bosch, 1978, p. 143.

<sup>121</sup> *La razón estética*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017, p. 10.

d'aquesta espiral, d'aquest mecanisme pervers i implacable» –dirà Sunyol a *Birnam*.<sup>122</sup> És a dir, que no podem escapar del llenguatge perquè, en paraules de Paz,

aún el silencio dice algo, pues está preñado de signos [...] las palabras no viven fuera de nosotros. Nosotros somos su mundo y ellas el nuestro. Para apresar el lenguaje no tenemos más remedio que emplearlo. Las redes de pescar palabras están hechas de palabras [...] el lenguaje, en su realidad última se nos escapa. Esa realidad consiste en ser algo indivisible e inseparable del hombre. El lenguaje es una condición de la existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podemos aceptar o desechar.<sup>123</sup>

Ara bé, davant la impossibilitat que sorgeix del mateix llenguatge, el que sí que hom pot fer i el que procurarà de fer la poètica que ens ocupa –filla de la crisi anterior– és justament emprar les «paraules de les xarxes de pescar paraules» o, com suggereix Derrida, atacar el logocentrisme des del *logos* mateix:

La révolution contre la raison ne peut se faire qu'en elle [...] Ne pouvant opérer qu'à l'*intérieur* de la raison dès qu'elle, se profère, la révolution contre la raison a donc toujours l'étendue limitée de ce qu'on appelle, précisément dans le langage du ministère de l'*intérieur*, une agitation.<sup>124</sup>

El mateix sembla apuntar Foucault en parlar de la impossibilitat d'enfugir-se de Hegel com a cimall de la racionalitat moderna:

Toute notre époque, que ce soit par la logique ou par l'épistémologie, que ce soit par Marx ou par Nietzsche, essaie d'échapper à Hegel [...] Mais échapper

---

<sup>122</sup> Op. cit., p. 52.

<sup>123</sup> *El arco y la lira*, op. cit., p. 58-59.

<sup>124</sup> *L'écriture et la différence*, París: Éditions du Seuil, 1967, p. 59.

réellement à Hegel suppose d'apprécier exactement ce qu'il en coûte de ce détacher de lui [...] cela suppose de savoir, dans ce qui nous permet de penser contre Hegel, ce qui est encore hégélien; et de mesurer en quoi notre recours contre lui est encore peut-être une ruse qu'il nous oppose et au terme de laquelle il nous attend, immobile et ailleurs.<sup>125</sup>

I no és altra cosa el que constata Roland Barthes en la notòria lliçó inaugural de la càtedra de semiologia literària del Col·legi de França:

Malheureusement, le langage humain est sans extérieur: c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible: par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï [...]; ou encore par l'*amen* nietzschéen, qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue [...] Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: littérature.<sup>126</sup>

Per tot això, la solució al problema de la crisi de la paraula adoptada per la tendència poètica que l'assumeix en la creació literària, no és renunciar al llenguatge o mirar de cercar-ne un d'alternatiu (per mitjà de l'ús d'altres recursos com la música, les imatges, els objectes o, fins i tot, el silenci), sinó generar i possibilitar amb els elements propis del llenguatge –això és, amb els recursos i

---

<sup>125</sup> *L'ordre du discours*, París: Gallimard, 1971, p. 74-75). Obra citada per Sunyol com un dels seus interessos a «Sobre (i sota) la tradició»: «el primer que de Foucault em va atreure va ser el títol de l'ordre del discurs; intuïa que allí hi havia respostes i, sobretot, preguntes. I m'hi vaig capbussar de cop» (*Cuadernos de estudio y cultura*, n. 7, 1997, p. 62).

<sup>126</sup> *Leçon inaugurale*, Collège de France, 1977, dins Roland Barthes, *Œuvres complètes*, París: Éditions du Seuil, vol. 3, 1993, p. 804. A *Crítica i veritat*, aquest autor afirma que «a les *Críiques de la raó* que ens ha donat la filosofia, ens podem imaginar que hi afegirem una *Crítica del Llenguatge*, i això és precisament la literatura» (op. cit., p. 67-68). Com també afirma Carles Hac Mor, «escriure és fer trampa. Suposa jugar brut amb la paraula» («De la poesia com a antipoesia apoètica, o sigui, com a poesia», *Reduccions*, n. 75, p. 81).

estratègies de creació de la paraula i, per tant, d'«estafa amb la llengua», que diu Barthes—, el mode d'una situació —o actitud ètica, com veurem amb Wittgenstein— en la qual prendre consciència de la impossibilitat de dir és la condició *sine qua non* perquè la realitat es mostri; la creació, no d'un llenguatge, d'un altre, d'un més; sinó d'un llenguatge *altre*, de l'essència de tot llenguatge, del llenguatge del «silenci dels mots / del silenci d'abans de darrera els mots» — escriurà Sunyol.<sup>127</sup>

La lluita contra el llenguatge i la raó modernes transita l'àmbit de la crisi i es realitza, no fora d'ella, sinó en la zona extrema de la seva frontera, aquella en què el llenguatge no té el poder d'explicar-se perquè se sosté en la tensió conflictiva del seu propi qüestionament. Possibilitat o impossibilitat de dir no són, doncs, elements d'una alternativa davant la qual s'hagi de situar el poeta, car aquests formen ja part de la imbricada naturalesa del llenguatge, una vegada aquest no solament ha entrat en crisi sinó que s'ha fet conscient de la seva pròpia finitud, això és, del límit que no té sinó que és respecte de la realitat del món i del subjecte que la parla.

\*\*\*

Si bé la crisi i la desconfiança en el llenguatge del poeta modern és precedent, com afirmàvem, de la crítica posterior, aquell encara queda pres d'una paradoxa que serà objecte de preocupació en la poesia de mitjan-darrer terç segle XX en endavant, el fet que el límit no estigui fora del llenguatge sinó que en sigui

---

<sup>127</sup> *Ni amb ara prou*, Sabadell: Les edicions dels dies, 1984, p. 29. Cal notar que aquest dir durà a la via del despullament del llenguatge que l'autor emprèn a *Stabat* i que arriba a la seva culminació amb la formulació de «La il·luminació de Lípica» de *Des d'ara*: «I want to be languageless», com aquest estat del poeta que no té ni usa ni vol cap llengua; que escriu «prescindint de la llengua com a sistema, com a estructura tancada i funcional; però, això sí, usant elements i estructures de les llengües (de la llengua)» (op. cit., p. 84). És a dir, a un llenguatge que deixa de «tenir la llengua com a element de treball; ser un sensellengua des del llenguatge, des d'un llenguatge concret, potser l'única manera de ser-ho» (ibídem, p. 87). Vegeu el punt 2.2.4.

justament el «defora [*le dehors*]»,<sup>128</sup> el territori ambigu i fronterer de l'*entre-dos* que testimonia el món alhora que se n'aparta. En suma, l'actitud de desconfiança en el llenguatge desemboca en una poètica no *de* sinó *des de* el límit, car el que caracteritza el poeta postmodern és el fet d'inscriure la interrogació en la mateixa creació, fer del límit *l'espai* de la poètica. Dit altrament, el silenci no radica en la idea negativa d'una crisi del llenguatge sinó en l'experiència positiva del límit que resulta ser el llenguatge, la reflexió del qual comporta tota una *crítica* de la realitat.<sup>129</sup>

És des de l'ambigu i paradoxal terreny del límit, però, sobretot, des de la seva singular experiència, que el poeta donarà veu al silenci i a tot allò que fins aleshores havia romàs soterrat en pro d'un més que sospitós domini de la paraula i del sentit. Ara bé, com caldrà entendre la naturalesa d'aquest espai fronterer que és ara el mateix llenguatge? Allò que no dona la realitat i en el qual la realitat, tanmateix, parla. Quin és l'estatut que caldrà donar-hi, si, com a inefable, forma part d'allò que no es pot dir i com a "carn" del nostre ésser és ja la manera que hom té de parlar-ne?

<sup>128</sup> «La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors» (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, París: Les Éditions de Minuit, p. 9).

<sup>129</sup> Tot i que aquesta poètica neix, en part, de la confrontació amb l'anterior realisme social dels seixanta –en donar més importància al signe poètic i a l'autonomia del llenguatge (Enric Sullà, «La poesia catalana jove: una alternativa al realisme», *Els Marges*, n. 1, 1974, p. 118-125)–, no és menys cert que aquella no s'aïlla en una torre de vori, perquè en reflexionar sobre el llenguatge reflexiona també sobre la percepció que hom té del món i, així, en mostra el radical compromís. És en aquest sentit que Roberto Juarroz declara que «la poesía es el máximo realismo posible» (*Poesía y realidad*, Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 18) i afegeix: «El realismo de la poesía, abierto al infinito, es lo opuesto al realismo estrecho e inevitablemente irreal que aparece en las historias de la literatura» (*Poesía Vertical*, Diego Sánchez Aguilar (ed.), Madrid: Cátedra, 2012, p. 316). No estaria de més recordar la tesi de Theodor W. Adorno del «*Lirik und Gesellschaft* [Discurs sobre lírica i societat]» (1954), segons la qual la poesia lírica, fins i tot la més pura, és essencialment social (Cf. *Noten zur Literaturen, Gesammelte Schriften*, vol. 11, Frankfurt: Suhrkamp, 1961). L'antiga oposició entre realisme i formalisme queda, doncs, del tot inoperant.

### 1.3. El límit del llenguatge com a espai de joc i de trànsit

Si miràvem de determinar la noció de límit amb referència al llenguatge, diríem que, a grans trets, i preservant la polisèmia i l'ambigüitat del seu ús, el límit és una noció que es defineix entre dues grans accepcions, afavorides al mateix temps per l'etimologia del terme: d'una banda, el límit com a *terminus*, com a restricció i punt extrem més enllà del qual no és possible anar i, de l'altra, el límit com a *limes*, com a espai de transició i «terreny *entre* dos camps». <sup>130</sup>

El que denota la primera i menys problemàtica de les dues accepcions, la del *terminus*, és un «estar al límit» o «a l'extrem» d'alguna cosa, al precipici, en una tensió difícil de suportar, que ens desborda i sobrepassa les nostres forces, que planteja una experiència o «situació límit [*Grenzsituation*]», que diria Jaspers. <sup>131</sup> En aquest sentit, el límit és entès també com un «poder arribar fins a» un lloc determinat, al límit de la meva capacitat de conèixer o de parlar, per exemple, i, per tant, com un *límit extern* que expressa la negativitat i l'estaticisme del fet de «no poder anar més enllà», com afirma Kant, de no ser-ne capaç per estar-ne justament delimitat i circumscrit fins a un punt determinat, fins a un llindar o confí no superable ni franquejable. <sup>132</sup> Destaquen, com a exemples d'aquesta accepció, totes les propostes de filosofia, teologia o literatura i discursos afins (art, música, etc.), predominantment modernes, les quals expressen els límits del coneixement i del llenguatge davant d'allò que n'està fora o més enllà i prenen imatges com les del mur, la muralla, les reixes, la paret, el laberint, l'espiral, la gàbia o la presó.

<sup>130</sup> Segons l'etimologia del mot, «límit» prové del llatí *limes*, *limitis* que significa «corriol entre dos camps», «frontera». D'aquí sorgeix, d'una banda, l'adjectiu «límitrof», pres del llatí tardà *limitrophus* per designar el camp atribuït als soldats que guardaven les fronteres, i, de l'altra, la substantivització de l'adjectiu llatí *limitaris* «que separa i marca límits» que en llatí vulgar s'adaptà al significat dels seus afins *limen- inis*, «llindar», «porta d'entrada» i *limitaris* «pertanyent al llindar, a les entrades» (Vegeu Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* [DECLC], 9 vols., Barcelona: Editorial Curial, 1980-1991, p. 954-956).

<sup>131</sup> Cf. *Philosophie II. Existenz-Erbellung*, Berlín: Springer, 1973, p. 201-209.

<sup>132</sup> *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*, dins *Kants Werke*, Akademie Textausgabe, 9 vols., Berlín: Walter de Gruyter 1968, vol. IV, p. 354-355. Per a més detall, vegeu les veus «Grenze» i «Schranke» a Rudolf Eisler, *Kant Lexikon*, París: Gallimard, 1994. També a Howard Caygill, *Kant's Dictionary*, Oxford: Blackwell, 1995.



Quant a la segona accepció, la més complexa, per ser alhora també la més ambigua, la del *limes*, denota la idea d'un espai de relació entre dos terrenys contigus, una zona limítrofa o de contacte.<sup>133</sup> El límit és entès, en aquest sentit, com un *límit intern*, la qual cosa expressa, a diferència de la primera accepció, la positivitat i el dinamisme de ser una franja de territori en si mateixa habitable i transitable, un pas o passatge entre dos àmbits distints, un «poder anar més enllà», com afirma Hegel, de transcendir –travessant– allò que limita, un horitzó per albirar.<sup>134</sup> El *limes* accentua, així, el fet no tant de ser com d'*estar entre*, de ser la relació i el moviment d'un espai en què es dona o té lloc la unió, la conjunció i, fins i tot, el tocar i el punt de contacte –sense confondre– entre dos mons (cel i terra, Déu i home, infinit i finit, sutura i ferida, paraula i silenci, llenguatge i món, etc.); però alhora la separació, la disjunció i la distància necessàries que fan la unió possible. Destaquen, com a exemples d'aquesta accepció, totes les propostes de filosofia, teologia o literatura i discursos afins (art, música, cinema, etc.), predominantment postmodernes, les quals expressen la impossibilitat de decidir-se per un dels pols de l'oposició i privilegien, en canvi, els punts de contacte. És allò que s'expressa, per exemple, en el «neutre» de Blanchot o en els «indecidibles» de Derrida, com a articulació que reuneix l'entre-dos, el territori que oscil·la i pendula entre la manifestació i l'ocultament i que, en qualsevol cas, no és ni l'un ni l'altre, ni presència ni absència, ni paraula ni silenci, ni plenitud ni buit, etc. Les imatges que pren aquesta accepció són les de la mateixa frontera física, com a zona de pas i de trànsit constant de cultures, mercaderies, etc., però també de vigilància i de control, en què el fenomen de la

<sup>133</sup> En l'inici del «preludi» de la «primera simfonia» de la seva *Lógica del límite*, Eugenio Trías fa al·lusió a una interessant referència històrica de l'època dels romans que explora la concepció de *limes* i els habitants d'aquesta regió, els *limitanei*. Tot i la llargària de la citació, creiem que pot ajudar a situar-nos en la noció en qüestió: «Los romanos llamaban *limitanei* a los habitantes del *limes*. Constituían el sector *fronterizo* del ejército que acampaba en el *limes* del territorio imperial, afincado en dicho espacio y dedicándose a la vez a defenderlo con las armas y a cultivarlo [...] Más allá de esa circunscripción se hallaba la eterna amenaza de los extranjeros o extraños, o bárbaros. Éstos, a su vez, se sentían atraídos por esa franja habitable y cultivable que les abría el posible acceso a la condición cívica, civilizada, del habitante del imperio [...] El *limes* participaba, por tanto, de lo racional y lo irracional, o de lo civilizado y de lo silvestre. Era un espacio *tenso y conflictivo* de mediación y de enlace. En él se juntaba y se separaba a la vez el espacio romano y el bárbaro. Actuaba *a la vez* como cópula y como disyunción. Era conjuntivo y disyuntivo» (Eugenio Trías, *La lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991, p. 15-16).

<sup>134</sup> *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, dins *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt: Suhrkamp, 20 vols., 1969-1971, vols. 8-10, vol. 8, §60, p. 144.

«terra de ningú» fa acte de presència, la terra salvatge entre fronteres on regna, per contrast, la solitud, el silenci i la invalidesa de la norma;<sup>135</sup> o bé la imatge d'altres fronteres com ara les ribes del mar, les vores dels rius i llacs o la dels mateixos marges de l'escriptura; o d'altres com les afraus o abismes entre muntanyes, l'obertura i tancament de portes i finestres; les escletxes o clivelles d'aire o de llum de la pedra; les esquerdes o fissures de la paret del mur o del gel, o les cicatrius i les ferides de la pell o la carn.

Segons que escriu Eugenio Trías en la *Lógica del límite*, pensador que feu del límit la noció nuclear de la seva proposta filosòfica, la modernitat hauria utilitzat sempre la primera de les accepcions, la dimensió negativa del límit, cosa que tingué com a resulta que el límit es convertís en mera limitació, en el signe que determina «el *nec plus ultra* de toda experiencia y aventura del conocimiento o del lenguaje».<sup>136</sup> Els esforços es concentraven a pensar o parlar d'allò que estava més ençà o més enllà del límit, però, en qualsevol cas, no a aventurar-se a explorar-ne el terreny sinuós, la terra de ningú on no hi havia paraula ni silenci per tal com estava composta d'ambdós. Però què passa –pregunta Trías– quan aquest límit és legítimament concebut en el seu estatut ontològic, com a territori i franja de naturalesa alhora afirmativa i positiva? Doncs que topem –afegim nosaltres– amb totes aquelles pràctiques literàries i artístiques del darrer terç del segle XX i principi del XXI que, més que parlar del límit, el que fan és *habitar-lo*, és a dir, fer del límit *el lloc* del discurs.<sup>137</sup> Ara bé, a diferència de Trías, el límit no és en aquestes poètiques «un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad del sentido y de la significación (*logos*, pensar-decir)»,<sup>138</sup> com si aquest fos un objecte de coneixement més, per bé que d'una filosofia del límit o

<sup>135</sup> En *Filosofia del limite*, Andrea Gentile descriu la terra de ningú com segueix: «La terra di nessuno è ciò che sta tra le due sponde, tra i margini di due realtà, di due spazi differenti. È il luogo dove la norma, la regola che il confine stabilisce non vale più, la terra selvaggia, autentica e originaria dove ognuno, nella sua solitudine, può ritrovare se stesso: è il luogo, la terra, la soglia da dove poter ricominciare a sperare, dove cercare una soluzione per ridare un senso alla propria vita e alla propria esistenza. La terra di nessuno è una soglia per tentare di risolvere, per oltrepassare lo stato di crisi provocato dal confine, uno spazio e un orizzonte dove provare a liberare le potenzialità creative connaturate nella nostra soggettività e dove poter ritornare alla vita autentica: ritornare ad essere se stessi» (Andrea Gentile, *Filosofia del limite*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012, p. 118).

<sup>136</sup> *La lógica del límite*, op. cit., p. 15-22.

<sup>137</sup> És interessant de recordar aquí el que respecte de l'«habitar [*Wohnen*]» diu Heidegger en la conferència *Bauen, Wohnen, Denken* (v. *supra*).

<sup>138</sup> *La lógica del límite*, op. cit., p. 20.

del sentit del límit en la filosofia; sinó que el que s'obre és altrament el buit, l'«espaiament», més que l'espai –en paraules de Derrida–, en què la relació es fa possible. L'única positivitat que s'obre en aquest tipus de pràctiques és, així, la de l'espai de la mateixa frontera, la d'una absoluta negativitat que només obre la possibilitat del sentit, –no el sentit o el sense-sentit del discurs, o sia, no el límit que representa el silenci sinó la seva radical experiència. Podríem dir que el poeta postmodern es relaciona amb el silenci de la mateixa manera que Heidegger parla, no d'experimentar una cosa sinó de «fer-ne experiència»:

eine Erfahrung zu machen. Mit etwas, sei es ein Ding, ein Mensch, ein Gott, eine Erfahrung machen heißt, daß es uns widerfährt, daß es uns trifft, über uns kommt, uns umwirft und verwandelt. Die Rede vom “machen” meint in dieser Wendung gerade nicht, daß wir die Erfahrung durch uns bewerkstelligen; machen heißt hier: durchmachen, erleiden, das uns Treffende vernehmend empfangen, annehmen, insofern wir uns ihm fügen. Es macht sich etwas, es schickt sich es fügt sich.<sup>139</sup>

Al cap i a la fi, la renúncia a la paraula i el seu consegüent silenci no és una acció possible per al nostre poeta, ja que aquest no gaudeix d'una relació de domini amb el llenguatge com per poder-se'n deslliurar. Parlar o callar envers el límit no són, doncs, opcions viables per a un ésser que, com hem vist, és *ja* llenguatge. És per això que, com assenyala Søren Kierkegaard en l'obreta *El lliri en el camp i l'ocell sota el cel*, a l'ésser humà no li és possible callar, perquè per callar ha de *no* parlar i, per això mateix, parlar encara. L'exhortació que fa el filòsof danès al lector és, així, a «aprendre l'art de poder callar», tal com fan, de manera natural, el lliri en el camp i l'ocell sota el cel. Escriu el filòsof danès:

---

<sup>139</sup> «Hacer una experiencia con algo –sea una cosa, un ser humano, un dios– significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de “hacer” una experiencia, esto no significa precisamente que nosotros la hagamos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello. Algo se hace, adviene, tiene lugar» («Das Wesen der Sprache», *Unterwegs zur Sprache*, dins *Gesamtausgabe*, op. cit., vol. 12, 1989, p. 149. *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona: Ediciones Serbal, 1990, p. 143).

Del liri i l'ocell, en qualitat de mestres, aprenuem

SILENCI, o aprenuem a CALLAR.

Car segurament sigui el llenguatge el que fa que l'home es distingeixi de la bèstia, i en aquest cas, si a algú li agrada de recalcar-ho, encara més del liri. Però que això de poder parlar sigui un avantatge no se segueix que no sigui un art, un art meravellós, poder callar; al revés, precisament perquè l'home pot parlar, precisament per això, és un art poder callar, i precisament perquè el seu avantatge el perd amb facilitat, precisament per això és un art meravellós poder callar. I aquesta és la lliçó dels silenciosos mestres: el liri i l'ocell.

[...] has de fer-te, en el més profund sentit de la paraula, a tu mateix no-res, tornar-te no-res davant Déu, aprendre a callar; en aquest silenci rau el començament que consisteix a cercar *primerament* el regne de Déu.

D'aquesta manera, pietosament, s'arriba al començament en cert sentit en direcció cap enrere. El començament no és allò amb el qual es comença, sinó allò al qual s'arriba; i s'hi arriba d'esquena. El començament és aquest art de *fer-se callat*; car ser callat com ho és la naturalesa, no és cap art.<sup>140</sup>

A diferència de Déu o de la naturalesa que *són* silenci, a l'home li ha estat (do)nat el llenguatge per a expressar-se i, per això mateix –diu Kierkegaard– «no és capaç de callar».<sup>141</sup> Per tant, si del que es tracta és de relacionar-se amb allò que és límit *del* llenguatge, el que cal és, abans de tota cosa, continuar essent la

---

<sup>140</sup> «Lader os af Lilien og Fuglen som Læremestere lære / TAUSHED, eller lære at TIE / Thi vistnok er det Talen, der udmærker Mennesket fremfor Dyret, og da, hvis Nogen saa vil, langt fremfor Lilien. Men fordi det er et Fortrin at kunne tale, deraf følger ikke, at det ikke skulde være en Kunst at kunne tie, eller at det skulde være en ringe Kunst; tvertimod, just fordi dette hans fortrin saa let frister ham, derfor er det en stor Kunst at kunne tie. Men det kan han lære af de tause Læremestere: Lilien og Fuglen [...] Du skal i dybeste Forstand gjøre Dig selv til Intet, blive til Intet for Gud, lære at tie; i denne Taushed er Begyndelsen, som er, *først* at søge Guds Rige. Saaledes Kommer man, gudeligt, i en vis Forstand baglænds til Begyndelsen. Begyndelsen er ikke det, man begynder med, men det, man kommer til; og man kommer baglænds til den. Begyndelsen er denn Kunst at *blive* taus; thi at være taus som Naturen er det, er ingen Kunst» (*Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen. Tre gudelige Taler [El liri en el camp i l'ocell sota el cel. Tres discursos pietosos]* (1849), dins *Søren Kierkegaards Skrifter*, op. cit., vol. 11, p. 16).

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 21.

paraula que hom és; una paraula, però, que *deixa de* parlar, que té l'art de *fer-se* justament *callada* «davant Déu [*til Gud*]». Del que es tracta és de no donar-se importància com a paraula que som, i no donar-se-la *ni tan sols callant*, sinó d'aprendre l'«art meravellós de poder callar».<sup>142</sup> En el primer dels «Tres discursos pietosos» de què consta l'obra, Kierkegaard prescriu, de fet, l'actitud que hauria de tenir tot poeta davant del límit que és el llenguatge:

I *has de fer-te* silenciós davant de Déu com el lliri i l'ocell. No has de dir: «bah!, a l'ocell i al lliri els costa molt poc callar, ja que segurament no poden parlar»; no has de dir això, no has de dir res en absolut, no has d'intentar ni tan sols fer impossible l'ensenyança que s'enclou en el silenci per mitjà de, en lloc de fer del callar quelcom seriós, immiscir estultament el silenci en el discurs, tal vegada com un objecte de discurs, de manera que del silenci no en quedi res, ben al contrari, es creï un discurs sobre això d'estar callat.<sup>143</sup>

En qualitat d'humà el discurs poètic no pot ser un discurs *sobre* o *del* silenci, una «paraula *de* Déu»; ja que això, com l'ambigüitat que la mateixa expressió indica, és situar-se en un lloc que no correspon, en un àmbit discursiu que no s'adiu a l'*status viae* de la condició humana o als situacionals que Kierkegaard remarca en relació amb els mestres silenciosos del lliri: «*en* el camp», i l'ocell: «*sota* el cel». El discurs de l'ésser humà i amb ell el del nostre poeta ha de consistir, doncs, a ser paraula humana, cosa que vol dir paraula que *camina*, que *apunta*, que *va cap a*, que parla *a* Déu –no *de* Déu. En definitiva, paraula que està, com hem vist, *en camí*; que expressa la tensió de l'*inter-esse* que és, i no “peca”, per contra, en estancar-se o aturar-se en un *esse* que no li

---

<sup>142</sup> Que el fet de callar sigui un art fa pensar en el títol del tractat de l'abad Joseph Antoine Dinouart de 1771: *L'art de se taire principalement en matière de religion*, en el qual es defensa una política i ètica del silenci que probablement Kierkegaard compartiria. Vegeu *L'art de callar*, trad. Maria Dasca, Girona: Ela geminada, 2016.

<sup>143</sup> «Og taus for Gud som Lilien og Fuglen skal Du blive. Du skal ikke sige “Fuglen og Lilien kunne sagtens tie, de kunne jo ikke tale”; det skal Du ikke sige, Du skal overhovedet Intet sige, ikke gøre end det mindste Forsøg paa at umuliggjøre Underviisning i Tausheden, ved, istedetfor at gjøre Alvor a fat tie, daarligen og meninsløst at kluddre Taushed ind i Tale, maaske som Talen Gjenstand, saa der ikke bliver Noget af Taushed, men derimod en Tale bliver til: om det at være taus» (Ibidem, p. 22-23).

correspon.<sup>144</sup> Kierkegaard parla, fins i tot, d'anar «en direcció cap enrere», de començar d'«esquena» i fer-se «no-res» davant Déu; perquè el que cal és deixar de ser paraula o silenci per esdevenir *oient*, tal com ocorre, segons l'autor danès, amb el sentit de la mateixa pregària: «pregar no és sentir-se parlar a si mateix, sinó arribar a callar i, romanent callat, esperar: fins que l'orant senti Déu».<sup>145</sup> L'oposat a la facultat de parlar no és, així, encara el silenci, sinó el fet de *fer-se* silencios, no de ser sinó de *fer* silenci. Per això fer-se o tornar-se callat és per a Kierkegaard tot un art, el qual no consisteix a guardar silenci en el sentit de simplement callar, sinó de guardar-lo per fer-se receptiu a la paraula, passar d'emissor a receptor per tal que la paraula *sigui*.

Tot i que sigui des del context religiós d'una transcendència divina, Kierkegaard apunta en aquest discurs pietós a la concepció del silenci de què serà protagonista el poeta postmodern, a saber, un que no limita la paraula per continuar dient; sinó que la fa possible; el silenci d'una paraula que aprèn a callar per tal de fer lloc a tot allò que no és si mateixa. L'actitud que adopta el poeta envers el límit és, així doncs, la d'una infinita disponibilitat; ja que, més que recercar la transcendència per via negativa o indirecta, el que fa és donar-li cabuda, això és, obrir l'espai d'aparició o manifestació. Es tracta de prendre consciència i, sobretot, de relacionar-se amb allò que està més enllà del límit que hom *ja* és, i per a tal fi l'únic que pot fer és disposar-s'hi, això és, no trobar, sinó

---

<sup>144</sup> Segons Raimon Panikkar, el pecat sorgeix «cuando el ser deja de ser verbo transitivo que se desliza hasta su término y se anquilosa en *esse*, en sustancia. El pecado es la *sistencia* del ser que se ha cansado de la tensión de su *ek* constitutivo para convertirse en (falsa) *con-sistencia*» (*El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid: Siruela, 1996, p. 233).

<sup>145</sup> «At bede er ikke at høre sig selv tale, men er at komme til at tie, og at blive ved at tie, at bie, til den Bedende hører Gud» (*Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen*, op. cit., p. 18). Al *Diari JJ* Kierkegaard també apunta: «La simple devoció creu i s'afigura que el principal en les seves pregàries, el punt en el qual cal insistir, és que Déu escolti el que AQUESTA demana. I no obstant això, en el sentit etern de la veritat, el just és l'invers: en la vertadera relació de pregària no és Déu qui escolta el que hom demana, sinó l'orant que continua orant fins a ser ell *el qui escolta*, fins a entendre el que Déu vol d'ell. El simple devot té necessitat de moltes paraules, i les seves pregàries en el fons no són més que exigències. La vertadera pregària no és altra cosa que un escoltar [Den Umiddelbare mener og indbilder sig, at Hovedsagen naar han beder, det han især har at drive paa, er at Gud hører hvad det er HAN beder om. Og dog er det i Sandhedens evige Forstand lige omvendt: ikke da er Bønnens Forhold det Sande, naar Gud hører hvad der bedes om, men naar det er den Bedende, der vedbliver at bede, indtil der er ham der er den Hørende, som hører hvad Gud vil. Den umiddelbare gjør mange Ord og er derfor egl. Fordrende naar han beder; den sande Bedende er blot hørig]» (*Journalerne*, dins *Søren Kierkegaards Skrifter*, op. cit., vol. 18, p. 295 [JJ:464]).

fer-se més aviat trobadís.<sup>146</sup> Perquè si bé el límit com a frontera s'entén en termes d'obertura, no és menys cert que aquesta no n'implica l'eliminació, car l'obertura és en virtut del tancament i el límit n'és i sempre en serà la condició. Per tant, el que caracteritza l'artista o poeta postmodern –aquell que ha pres consciència del límit que no solament té sinó que *és* el llenguatge– és el fet d'haver de viure el silenci *en i des de* la paraula, de fer experiència d'un silenci que, sorgit del fracàs i la impotència de dir, és expressió de la impossibilitat mateixa.<sup>147</sup>

La novetat i el punt d'inflexió respecte de l'actitud que adopta el poeta modern rau, doncs, en el sentiment de fracàs –o de «desastre», per dir-ho amb Blanchot– que el poeta postmodern sent davant del límit i en l'experiència que implica el fet d'assumir-lo en carn pròpia: no en un llenguatge que encara pretén de superar-se sinó en el despertar o presa de consciència d'un llenguatge que *se sap* essencialment liminar, això és, frontera o llindar entre dos mons.

La negativitat del límit no és, així, ni el resultat ni el punt de partença d'una especulació més profunda –sigui aquesta religiosa, filosòfica o artística–, per tal com és un fi en si mateix. En conseqüència, l'artista o poeta postmodern no té cap intenció envers el límit o l'única intenció que hi té és immanent al límit mateix, a saber, cridar l'atenció sobre la realitat fronterera del límit i transitar-la en la pràctica artística. El canvi de paradigma és clar: el límit pren un interès fonamentalment pragmàtic i ètic i deixa de ser merament semàntic i epistemològic. La realitat del límit, aquella que controlava el modern des del

<sup>146</sup> Com estableix el pensament ètic d'Emmanuel Lévinas, el moviment fonamental i originari de l'alteritat no és el que va del Mateix a l'Altre (el món, els altres, la noció de Déu o del sentit...), sinó de l'Altre al Mateix. És l'Altre qui m'interpel·la i em crida. No sóc jo qui en pot establir la relació ni qui en situa els termes. La presència de l'Altre «dépasse en format la mesure du moi, ne se résorbe pas dans ma vision. Le débordement de l'extériorité inadéquate à la vision qui la mesure encore, constitue précisément la dimension de la hauteur ou la divinité de la extériorité. La divinité garde les distances» (*Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haia: Martinus Nijhoff, 1961, p. 273). Vegeu també una concepció absoluta i inaprehensible de l'alteritat en l'obra *Psyche* de Derrida (op. cit).

<sup>147</sup> Com afirma Beckett i la seva particular estètica del fracàs: «Ever tried. Ever Failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better» (*Worstward Ho*, London: Faber and Faber, 2009, p. 81). Una divisa, aquesta de «fracassar més i cada cop millor», que ha estat duta a terme per Carles Hac Mor, referent i amic de Sunyol, el qual parla de la necessitat d'escriure cada cop pitjor, de fracassar en l'escriptura. Vegeu, per exemple, *Fracassart: de la no-mort de l'art* (2015). Per la seva banda, Carles Camps Mundó ha parlat de «la impotència» de designar: «Qui sap si els versos inconclusos / que vas deixar de banda amb impotència / no són el més bell dels teus llibres» (*La runa de la veu*, dins Carles Camps Mundó, *La mort i la paraula. Obra poètica [1988-2018]*, Girona: Llibres del Segle, 2018, p. 540).

domini del llenguatge, passa ara a qüestionar el llenguatge mateix. El límit esdevé tensió *interna* del quefer literari, quelcom que no deixa indiferent al poeta i que afecta el seu –fins ara intocable– llenguatge. Lluny de romandre-hi callat o superar-lo per mediació de la paraula, el poeta postmodern assumeix el límit i l'expressa fins a l'extrem; porta el llenguatge –per dir-ho així– fins a la pròpia destrucció, fins al *pathos* d'una contradicció que no és més objecte de literatura per tal com n'és precisament la ferida. De retruc, i en contrast amb el modern, que encara en farà literatura, el postmodern “només” farà avinent el límit en la literatura, de manera que ja no en discursejarà –cosa que feia aquell en trencar el silenci sobre el qual parlava– sinó que convertirà el límit en el *pathos* del discurs; en la tensió d'un llenguatge que xoca contra allò que no pot dir i de què, tanmateix, ha de donar compte. El límit s'insereix en la literatura que abans en lamentava la presència i ara en mostra l'«entranya» –com Zambrano diria–, l'esqueixament que hi provoca i com aquest s'experimenta en una encarnació ben allunyada de la d'aquell bell principi del verb fet paraula. Notem, si no, el que constata Sunyol a *Stabat*: «Acceptació del sofriment, de l'esqueixament del llenguatge i del jo. Sentir-se parlant només des del dolor i l'esqueixament del llenguatge patits en la pròpia carn».<sup>148</sup>

Una vegada el límit s'ha fet «carn» del poema i del poeta mateixos –ho vèiem més amunt amb Blanchot–,<sup>149</sup> aquell ja no es traça des de la distància d'un subjecte enunciator sinó que és «la traça» d'un silenci que s'incorpora a la mateixa paraula.<sup>150</sup> Dit altrament: si el límit fins aleshores era vist com un objecte o tema de discurs, ara passa a ser la cosa contra la qual el discurs topa, la cosa amb la qual es troben subjecte i llenguatge en el curs d'un dis-curs que, malgrat tot, continua;<sup>151</sup>

<sup>148</sup> Op. cit., p. 46. Tot i que l'encarnació ens situa en un context religiós i cosmogònic, molts d'aquests poetes faran servir aquest concepte per il·lustrar la vivència i l'assumpció de l'escissió de paraula i món que és ara el cos de l'escriptura. És en aquest sentit que Valente arriba a afirmar que «no se llega a ser escritor más que cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras» (Valente O. C., II, 459). Vegeu també *Diario anónimo (1959-2000)*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2017, p. 223.

<sup>149</sup> V. *supra*

<sup>150</sup> Com és sabut, el concepte de «traça [*trace*]» és fonamental en l'escriptura que proposa el pensament de Derrida i que aquest anomena *grama* o *diferència*. Vegeu, per exemple, *De la grammatologie*: «La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici [...] que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine» (París: Éditions de Minuit, 1967, p. 90).

<sup>151</sup> *Dis* en el sentit del prefix llatí «contra a», però també del grec «mal», «difícil».



del moment que el nostre poeta no abandona el llenguatge sinó que, més aviat, el fa emmudir, això és, en silència la voluntat de dir i en fa visibles les marques del balbuceig.

Com a xoc i confrontació amb el seu propi límit, el discurs de la literatura pateix una interrupció, una suspensió i ferida del sentit que, com hem dit, pren la forma d'un silenci en la paraula. En expressió de Jean-Luc Nancy en l'assaig *Calcul du poète* de 1997, «le cours du sens doit être interrompu pour que le sens ait lieu»,<sup>152</sup> justament perquè allò que no té sentit es mostri en el pas fronterer –entès aquí com la versió lingüística (dir/no dir, sentit/sense sentit, paraula/silenci) d'entre les moltes dualitats que és i defineixen la condició humana (ànima/cos, infinitud/finitud, eternitat/temps, etc.) i, per tant, al poeta.<sup>153</sup>

El discurs del poeta postmodern esdevé així un discurs patològic, discurs del patiment del *logos* en què el *logos* no es delimita ni se supera sinó que simplement *es pateix*, passa per la passió de confrontar-se amb el propi límit fins a acabar-hi, ell mateix, clavat, crucificat, mort –dirà Sunyol– amb la creu posada.<sup>154</sup> Allò que el discurs no pot comunicar o que es comunica com a interrupció i suspensió del sentit –amb recursos com ara el parèntesi, els punts suspensius, les pauses, l'inacabament, les el·lipsis o la disposició tipogràfica i la utilització significativa dels espais en blanc interspersals o de la pàgina; tot plegat marques i figures de la denominada per Túa Blesa «logofàgia»– és un silenci que no està mancat de discurs ans ressona en l'interior d'aquest, en l'espai d'una paraula que ja no calla perquè en ella el silenci es diu, s'escriu amb el caire de la lletra que –ai las!– abans servia per a dir-lo.<sup>155</sup> Hereus de la importància que Mallarmé havia donat a l'espai en blanc del poema –«“les blancs”, en effet, assumant l'importance»–,<sup>156</sup> els poetes postmoderns del

---

<sup>152</sup> Dins *Demande. Littérature et philosophie*, París: Galilée, 2015, p. 18.

<sup>153</sup> Com s'ha repetit al llarg de la història de la filosofia (Plató, Nicolau de Cusa, Pascal, Kierkegaard, Sartre, Jaspers...), en especial en les filosofies de l'existència, l'ésser humà és una *coincidentia oppositorum*, un ésser mixt o intermedi, ni home ni àngel, un entremig entre res i tot; amb el benentès, però, que ho és en tant que existent, és a dir, en tant que *se situa i es fa ell mateix frontera* entre els dos mons dels quals ja forma part, sense poder-ne mai inaugurar un de tercer.

<sup>154</sup> Vegeu el punt 2.2.3.

<sup>155</sup> *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza: Annexos de Tropelías, 1998.

<sup>156</sup> *Un coup de dés*, dins *Œuvres complètes*, Henri Mondor e Jean-Aubry (ed.), París: Gallimard, 1945, p. 455. Escriu també Mallarmé en relació amb el geni de Poe: «L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient –à lieu– dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier:

silenci prenen esment en la materialitat del llenguatge i, com si es tractés de la dimensió plàstica i visual de llurs estimats ideogrames –escriptura, la xinesa, que en molts casos els serveix de model–,<sup>157</sup> aconseguen, no de dir o callar sinó de *fer silenci* amb les paraules. Escriu Túa Blesa a l'hora de distingir l'art d'aquesta singular escriptura:

Silencio, por tanto, como producto de una estética, según la cual un texto puede ser, tanto como discurso, la carencia de la palabra, la palabra borrada, esto es, silencio que no se resuelve en la palabra no dicha, en la renuncia definitiva de la escritura [...] sino un silencio que debe ser escrito, que se caligrafía para ser leído, que no es si no encuentra algún modo de hacerse presente en el texto, pero ya no por medio de ser nombrado, de constituirse como tema [...] sino que ha de producirse la presentación de sí mismo. Es el silencio que no es callar, es, por el contrario, el silencio del discurso logofágico, que tiene como condición necesaria la señal de que la palabra ha sido suprimida, un silencio que ha de pervivir, tras haber sido derruida la escritura, en sus ruinas, en la exposición de sus restos, en sus huellas. Un silencio que es negación que se afirma. Un silencio, en fin, el de la logofagia, que de ninguna manera podría pasar inadvertido, por lo que habrá de poseer sus propias formas de inscripción, sus propias grafías.<sup>158</sup>

\*\*\*

---

significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers» («Sur Poe», dins *Proses diverses, Œuvres complètes*, op. cit., 872).

<sup>157</sup> Com a escriptura pintada o pintura escrita, hom rastreja una comuna fascinació per la forma de l'escriptura xinesa en molts d'aquests poetes, la qual podria provenir de la influència de l'imaginisme d'Ezra Pound o, en termes més generals, de la mirada cap a l'estètica d'Orient que realitzen els artistes de la segona avantguarda. Recordem si no, com constatarà més endavant el mateix Sunyol, la gran influència que el llibre d'Ernest F. Fenollosa i Ezra Pound *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1919) tingué en la concepció de la poesia d'aquells anys, també en la literatura catalana.

<sup>158</sup> *Logofagias*, op. cit., p. 15.

Ara bé, altre cop ens situem en l'espai d'una mateixa pregunta: «com dir», com dir allò que és absolutament altre? –s'ho preguntava Beckett en el darrer dels poemes en francès intitulat *Comment dire?*<sup>159</sup> Com dir allò que no solament suposa la separació sinó també l'asimetria, com a relació que no ve a salvar cap distància sinó, per contra, a confirmar-la? Com, ni tan sols, proferir-ne el primer mot?

Amb aquesta inquietud i preocupació sobre com es pot parlar d'allò de què no es pot parlar, el poeta postmodern sembla fer-se ressò del gir lingüístic que emprèn la filosofia i repetir algunes de les proposicions que Wittgenstein ja introduïa en el *Tractatus logico-philosophicus*; ja que, com constata Steiner,

the close contemporaneity between Wittgenstein's *Tractatus* and the parables of silence in Hofmannsthal and other German and Austrian writers of the 1920' needs study. An estrangement from language was, presumably, a part of a more general abandonment of confidence in the stabilities and expressive authority of central European civilization.<sup>160</sup>

Comptat i debatut, com veurem més particularment en Sunyol, l'interès d'aquest poeta no rau tant en el *què* com en el *com* de la poesia, és a dir, en la forma que adopta el llenguatge en confrontar-se amb el seu propi límit, no solament en el sentit artístic de la forma envers el contingut, sinó també i, primordialment, en el sentit ètic, en l'actitud que tant llenguatge com subjecte prenen en aquest joc de dir el que, per altra banda, s'ha fet impossible de dir.

---

<sup>159</sup> Un fragment d'aquest poema és citat per Sunyol en els epígrafs que encapçalen el llibre *Quest* (Girona: Llibres del Segle, 2013, p. 10): «comment dire – / ceci – / ce ceci – / – ceci-ci – / tout ce ceci-ci –». O bé en *Birnam*, on el poema s'incrusta dins de la mateixa obra com a referència directa i també indirecta, no literal (op. cit., p. 108 i 111, respectivament).

<sup>160</sup> «Silence and the Poet», op. cit., p. 51.

#### 1.4. El silenci com a límit del llenguatge<sup>161</sup>

A diferència de Kant i Hegel, filòsofs que havien parlat del límit però sense fer-ne experiència en el discurs, Wittgenstein s'erigeix com el primer filòsof que para atenció en la negativitat del límit del llenguatge, en el sentit que ja no el «diu [*sagen*]» sinó que el «mostra [*zeigen*]» en el mateix text filosòfic.<sup>162</sup> D'alguna manera, doncs, i juntament amb el que havien anticipat autors com Nietzsche o Kierkegaard, Wittgenstein posa els fonaments d'una manera de filosofar en què el límit, negat i assumit per la filosofia mateixa, és recuperat com l'Altre de la filosofia, és a dir, com allò que es resisteix al discurs lògico-racional i que li és, per tant, irreductible.<sup>163</sup>

Com és sabut, en afegir-li el matís d'un «traçat en el llenguatge», Wittgenstein corregeix la gosadia kantiana de «demarcar un límit al pensament» i, fins i tot –si bé indirectament– la hegeliana de transgredir-lo. Recordem, si no, les paraules inicials del pròleg del *Tractatus*:

El llibre, per tant, vol traçar un límit al pensament, o més aviat, no al pensament, sinó a l'expressió dels pensaments [*dem Ausdruck der Gedanken*]. Perquè per a traçar un límit al pensament hauríem de poder pensar els dos costats d'aquest límit (és a dir, hauríem de poder pensar el que no es pot pensar). El límit, doncs, només podrà ser traçat en el llenguatge, i el que es troba més enllà del límit serà simplement una insensatesa [*wird enfaich Unsinn sein*].<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Una versió d'aquest capítol fou anteriorment publicada amb el títol «Ludwig Wittgenstein i la poètica del silenci contemporània» (*Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, n. 30-31, 2019, p. 167-175).

<sup>162</sup> La distinció wittgensteiniana entre «dir» i «mostrar» serà cabdal en la poètica contemporània i esdevindrà un horitzó d'escriptura per a molts dels seus poetes.

<sup>163</sup> Per a més detall, vegeu Dolors Perarnau, «A escritura do límite. Kierkegaard ante Kant e Hegel», *Agora*, vol. 38, n. 1, 2019, p. 183-215.

<sup>164</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dins *Werkausgabe*, op. cit., vol. 1. *Tractatus logico-philosophicus* (d'ara endavant TLP, seguit del número de pàgina), trad. Josep M. Terricabras, Barcelona: Edicions 62, 1997, p. 67.

El llenguatge, que constitueix la nostra concepció del món, gaudeix dels seus propis límits i té, per tant, una certa cabuda.<sup>165</sup> Wittgenstein assenyala que en el moment que transcendim el llenguatge entrem en el «regne del sense sentit». Aquest és un regne representat per aquelles proposicions que no són susceptibles de verificació; perquè, lluny de parlar del que s'escau o no en el món, parlen d'allò que el transcendeix. És el cas de les proposicions de la lògica, dels principis a priori de les ciències, de les expressions valoratives i de la mateixa filosofia.

Segons l'autor, les proposicions de la lògica i els principis a priori de les ciències són «buides de sentit» (*sinn-los*: sense sentit) perquè transcendeixen la realitat, però mostren el seu sentit en tant que representen figurativament la realitat, és a dir, en la mesura que donen una estructura formal del món. Les proposicions de la filosofia i les expressions valoratives són, en canvi, un «sense sentit» (*un-sinnig*: insensates) perquè transcendeixen tant el món com la seva estructura formal i, per tant, se situen «fora del món [*außerhalb der Welt*]», fora dels límits del llenguatge significatiu. Tot i això, o precisament per això, «mostren [*zeigen*]» el seu sentit en l'intent mateix de voler ultrapassar els límits del llenguatge.<sup>166</sup>

Ara bé, igual que ocorre amb el coneixement kantià, traçar el límit entre l'expressable i l'inexpressable no té el fi merament negatiu de limitar el llenguatge o el positiu de fer-lo servir com a condició de possibilitat, sinó el fi positiu i negatiu alhora d'obrir-ne un espai de relació, una «frontera [*Grenze*]»

<sup>165</sup> A *Lecture on Ethics*, Wittgenstein il·lustra la capacitat del llenguatge amb la metàfora d'una «tassa de te»: «una tassa de te només contindrà una tassa de te plena d'aigua, fins i tot ni que vessés sobre ella un galó» (dins *The Philosophical Review*, vol. 74, 1965. Traducció de Joan Ordi, *Comprendre*, vol. 3, n. 2, 2001 [D'ara endavant LE, seguit del número de pàgina], p. 62).

<sup>166</sup> Segons el *Tractatus*, si la filosofia i les expressions valoratives són una «insensatesa» és perquè en sortir fora del món, surten fora també de l'única estructura possible de llenguatge significatiu que hi ha. Una estructura que ve revelada per la lògica, que és compartida pel mateix món, la funció de la qual és representar (figurar) o descriure el món. Així mateix, «la totalitat de proposicions vertaderes és la totalitat de la ciència natural» (TLP 4.11). No és d'estranyar, doncs, que les úniques proposicions amb sentit (*Sinn*) –les que realment diuen quelcom– siguin per a Wittgenstein aquelles susceptibles de verificació, ja que són les que parlen de fets empírics que es troben dins del món. L'únic que podem expressar amb el llenguatge és una descripció de fets; tot el que pot dir-se és *com* és la realitat, però no que la realitat *sigui* (TLP 3.221). Que la realitat sigui concerneix, més aviat, allò que no es pot dir, o sia, el regne del sense sentit, el sentit del qual –valgui la redundància– només pot ser mostrat.

entre el que hi ha més ençà i més enllà del límit que es demarca. Aquesta és, si més no, la dialèctica del sentit que Wittgenstein dona al llibre:

Les meves proposicions són il·luminadores quan aquell que m'entén les reconeix, al final, com a insensates, quan ell, gràcies a elles –pujant-hi–, s'ha enfilat més amunt d'elles. (Per dir-ho així, ha de llençar l'escala després d'haver-s'hi enfilat). Ha de superar aquestes proposicions; llavors veurà el món correctament.<sup>167</sup>

Així mateix, del fet que el *Tractatus* sigui una obra de filosofia se segueix que no pugui dir res ni del món, ni del llenguatge, ni de la lògica. I és per això que cal rebutjar-ne els enunciats –constata Wittgenstein–, atès que tots ells parlen de tals coses. Tanmateix, cal rebutjar-los una vegada els hem travessat, és a dir, tan bon punt hi hàgim passat i, en virtut d'aquest trànsit, hàgim pres consciència que són «simplement una insensatesa [*enfaich Unsinn*]».<sup>168</sup> El *Tractatus* és un cúmul d'expressions insensates que, tot i ser insensates en allò que inútilment volen dir, poden ser útils a l'hora de mostrar llur insensatesa. Heus ací, doncs, per què el *Tractatus* com a obra continua tenint sentit; ja que, malgrat que les seves proposicions no en tinguin, aquestes són com els graons d'una escala, la qual, «pujant-hi», ens ajuda a situar-nos «més amunt d'elles», això és, en un lloc privilegiat en el qual veure més correctament el món. Respecte del llenguatge ètic i religiós, Wittgenstein afirma una cosa semblant:

La meua única tendència –i crec que la tendència de tots aquells que alguna vegada han intentat d'escriure o parlar d'ètica o de religió– era la d'escometre contra els límits del llenguatge. Aquest escometre contra les parets de la nostra gàbia és perfectament, absolutament desesperançat. L'ètica, en la mesura en què brolla del desig de dir quelcom sobre el sentit últim de la vida, el bé absolut, el valor absolut, no pot ser ciència. El que ella diu no afegeix res, en cap sentit, al nostre coneixement. Però és un testimoni d'una tendència de l'esperit humà que

---

<sup>167</sup> TLP 6.54.

<sup>168</sup> TLP, 67.

jo personalment no puc deixar de respectar profundament i que no ridiculitzaria per res del món.<sup>169</sup>

Així, doncs, «el que es pot arribar a dir, es pot dir clarament, i d'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci» –aclareix Wittgenstein–,<sup>170</sup> bo i deixant que sigui la muda expressivitat del silenci (la mística) o del llenguatge en el seu nivell mostratiu (la lògica) allò que ho «mostri». D'aquí ve que el silenci sigui tan important, perquè aquell és l'única forma que hom té perquè allò que no pot ser dit es manifesti. El mer intent de dir allò que no pot ser dit sinó només mostrat és «simplement una insensatesa»,<sup>171</sup> diu Wittgenstein, car és voler expressar allò que és «inexpressable [*Unaussprechliches*]» i, per això, «cal guardar-ne silenci [*darüber muß man schweigen*]»; guardar o romandre en silenci, cosa que significa «no dir», «no descriure». Això és, en darrer terme, tot el que pretén el *Tractatus*: aclarir i esclarir el llenguatge i/o pensament per mitjà de la dilucidació i delimitació del que es pot dir i el que no es pot dir amb sentit amb vista a la (dis)solució dels problemes filosòfics.<sup>172</sup> Escriu Wittgenstein:

La filosofia limita el terreny discutible de la ciència natural.

Ha de delimitar el que és pensable i, així, l'impensable. Des de dins, i a través del que és pensable, ha de delimitar l'impensable.

Significarà l'indicible tot exposant clarament el que es pot dir.<sup>173</sup>

Anàlogament a Kant, doncs, Wittgenstein emprèn la tasca prèvia d'examinar «què és pot dir i què no es pot dir amb sentit», és a dir, la tasca negativa de prevenir la il·lusió de la metafísica tradicional que Kant mirava

---

<sup>169</sup> LE, 66.

<sup>170</sup> TLP, 67.

<sup>171</sup> Ídem.

<sup>172</sup> Jacobo Muñoz i Isidoro Reguera, «Introducción», dins Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza editorial, 1987, p. x.

<sup>173</sup> TLP 4.113–4.115.

d'erradicar amb l'ajut de la filosofia crítica i a la qual farà front Wittgenstein mitjançant l'aclariment conceptual.<sup>174</sup> El límit kantià troba, així, la més fidel «traducció lingüística», car el límit no és més la frontera entre conèixer i pensar, però sí entre «dir [*sagen*]» i «mostrar [*zeigen*]».<sup>175</sup> El límit és la línia que demarca l'àmbit del que pot dir-se o projectar-se, i més enllà de la qual resta allò que no pot ser dit i que, per tant, *només* pot ser mostrat. Tanmateix, tal com passava amb la disposició natural de la raó kantiana, la qual tenia la tendència «natural» i «inevitable» d'anar més enllà dels límits de l'experiència possible,<sup>176</sup> el llenguatge té també en Wittgenstein la «tendència»<sup>177</sup> d'anar més enllà del límit permès i de xocar contra el seu propi confinament; fet que provoca que la frontera wittgensteiniana «mostri», així com feia la de Kant, el que deixa dins i fora de la línia que dibuixa.

El límit és el mur que mai no podem traspassar però contra el qual escometem sempre. I aquest «escometre [*Anrennen*]» que no dona coneixement, sí que dona lloc, tanmateix, a una situació en què hom es fa conscient de la ineludible presència del mur (dels límits del món), de la violenta relació que hi estableix (l'escamesa) i, no menys important, de l'exigència que té de pronunciar-s'hi (el silenci): «D'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne

---

<sup>174</sup> Segons Erik Stenius, un dels primers a assenyalar els trets kantians de la proposta wittgensteiniana, «*what Kant's transcendental deductions are intended to perform: this is performed by the logical analysis of language [...]* Wittgenstein moves the limits of theoretical reason to the limits of language [...] From this point of view the *Tractatus* could be called a "Critique of Pure language"» («Wittgenstein as a Kantian Philosopher», dins *Wittgenstein's Tractatus. A Critical Exposition of its main Lines of Thought*, Ithaca: Cornell University Press, 1960, p. 218; 220).

<sup>175</sup> Segons paraules del mateix Wittgenstein, el punt principal del *Tractatus* és «the theory of what can be expressed (gesagt) by prop[osition]s – i.e. by language – (and, which comes to the same, what can be *thought*) and what cannot be expressed by prop[osition]s, but only shown (gezeigt); which, I believe, is the cardinal problem of philosophy» (carta a Bertrand Russell de l'agost de 1919, dins *Ludwig Wittgenstein. Briefwechsel mit B. Russell, G. E. Moore, J. M. Keynes, F. P. Ramsey, W. Eccles, P. Engelmann und L. von Ficker*, Brian F. McGuinness i Georg Henrik von Wright [ed.], Frankfurt: Suhrkamp, 1980, p. 252. D'ara endavant *Briefe*, seguit del número de pàgina).

<sup>176</sup> «Denn wir haben es mit einer *natürlichen* und unvermeidlichen *Illusion* zu thun, die selbst auf subjectiven Grundsätzen beruht und sie als objective unterschiebt [En efecto, nos las habemos con una *ilusión natural* e inevitable, que se apoya, a su vez, en principios subjetivos haciéndolos pasar por objetivos]» (*Kritik der reinen Vernunft*, op. cit., vol. III, A298, p. 190-191. Trad. cit., p. 300).

<sup>177</sup> LE, 66.



silenci», fa la coneguda i enigmàtica proposició número 7 del *Tractatus*;<sup>178</sup> en resum, l'escomesa contra els límits naturals del llenguatge remet a una situació en la qual, diu Wittgenstein, hom es capacita per «veure el món correctament».<sup>179</sup>

El problema, nogensmenys, és saber fins a quin punt ens capacita. És a dir, fins a quin punt Wittgenstein segueix Kant en aquest seu traçat del límit en el llenguatge, o si, malgrat tot, se'n distancia i anticipa, així, algunes de les poètiques del silenci de la postmodernitat. Perquè quin és el sentit que dona Wittgenstein al traçat del límit del *Tractatus*? És el silenci wittgensteinià una manera de dir el que no pot dir o, més aviat, un nou intent d'«escometre contra els límits del llenguatge»? Per a què ens capacita l'«escala» de proposicions del *Tractatus*? Perquè si la resposta és que ens capacita per veure més correctament el món en el sentit de pensar o dir el món sense confusions i amb claredat, aleshores, Wittgenstein no comparteix la preocupació i desconfiança del llenguatge característiques del pensament i la poètica postmodernes i és, juntament amb Kant i Hegel, un pensador modern més, un pensador científic amb la voluntat de fer no tan sols una «Crítica del llenguatge pur»<sup>180</sup> sinó fins i tot un «tractat»; en definitiva, un pensador amb prou autoritat i desig de sistema per establir, precisar i, fins i tot, demarcar la frontera entre el «dir» i el «mostrar» del llenguatge.<sup>181</sup>

Tanmateix, des d'aquest punt de vista, l'escala del *Tractatus* no solament conduiria el lector a una visió «més ençà» del límit del món –a una visió, diguem-ne, «transcendental» en què poder dir amb sentit el món–, sinó també a una visió «més enllà» del límit del món, «més amunt» dels esglaons de les proposicions del *Tractatus* i, per tant, «fora del món» –a una visió, diguem-ne, especulativa, en què poder «mostrar» el món que prèviament no podia «dir».<sup>182</sup>

<sup>178</sup> Respecte al significat d'aquesta tesi en el *Tractatus* i en la filosofia en general de Wittgenstein, vegeu Joan Ordi i Fernández, *L'imperatiu del silenci. Sentit del Tractatus de Wittgenstein a la llum de la tesi setena*, Barcelona: IEC, 2008.

<sup>179</sup> TLP 6.54.

<sup>180</sup> Segons el fragment del paràgraf 4.0031 del *Tractatus*: «tota filosofia és “crítica del llenguatge”».

<sup>181</sup> En una carta dirigida a von Ficker sobre el que encara era un manuscrit del *Tractatus*, Wittgenstein escriu: «Es handelt sich, ganz eigentlich, um die Darstellung eines Systems [Es tracta amb tota propietat, de l'exposició d'un sistema]» (*Briefe*, 94. Les traduccions de les cartes de Wittgenstein en alemany són a càrrec meu).

<sup>182</sup> En contrast amb la interpretació positivista del *Tractatus* com la d'un total rebuig del místic i, per

Ara bé, en la mesura que Wittgenstein escriu el *Tractatus*, i doncs, no roman silent sinó que diu que «cal guardar silenci», aquest no solament anticipa la reflexió crítica dels límits del llenguatge sinó que, a més a més, hi escriu influït.<sup>183</sup> El *Tractatus* no pot ser una escala que, un cop rebutjada, ofereixi el lector la possibilitat de contemplar en silenci la veritat que prèviament no podia dir, perquè el *Tractatus* és per si mateix –vulgui o no el seu autor– un nou intent d’esbotzar els límits del llenguatge, de *dir* precisament allò que no es pot dir. Al cap i a la fi, la proposta de Wittgenstein de distingir entre dir i mostrar era una temptativa de continuar parlant d’allò de què no es pot parlar, raó per la qual l’autor afirma que el «sentit del llibre és ètic» i que el més important és «el que *no* ha escrit». Escriu Wittgenstein en carta a von Ficker:

Ich wollte einmal in das Vorwort einen Satz geben, der nun tatsächlich nicht darin steht, den ich Ihnen aber jetzt schreibe, weil er Ihnen vielleicht ein Schlüssel sein wird: Ich wollte nämlich schreiben, mein Werk bestehe aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus lledem, was ich *nicht* geschrieben habe. Und gerade dieser zweite Teil ist der Wichtige. Es wird nämlich das Ethische durch mein Buch gleichsam von Innen her begrenzt; und ich bin überzeugt, daß es, streng, NUR so zu begrenzen ist. Kurz, ich glaube: Alles das, was viele heute *schwefeln*, habe ich in meinem Buch festgelegt, indem ich darüber schweige. Und darum wird das Buch, wenn ich mich sehr irre, vieles sagen, was Sie selbst sagen wollen, aber Sie werden vielleicht nicht sehen, daß es darin gesagt ist. Ich würde Ihnen nun empfehlen das *Vorwort* und den

---

tant, d’allò que no es pot dir, la interpretació especulativa concep la comunicació indirecta de la insensatesa del *Tractatus* com un mostrar real del que és místic i, per tant, de les suposades veritats inefables que no pot dir prèviament. En ambdós casos, però, el que fa Wittgenstein és callar, tot i que per motius diferents: en el primer cas, perquè no té res a dir; en el segon, perquè el que té a dir és massa profund i elevat per dir-ho amb paraules.

<sup>183</sup> Com anota Josep Casals, el *Tractatus* és «inabordable sin tener en cuenta a Frege y Russell; por otra, el fondo sobre el que se despliega, y por tanto la dirección del mismo, sólo puede comprenderse atendiendo a la inquietud en torno al valor que marca el clima cultural centroeuropeo» (op. cit., p. 265). En paraules d’Amparo Amorós, el *Tractatus* reflecteix, resumeix i sistematitza «–eso sí genialmente– algo que latía en la conciencia de los cerebros más significativos de su época, a saber, que el lenguaje es insuficiente» (*La palabra del silencio*, op. cit., 1991: 20-21).

*Schluß* zu lesen, da diese den Sinn am Unmittelbarsten zum Ausdruck bringen.<sup>184</sup>

Si hom fa cas del consell de Wittgenstein i llegeix atentament el que «el pròleg i el final» del llibre diuen, reconeixerà que si les proposicions del *Tractatus* són «il·luminadores» no ho són perquè revelin una veritat que abans romania velada i que es desvela mitjançant el silenci a què l'obra remet, sinó perquè posen en evidència la seva no-veritat i, en fer-ho, es posen també en evidència, és a dir, es mostren en llur insensatesa. Per això, quan hom entén l'autor i no el que diu l'obra –de fet, és l'únic que hom pot entendre–, no comet l'error d'aferrar-se a l'escala per entendre'n les proposicions, sinó que s'apressa a «llençar-la després d'haver-s'hi enfilat».<sup>185</sup> El que Wittgenstein «mostra» en el *Tractatus* no és res que hàgim d'entendre sinó justament el desig d'«entendre'n les proposicions», la pretensió de pensar que, gràcies a elles, la filosofia aconseguirà de transcendir el límit del llenguatge i fer-se, així, entendre. Fet i fet, el mateix autor posa en relleu en l'inici del seu pròleg que «potser només l'entendrà [el *Tractatus*] el qui, alguna vegada, ja hagi pensat pel seu compte els pensaments que s'hi expressen –o bé pensaments semblants»,<sup>186</sup> la qual cosa

<sup>184</sup> «En un temps ençà vaig pensar a introduir en el pròleg una frase que, de fet, no hi apareix, però que l'escric ara a vostè perquè potser li servirà de clau. Volia escriure que la meua obra consta de dues parts: de la que aquí apareix i tota l'altra que *no* he escrit. I és precisament aquesta segona part la important. El meu llibre, en efecte, delimita per dins l'ètic, per així dir; i estic convençut que, *estrictament*, SOLAMENT se'l pot delimitar d'aquesta manera. Crec, en una paraula, que tot allò sobre el que avui *molts parlotegen* ho he fixat jo en el meu llibre guardant-ne silenci. I per això, el llibre, si no m'erro gaire, dirà molt del que vostè mateix vol dir, encara que potser no veurà que hi està dit. Li voldria, doncs, recomanar de llegir el *pròleg* i el *final*, atès que són ells els que n'expressen amb major immediatesa el sentit» (*Briefe*, 96-97).

<sup>185</sup> Com suggereix la lectura de Cora Diamond, la distinció entre «entendre l'autor de l'obra» i «entendre el que l'autor *diu* en l'obra» és l'únic que salva el *Tractatus* de la completa insensatesa, i el que fa que l'obra esdevingui una «escala» per a la vida del lector («Ethics, Imagination and Method of Wittgenstein's *Tractatus*», dins *Weiner Reihe: Themen der Philosophie*, Richard Heinrich i Helmuth Vetter (ed.), vol. 5, Viena: R. Oldenbourg Verlag, 1990, p. 57; 64-65). És més, el fet que alguns autors acceptin, per una banda, la insensatesa de les proposicions del *Tractatus* i, per l'altra, les facin servir per a trobar un sentit lògic a l'obra és una «incoherència» que la mateixa Diamond i James Conant, com els autors més destacats, posen en relleu al llarg dels seus articles (Vegeu Diamond en «Throwing Away the Ladder», *Philosophy*, vol. 63, 1988, p. 5-27; «Ethics, Imagination...», op. cit., p. 55-90. I Conant en «Throwing Away the Top of the Ladder», *The Yale Review*, vol. 79, n. 3, 1991, p. 328-364; «Must We Show What We Cannot Say?», dins *The Senses of Stanley Cavell*, ed., Richard Fleming i Michael Payne, Lewisburg, 1989, p. 242-283).

<sup>186</sup> TLP, 67.

confirma que el que demana Wittgenstein no és precisament la comprensió del lector sinó, més aviat, la seva simpatia (*sym-pathos*), el fet de compartir una mateixa experiència i que sigui aquesta la condició de comprensió del llibre. El que es procura, doncs, no és un saber sinó una disposició, una certa actitud a l'hora d'entendre la veritat de les proposicions que s'anuncien. Com explica Terricabras en la introducció de la versió catalana del *Tractatus*:

Wittgenstein no volia pas escriure un llibre «de filosofia», almenys no en el sentit tradicional de la paraula. Ja en el pròleg avisa que no ha volgut fer cap manual. No vol presentar un llibre de text amb dades o informació que s'hagi d'«aprendre». El seu projecte va per una altra banda. No es tracta, en aquesta obra, d'oferir noves teories filosòfiques, sinó de plantejar una reorientació radical de l'activitat filosòfica». <sup>187</sup>

Així, doncs, si Wittgenstein acaba mostrant indirectament allò que directament no pot dir no és perquè tingui alguna cosa a dir, en el sentit teòric de mostrar un resultat filosòfic: una «doctrina» com a manera de pensar; sinó perquè té alguna cosa a *fer*, en el sentit pràctic de mostrar una «activitat filosòfica»: una manera de fer servir el pensament. Com diu ell mateix emmirallant el gest del *Tractatus*,

la filosofia no és cap doctrina, sinó una activitat. Una obra filosòfica consta essencialment de dilucidacions. El resultat de la filosofia no són «proposicions filosòfiques» sinó l'aclariment de les proposicions. La filosofia ha de clarificar i ha de delimitar rigorosament els pensaments que, si no, per dir-ho així, són tèrbols i borrosos. <sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> TLP, 5. El temor de no ser entès era, a més a més, una preocupació manifesta en Wittgenstein, la qual es veié confirmada en la introducció preparada per Bertrand Russell. Respecte això, És interessant de remarcar que, en ser Wittgenstein conscient que seria malentès, Jaccard conta que «a su editor inglés le aconsejó añadir al *Tractatus* una docena de hojas en blanco para que el lector pudiera escupir ahí su cólera por no haberlo entendido» (*Apud Josep Casals, Afinidades vienesas*, p. 348, n. 60).

<sup>188</sup> TLP 4.112.

Així, doncs, gràcies, no a la teoria de les proposicions, sinó a l'activitat del seu aclariment, Wittgenstein aconsegueix de des-cobrir, no una veritat: «la doctrina filosòfica sobre la distinció entre dir i mostrar», sinó una no-veritat, la il·lusió que té ofuscada la filosofia en pensar que «allò que no pot ser dit» és *una cosa* que finalment es mostra. Evidentment, aquest és un mètode del tot insatisfactori, car, com admet el filòsof vienès, «hom no té la sensació que li estan ensenyant filosofia», ans al contrari, que li n'estan traient; però, com afegeix, «aquest és l'únic mètode estrictament correcte»: <sup>189</sup> «El meu llibre, en efecte, delimita per dins l'ètic, per així dir; i estic convençut que, *estricteament*, SOLAMENT pot delimitar-se d'aquesta manera». <sup>190</sup>

D'aquesta manera, el que Wittgenstein fa en el *Tractatus* no és entendre res, sinó, més aviat, fer-se entendre i desemascarar, a través de l'acte d'«escometre contra els límits del llenguatge», el buit del llenguatge metafísic, la pretensió filosòfica d'entendre-ho sempre tot: tant el dicible com l'indicible, això és, de situar-se a l'altra banda del límit i, d'allí estant, demarcar, transcendir i, en qualsevol cas, dir el límit. Com apunta Derrida, la filosofia sempre ha tingut un domini il·limitat del límit, sempre ha volgut dir-lo, el seu inclòs:

[la philosophie] a toujours tenu à s'assurer la maîtrise de la limite (*peras, limes, Grenze*). Il l'a reconnue, conçue, posée, déclinée selon tous les modes possibles; et dès lors du même coup, pour mieux en disposer, transgressée. Il fallait que *sa propre limite* ne lui restât pas étrangère. Il s'en est donc approprié le concept, il a cru dominer la marge de son volume et penser son autre. <sup>191</sup>

<sup>189</sup> Cf. TLP 6.53.

<sup>190</sup> *Briefe*, 96-97. Vegeu nota 184. El mètode que descriu Wittgenstein en el paràgraf 464 de les *Investigacions Filosòfiques* és equivalent al del *Tractatus*: «El que vull ensenyar és això: a passar d'una insensatesa no manifesta a una de manifesta» (*Philosophische Untersuchungen*, dins *Werkausgabe*, op. cit., vol. 1. *Investigacions Filosòfiques*, Trad. Josep M. Terricabras, Barcelona: Laia, 1983, p. 239).

<sup>191</sup> *Marges de la philosophie*, París: Les Éditions de Minuit, 1972, p. I.

«Les meves proposicions són il·luminadores quan aquell que *m'entén* les reconeix, al final, com a insensates»;<sup>192</sup> perquè d'això es tracta: de reconèixer, no de conèixer i expressar el límit del llenguatge, sinó de reconèixer que el límit no es pot expressar i que l'únic que hom pot fer és acostumar-se amb el fet de saber que és «simplement» inexpressable. I això és el que justament fa el poeta postmodern en l'escriptura: parlar del que no es pot parlar, no per a mostrar «allò de què no es pot parlar» des d'una altra forma –la del silenci–, sinó per a mostrar amb una forma *altra* –amb l'acte de guardar-ne silenci precisament– el fet de no poder parlar-ne. Com ha demostrat Joan Ordi, «l'imperatiu del silenci [del *Tractatus*] es revela com l'expressió *per impossibile* (el que diu no pot ser dit) de la condició absoluta i transcendent del fonament del món i del sentit ético-transcendent de la vida».<sup>193</sup> Perquè si la filosofia i l'ètica són alguna cosa per a Wittgenstein és intent d'esbotzar els límits del llenguatge, el paradoxal assaig de parlar d'allò de què no es pot parlar.

Lluny del que podríem haver pensat, doncs, Wittgenstein no mostra el límit del llenguatge sinó que és el límit el que *es* mostra en l'acte d'escometre contra ell; no, per tant, a través d'altres vies que permetin de dir-lo, sinó tot fent de la impossibilitat el camí, tot escometent contínuament «contra les parets de la nostra pròpia gàbia».<sup>194</sup> El discurs wittgensteinià sobre allò de què no es pot parlar i és límit del llenguatge és, per consegüent, un discurs situat *en* la frontera del dir; no un discurs que es delimita a si mateix i que acaba, per dir-ho així, parlant o callant del que hi ha més ençà o enllà del límit mateix. El *Tractatus* no és l'intent de cercar un dir “pur” que mostri, com a contrapartida, la veritat de l'ètic i del religiós –com si la veritat fos objecte de la voluntat humana, quelcom que el filòsof pogués obtenir per mitjà de les seves pròpies forces–, sinó un discurs que posa en evidència la pretensió de fer-ho davant del lector. Com explica James Conant, el silenci que deixa el *Tractatus* és «the silence produced by an attempt to assert philosophical truths. It is not a silence that is marked by the conclusion of philosophical discourse», i afegeix:

---

<sup>192</sup> TLP 6.54. Cursives meves.

<sup>193</sup> *L'imperatiu del silenci*, op. cit., p. 487.

<sup>194</sup> LE, 66.

It is therefore not a silence the work itself confers upon us, but rather one in which it discovers us – one that we are attracted to in our attraction to words that fail to assert anything. That we are subject to such attractions is what the work hopes to show. It hopes to provide a mirror in which we can recognize our own philosophical inclinations. The silence we are left with is not the pregnant silence that comes with a censorious posture of guarding the sanctity of the ineffable.<sup>195</sup>

És per això que, per bé podem parlar del silenci wittgensteinià, ho hem de fer en els termes d'un silenci que es fa oïdor, que, lluny de romandre mut, es diu, parla i fa soroll. Es més, si el que volia Wittgenstein era romandre en silenci per tal d'il·luminar o santificar la veritat que no podia dir, aleshores, ja feia tard; perquè com indica Derrida,

au moment où surgit la question 'comment ne pas parler? (*how to avoid speaking?*), il est déjà trop tard. Il n'était plus question de ne pas parler. Le langage a commencé sans nous, en nous avant nous [...] Même si on parle pour ne rien dire, même si un discours apophatique se prive de sens ou d'objet, il a lieu. Ce qui l'a engagé ou rendu possible *a eu lieu*.<sup>196</sup>

La mateixa paradoxa és assenyalada per Blanchot:

le trop célèbre et trop ressassé précepte de Wittgenstein, 'Ce dont on ne peut parler, il *faut* le taire', indique bien que puisqu'il n'a pu en l'énonçant s'imposer silence à lui-même, c'est qu'en définitive, pour se taire, il faut parler.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> «Throwing Away the Top of the Ladder», op. cit., p. 344.

<sup>196</sup> «Comment ne pas parler: Dénégations», art. cit., p. 561, 559.

<sup>197</sup> *La communauté inavouable*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, p. 92-93.

Parlar o callar, tot és el mateix, perquè la qüestió no rau tant a parlar o callar com a *actuar*; és a dir, desinflar la pretensió de dir el límit de la filosofia i mostrar que el que no pot ser dit no pot ser dit, no per mor d'un defecte del llenguatge sinó per mor de la naturalesa mateixa de la cosa que es vol dir. Escriu Wittgenstein en el paràgraf 5.61 del *Tractatus*: «Allò que no podem pensar, no ho podem pensar; tampoc no podem *dir*, per tant, allò que no podem pensar»; i, a *Lecture on Ethics*, afegeix: «Veig ara que aquestes expressions mancades de sentit no estaven mancades de sentit perquè jo encara no havia trobat les expressions correctes, sinó que aquesta llur mancança de sentit era llur veritable essència».<sup>198</sup>

\*\*\*

El que mostra el *Tractatus* no és el «límit del món» –allò que no pot ser dit i que, per això mateix, està «fora del món»–, sinó l'escomesa contra el límit, el límit del llenguatge, el nostre límit: a nosaltres mateixos. Aquest és el sentit ètic que pot arribar a entendre el lector que ha passat per una experiència semblant, el fet que el *Tractatus* parli de nosaltres, que ens mostri i ens digui a nosaltres, no un objecte qualsevol de la filosofia sinó el subjecte de la filosofia, el qual és ara posat en evidència, no com aquell qui traça el límit, sinó com aquell qui és traçat.

En una carta al seu amic Paul Engelmann, i en plena elaboració del *Tractatus*, Wittgenstein diu que «Wenn man sich nicht bemüht das Unaussprechliche auszusprechen, so geht *nichts* verloren. Sondern das Unaussprechliche ist, – unaussprechlich – in dem Ausgesprochenen *enthalten!*».<sup>199</sup> El silenci wittgensteinià no és un silenci contemplatiu que mostri callant, sinó un silenci que es mostra en el fracàs i la impotència de dir, en no dir o dir ben alt i amb tota l'estridència possible allò que Wittgenstein designa com a «insensateses». En

---

<sup>198</sup> LE, 66.

<sup>199</sup> *Briefe*, 78: «Wenn man sich nicht bemüht das Unaussprechliche auszusprechen, so geht *nichts* verloren. Sondern das Unaussprechliche ist, – unaussprechlich – in dem Ausgesprochenen *enthalten!* [no es perd *res* per no esforçar-se a expressar l'inexpressable. L'inexpressable, més aviat, es troba *contingut* –inexpressablement– en l'expressat!].»



realitat, doncs, el que continua demanant la proposició número 7 és que es guardi silenci, però no perquè sigui una cosa a dir que es mostri callant, sinó perquè no hi ha més a dir, perquè no hi ha res –cap cosa– a dir.<sup>200</sup> El que requereix el discurs ètic del *Tractatus* no és un dir ans un fer, l'activitat de canviar l'actitud i transformar el filòsof com un tot. Heus ací com Wittgenstein obre el camí de la reflexió crítica dels límits del llenguatge de la poètica postmoderna, no en el fet de guardar silenci sinó en el fet de guardar silenci *parlant*, això és, d'anar contra el seu propi mètode i no dir més que insensateses, d'escriure el *Tractatus* per *dir*, justament, que «cal guardar silenci» i aproximar-se, així, a la reflexió característica de l'estètica del silenci contemporània.

### 1.5. L'estètica o poètica del silenci

Tal com hem vist en els apartats precedents, el problema i la qüestió fonamental del discurs d'allò que (no té sinó que) és límit del llenguatge no és merament el fet negatiu que no es pugui comunicar –que el límit limiti i, consegüentment, hàgim de guardar-ne silenci o cercar la manera d'expressar-lo (*terminus*)–; sinó el fet crucialment positiu que el límit és precisament «límit *del món*», frontera i llinard d'allò que no es pot comunicar (*limes*). És per això que, igual que el *Tractatus*, el poeta postmodern es fa sensible al fet de no poder dir però, a diferència del modern, fa present la impossibilitat mateixa en el discurs. Perquè si, d'una banda, no podem parlar de l'inefable i, de l'altra, no podem relacionar-nos-hi sinó *en* el llenguatge, aleshores l'únic que podem fer és assumir aquesta mateixa paradoxa. O és que tal vegada es pot fer que el llenguatge no parli d'allò que precisament és el límit *del* llenguatge? Per ventura és viable que el llenguatge romangui aturat i callat davant del seu propi límit?

En l'intent frustrat de dir el que no pot dir, el discurs poètic postmodern també pot ser considerat una «desesperançadora» escomesa contra el límit, com deia Wittgenstein; per bé que aquest ja no és vist com una idealitat coneguda o desconeguda per l'art i la literatura –aquell Absolut articulats des de la distància

---

<sup>200</sup> Cal tenir en compte que la proposició número 7 és l'única que no té desenvolupament.

del subjecte líric—,<sup>201</sup> sinó com a realitat reconeguda i experimentada en la matèria de la literatura i, sobretot, en la «carn» del subjecte que l'exerceix. És, sens dubte, aquest canvi de paradigma, que va de la concepció d'un subjecte de la paraula a la paraula *com a subjecte*, el que reivindicarà una anomenada així «estètica del silenci», tal com l'encunya, per primera vegada, Susan Sontag en l'assaig homònim de 1967.<sup>202</sup> Escriu aquesta autora:

The art of our time is noisy with appeals for silence.

A coquettish, even cheerful nihilism. One recognizes the imperative of silence, but goes on speaking anyway. Discovering that one has nothing to say, one seeks a way to say *that* [...] The alternative is [com deia Beckett] an art consisting of «the expression that there is nothing to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express».<sup>203</sup>

Com corrobora Steiner en l'assaig «Silence and the Poet» de 1966, «This revaluation of silence—in the epistemology of Wittgenstein, in the aesthetics of Webern and Cage, in the poetics of Beckett—is one of the most original, characteristic acts of the modern spirit».<sup>204</sup> Perquè, lluny del silenci com a negació o absència de la paraula, el que remet aquesta estètica és a un silenci dinàmic i actiu que, si bé no és plenitud de paraula i, per tant, expressió de

---

<sup>201</sup> Em refereixo a l'«Absolut literari» del romanticisme (Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'absolut littéraire. Théorie de la littérature du romanticisme allemand*, París: Éditions du Seuil, 1978) o al no-res metafísic del simbolisme francès, el darrer del qual és definit per Hugo Friedrich com un «pensée mystique pour laquelle l'insuffisance de la langue découle de l'expérience d'une exigence toujours plus absolue. Cette mystique devient cependant une mystique du néant, de même que chez Baudelaire et Rimbaud, elle était déjà une mystique de la transcendance vide» (*Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, París: Librairie Générale Française, 1999, p. 166).

<sup>202</sup> «Aesthetics of Silence», dins *Styles of Radical Will* [1966], Londres: Vintage, 2001, p. 3-34. Tant Susan Sontag com George Steiner (vegeu, en especial, els articles citats del volum *Language and Silence*) han estat pioners a l'hora de detectar el fenomen d'aquesta estètica. Vegeu també l'estudi ja citat d'Amparo Amorós, *La palabra del silencio* (op. cit.) com una de les investigacions més completes i centrals en el context de la literatura castellana.

<sup>203</sup> «Aesthetics of Silence», art. cit., p. 12.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 48.

l'inefable; sí que és paraula que, en lloc de limitada, es fa *liminar*, això és, frontera del que no pot dir-se i, consegüentment, lloc positiu i constitutiu de la paraula. Continua Sontag:

As Cage has insisted, «There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound» [...] Similarly, there is no such thing as empty space. As long as a human eye is looking, there is always something to see [...] In order to perceive fullness, one must retain an acute sense of emptiness which marks it off; conversely, in order to perceive emptiness, one must apprehend other zones of the world as full [...] «Silence» never ceases to imply its opposite and to depend on its presence: just as there can't be «up» without «down» or «left» without «right», so one must acknowledge a surrounding environment of sound or language in order to recognize silence [...] A genuine emptiness, a pure silence is not feasible –either conceptually or in fact. If only because the artwork exists in a world furnished with many other things, the artist who creates silence or emptiness must produce something dialectical: a full void, an enriching emptiness, a resonating or eloquent silence. Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue.<sup>205</sup>

Solament en i des del llenguatge és possible fer front a la impossibilitat de dir. Vet aquí la paradoxa que ressona en el fons de l'estètica: per fer silenci necessitem les paraules, igual que el llenguatge necessita el mateix llenguatge per dir i per dir-se; no hi ha silenci fora de les paraules, com no hi ha buit sense ple, ni blanc sense negre. La disputa entre la viabilitat del regne de la lletra i el regne blanc de la pàgina queda d'una vegada dissolta; car el que reclama el poeta és l'entre-dos de paraula i silenci de què consta tota enunciació.<sup>206</sup> Afirmar Cage de manera performativa a *Lecture on Nothing* de 1959:

---

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 10-11.

<sup>206</sup> Com expressaria l'escriptor cubà Severo Sarduy davant les franges negres que Franz Kline dibuixava sobre la superfície blanca: «Ni negro sobre blanco, ni blanco sobre negro. No hay soporte. No hay figuras. Positivo y negativo, yin y yang, noche y día se evocan y sustentan. Los pintores de la dinastía Song y Franz Kline, de este otro lado, nos han dejado ver este equilibrio. El ciruelo de invierno, la escarcha sobre las hojas, el puente quebradizo, las franjas sucesivas de la bruma y, más allá, en las quebraduras de un farallón, la cabaña de los mudos escrutadores del vacío, todo “forma

I am here , and there is nothing to say . [...] .  
What we re-quire  
is silence . but what silenci requires  
is that I go on talking . [...]

But  
now there are silences  
and the  
words make help make  
the  
silences .

I have nothing to say  
And I am saying it  
and  
that is  
poetry.<sup>207</sup>

És evident que després d'una tal conferència res tornaria a ser el mateix, ja que, a diferència de la tradició literària precedent, el silenci no funciona aquí com l'oposat de la paraula: aquella absència o negació que la interromp i no la deixa ser, sinó com allò que la paraula fa. Les paraules «fan, ajuden a fer els silencis», escriu Cage; i és alhora el silenci el lloc de referència on neix i es desenvolupa la paraula. Així és que si bé ens trobem amb la revolució d'un poema fet partitura o d'una partitura feta poema –com en el cas de *Un coup de dés* de Mallarmé–, allò de què parla la conferència és de «no-res» i és aquest «tenir no-res a dir», o

---

cuerpo” con la frágil seda que se va desplegando, cascada sobre el muro» («La noche escribe», dins *Obra completa*, vol. 1, Madrid: ALLCA, 1999, p. 20).

<sup>207</sup> *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 109.

millor encara, aquest «dir que hom té no-res a dir» i, malgrat això, dir-ho, el que per a l'autor és la poesia.

Per tant, si bé podem parlar de «poètica del silenci», com així ha estat el cas a l'hora d'etiquetar a aquest tipus de propostes, ho hem de fer amb el benentès que es tracta d'un silenci *sonor*, d'un silenci que es fa «estèticament perceptible»<sup>208</sup> que adquireix categoria de discurs i es mostra en la matèria del poema. I això, que sembla situar-nos en l'òrbita d'aquella *musique du silence* que Mallarmé incorporava a la pàgina de la literatura –aquell espai en blanc que, temps a venir, posaria les bases de la configuració poètica de gran part de la poesia contemporània–, és símptoma, dèiem, d'una crisi del llenguatge de naturalesa més profunda, car ara el silenci no s'identifica ni nega l'Absolut (el blanc o la llum del poema), sinó que més aviat el qüestiona; no és un llenguatge que es resolgui o es digui en el silenci, sinó que, com veiem amb el gest performatiu de Cage, es mostra en la (des)materialització del llenguatge.<sup>209</sup>

De fet, si resseguim la dilatada reflexió que emprèn Cage per les cartografies del silenci, constatarem que hi ha, com a mínim, dues modalitats de silenci: una que intervé en l'estructura musical i que consisteix a ser la pausa entre dos sons, i una altra que no és sinó so i que, a diferència de la primera, no és creat deliberadament pel compositor.<sup>210</sup> Doncs bé, és aquest darrer, en tant que materialització d'un silenci no intel·lectualitzat, el tipus de silenci pel qual advoca aquesta estètica, el qual no serveix per a donar significat al ple del negre de la lletra o de la nota com a figura musical (com en el cas, per exemple, de l'espai entre lletres o notes i hemistiquis del vers o frases musicals), sinó que es

<sup>208</sup> Claudio Guillén, «La estilística del silencio», dins *Antonio Machado*, Ricardo Gullón i Allen W. Phillips (ed.), Madrid: Taurus, 1979, p. 445-449.

<sup>209</sup> Tot i així, cal assenyalar que per a César Nicolás, «en *Un coup de dés* no hay tanto una entrada del blanco en el texto como –a la inversa– una disolución o fragmentación del discurso» («Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara», *Correspondance*, n. 4, 1995, p. 41), cosa que faria de Mallarmé una figura de transició entre ambdues poètiques.

<sup>210</sup> És sabut que, després de fer la prova d'entrar en una cabina anecoica (en un entorn completament insonoritzat), John Cage es va demostrar a si mateix que fins i tot allí seguia escoltant dues coses: el so greu de la seva circulació sanguínia i el so agut del seu sistema nerviós. Per tant, el que acostumem a anomenar silenci és, en realitat, «sons no intencionats», sons que no ha prescrit el compositor (Cf. *Silence*, op. cit., p. 8). Això es posà clarament de manifest, un any després, en la composició de la «peça silenciosa» de 1952, titulada *4'33*, en què un pianista de reconegut prestigi es manté assegut a la sala de concerts durant 4 minuts i 33 segons sense emetre una sola nota.

fa autònom i irracionalment present i, lluny de servir per a dir o significar, és quelcom que sona i es pot escoltar.<sup>211</sup> Escriu John Cage de la música que en aquella època es començava a titllar d'«experimental»:

For in this new music nothing takes places but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture. The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees, or grass, according to the situation. And while looking at the constructions in wire of sculptor Richard Lippold, it is inevitable that one will see other things, and people too, if they happen to be there at the same time, through the network of wires. There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.<sup>212</sup>

El silenci absolut no existeix, afirma Cage, atès que necessitem sempre d'una altra cosa per a designar-lo. I el que requereix el silenci d'aquesta estètica no és absència de paraula sinó una paraula absent, una que s'escriu per a ser escoltada, igual a com s'escriuen la resta de paraules.<sup>213</sup> Paraula que, en expressió de Mallarmé, no és «de la tribu», la que es veu i està present en el llenguatge ordinari, sinó la que sorgeix en el procés mateix de la creació, aquella que se suggereix i s'evoca, i que, com diu Valente a propòsit del místic i poeta San Juan de la Cruz, és «letra ausente, la que yace escondida en los espacios en blanco, en los espacios de mediación entre la otras. Ahí en el sutil espacio de mediación, encontraría su territorio natural la palabra poética».<sup>214</sup> O sia, lletra d'escriptura blanca o «cegada», en termes de Roberto Juarroz que, en lloc de

---

<sup>211</sup> Com a exemples d'aquest silenci podríem al·ludir la modalitat primària dels sons corporals que el mateix Cage sent en la cabina anecoica, però també els sons de la naturalesa (el rumor del vent, del mar, el cant dels ocells...) i de tot allò que sense tenir una intenció humana ocorre sonorament al món envoltant.

<sup>212</sup> *Silence*, op. cit., p. 7-8.

<sup>213</sup> Com veurem més endavant, la paraula no té aquí tant la funció de dir com la d'escoltar, de configurar un espai en què allotjar el silenci que no es pot dir.

<sup>214</sup> «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido», dins *La piedra y el centro*, Valente O. C., II, 307.

funcionar com a fons de sentit, sorgeix d'allò que resta *entre* paraules.<sup>215</sup> Poesia com a residu, com allò que queda; resta entrevista però inaprehensible, darrer residu del foc purificador i, per això mateix, renéixer de les pròpies cendres.

Amb tot, convé assenyalar que aquest és un espai que va més enllà de l'espai físic, car el que s'obre al lector i a l'acte de la lectura és un «espai mental» –en expressió de Jaime Alazraqui–, és a dir, un silenci generador dels sentits que són negats a la paraula.<sup>216</sup> Com indica Octavio Paz en el poema híbrid dedicat a Cage –per bé que referit a l'art de la música–, el silenci és en si mateix una resposta; perquè la música o la poesia elaborada per aquests artistes no consisteix a «dir el que diu el silenci» sinó a dir precisament «el que no diu».<sup>217</sup> En aquest sentit, i com nota Paz, el budisme és –molts segles abans i amb una lucidesa tal que només en rars moments ha estat assolida pel pensament occidental– la versió més fidedigna de l'actitud silenciosa del poeta postmodern, ja que, com afegeix en l'assaig *Claude Lévi-Strauss y el nuevo festín de Esopo*,

lo que dice el silencio de buda no es negación ni afirmación. Es otra cosa. Alude a un más allá que es aquí. Dice Śūnyatā: todo está vacío porque todo está pleno. La palabra no es decir porque el único decir es el silencio [...] Samsara es Nirvana, la realidad es la cifra adorable y terrible de la irrealidad, el instante no es la refutación sino la encarnación de la eternidad, el cuerpo no es una ventana hacia el infinito: es el infinito mismo... Reducir al mundo a la significación es tan absurdo como reducirlo a los sentidos. Vibración, ondas, llamadas y respuestas: silencio. No el saber del vacío: un *saber vacío*. El silencio del Buda no es un conocimiento sino lo que está después del conocimiento: una sabiduría. Un desconocimiento.<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> El sintagma «escritura cegada», pròxim a la ceguesa de què parlarà Sunyol en relació amb la figura de Tirèsies (v. *infra*) és emprada per Juarroz en els versos següents: «La escritura cubre así otra escritura / y no deja de mirar hacia otro lado, / [...] / hay que cavar detrás de la escritura, / hasta encontrar la otra, la cegada» (*Poesía vertical*, op. cit., 2012, p. 230).

<sup>216</sup> «Para una poética del silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 343-345, 1979, p. 178.

<sup>217</sup> «Lectura de John Cage», dins *Obras Completas*, op. cit., vol. 11, 1997, p. 380.

<sup>218</sup> *Claude Lévi-Strauss y el nuevo festín de Esopo*, México: Joaquín Mortiz, 1967, p. 127-128.

Més enllà de les múltiples interpretacions que les diferents escoles n'hagin pogut oferir, l'actitud silenciosa de buda és en si mateixa una resposta, perquè amb ella atura la dialèctica del llenguatge, el moviment de sentit que tota paraula continua essent, si no és per aquesta darrera paraula, la que profereix buda com a paraula que deixa de parlar i que, consegüentment, se submergeix en el revers de tot signe. El silenci de buda és, així, un acte de parla l'efecte perlocutiú del qual elimina de soca-rel la significació del llenguatge; fins i tot la d'aquell que implica callar. Com és sabut i en paraules de Blanchot, «Se taire n'est pas toujours le meilleur moyen de se taire»,<sup>219</sup> del moment que callar forma part del moviment de la significació, del discurs sensat que acull les interrupcions per a progressar i desenvolupar llurs idees; del silenci com a fons de sentit i alternativa de llenguatge.

Però ja hem vist que la negativitat del silenci de buda i amb ell la del silenci de l'estètica que ens ocupa no és dialèctica, no està en relació amb el silenci perquè el necessiti com a fons del qual separar-se, sinó que és l'«abisme sense fons», la relació amb allò *totalment altre* del llenguatge; allò que en relació amb el llenguatge i l'existència només es designa en termes de silenci i mort. «Das Wesensverhältnis zwischen Tod und Sprache blitzt auf, ist aber noch ungedacht» –confessa Heidegger–,<sup>220</sup> perquè la relació del llenguatge amb el silenci només es pot entendre, indica Vattimo, si hom es reclama alhora a la funció fundacional i desfundacional del llenguatge. Escriu el filòsof italià:

en la base de toda fundamentación, también de aquella operada por los poetas que «fundan lo que dura», hay un abismo de desfundamentación. El lenguaje fundante del poeta funda verdaderamente sólo si y en cuanto está en relación con aquello que es otro que él, el silencio. El silencio no es sólo el horizonte sonoro que la palabra necesita para resonar, para constituirse en su consistencia

---

<sup>219</sup> *Faux pas*, París: Gallimard, 1943, p. 68.

<sup>220</sup> «Un fulgor repentino ilumina la relación esencial entre muerte y habla pero está todavía sin pensar» («Das Wesen der Sprache», art. cit., p. 203. Trad. cit., p. 193).



de ser: es también el abismo sin fondo en que la palabra pronunciada, *se pierde*.<sup>221</sup>

Atès tot plegat, hom pot corroborar que el silenci de la poètica postmoderna no és el de l'absència significativa sinó el de l'*espai significant*, el de l'espai sonor i visual d'una traça que s'inscriu en el joc mateix de l'escriptura, no en la veu o el contingut de l'obra sinó en el gest i la grafia de la paraula.<sup>222</sup> La importància que els treballs de Derrida donarien a la paraula escrita en contrast amb els segles de menysteniment a favor de l'oral,<sup>223</sup> pot ajudar a calibrar aquí les conseqüències que un tal desplaçament del silenci cap a l'acció textual implica a l'hora de comprendre el sentit de d'aquesta estètica, la qual, més que *écriture du silence*, es presenta com a *silenci escrit*, silenci fet grafia, *matière* – com diria Flaubert<sup>224</sup> o com llegim en un dels poemes de Paz, silenci com a

<sup>221</sup> *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona: Paidós, 1992 p. 77. En la interpretació que fa Vattimo del pensament de Heidegger, aquell afirma que «el silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia» (ídem), o sia, com un horitzó de sentit que sorgeix en el no donar-se d'aquest.

<sup>222</sup> Paral·lelament al procés de creació de l'*action painting*, podríem dir que aquesta és una proposta d'*action writing* o d'escriptura gestual, per tal com es dona importància al gest i a l'instant de l'escriptura per damunt de tota significació. Així ho interpreta Severo Sarduy en fer de la noció de *śūnyatā* del budisme Mahāyāna la pedra angular de la seva concepció escriptural: «La escritura, pues, es decir, el ejercicio de escribir, no conduce, por sí mismo, a ninguna percepción otra, a ningún conocimiento. Si nos atenemos a la práctica de la forma –¡o del contenido!– más bien limita y empobrece. Es en tanto que reflejo de la ilusión, en tanto que armadura que reproduce y da a ver la vacuidad de lo real, la vacuidad fundamental de lo más presente y palpable, que es importante» (Danubio Torres Fierro, «Lluvia fresca bajo el flamboyant» (entrevista con Severo Sarduy), dins Severo Sarduy, *Obra completa*, op. cit., vol. 1, 1999, p. 1819).

<sup>223</sup> Com crítica Derrida a *De la gramatologie*, «l'écriture, la lettre, l'inscription sensible ont toujours été considérées par la tradition occidentale comme le corps et la matière extérieurs à l'esprit, au souffle, au verbe et au logos» (op. cit., p. 52). Per aquest motiu, Plató hi és considerat com el primer a sistematitzar l'al·lèrgia a la lletra i definir l'escriptura des de la parla: un signe de signes, exterior i allunyat de qui l'enuncia. Són, però, aquestes mateixes característiques les que Derrida pren com a definidores de la nova escriptura.

<sup>224</sup> Així com passa amb el joc de la *a* de la *differance* derridiana, moltes de les estratègies que emprenen aquests poetes a l'hora de fer silenci només poden ser captades per l'ull d'una lectura a la vegada silenciosa i que, per consegüent, són *indicibles* en la dicció. En aquest sentit, aquesta és una línia que es presenta paral·lela a l'actual i també molt conreada poesia de l'oralitat, amb la qual comparteix molts principis i aspectes, per tractar-se també d'una escenificació del llenguatge, per bé que, en aquest cas, sigui a partir de del recital davant de públic i, per tant, per mitjà de l'explotació dels aspectes més performatius –pensem, sobretot, en la línia que obre Enric Casasses i segueix, per exemple, Josep Pedrals. Sobre les noves poètiques de l'oralitat i la seva associació amb el fenomen de la polipoesia, vegeu Lis Costa, «Experimental Poetry during the 1990s», *Visible language*, n. 35,

escriptura que escriu «el no escrit» i aprèn a llegir «el forat» de l'escriptura *en* l'escriptura:

*La escritura poética*

*Es borrar lo escrito*

*Escribir*

*Sobre lo escrito*

*Lo no escrito*

... ..

*La escritura poética es*

*Aprender a leer*

*El hueco de la escritura*

*En la escritura*

*No huellas de lo que fuimos*

*Caminos*

*Hacia lo que somos*<sup>225</sup>

En comentar aquest poema d'Octavio Paz, Jaime Alazraqui argumenta que el poema es converteix en tot el que el llenguatge no és ni pot ser però que la poesia l'obliga a ser. Escriu aquest autor:

Sin mencionar la palabra silencio, Paz la nombra de la manera más convincente: Callándola. Pero ya sabemos que para Paz, el silencio no es ausencia de la palabra [...] ¿Cómo decir ese silencio? Si el poema es, en última instancia, «no escrito», «un hueco en la escritura», y es a su vez, escritura, lenguaje, lo que en realidad dice Paz es que el poema no tiene que ser o esto o aquello sino «esto y

---

2010, p. 76-91. També Mercè Picornell: *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 2013.

<sup>225</sup> *Ladera este*, México: Joaquín Mortiz, 1969, p. 91.

aquello», escritura y silencio, escritura que dice el silencio y silencio que se manifiesta en la escritura.<sup>226</sup>

El poema no ha de ser ni una cosa ni l'altra perquè ja és ambdues: escriptura i silenci; no com a oposició alternada o simultània, sinó *relacional*, en què cadascun dels elements no és sinó en relació amb l'altre. En paraules de Michele Federico Sciacca:

el lenguaje es continuo, silencio y palabra, el silencio no interrumpe el habla, la hace posible [...] El lenguaje no es sólo palabras habladas, pictóricas, musicales, etc. es palabra y silencio juntos. No hay palabra sin silencio: El silencio está en el interior de cada palabra [...] [es] el puente de unión de los sonidos. Los «vacíos» de sonido son el «pleno» de los sonidos. Las sombras de un cuadro son el «realce» de los colores, las pausas en la música «el latido» de las notas.<sup>227</sup>

O el que és el mateix per a Valente en el segon dels notoris «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», artista admirat precisament pel fet d'haver arribat al silenci a través de la pintura:<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> «Para una poética del silencio», art. cit., p. 176-177.

<sup>227</sup> *El silencio y la palabra*, Barcelona: Miracle, 1961, p. 61.

<sup>228</sup> En l'assaig «Comunicació sobre el mur» Tàpies afirma haver arribat directament al silenci: «[...] més tard va venir "l'hora de la solitud". I en la meua menuda habitació d'estudi van començar els quaranta dies d'un desert que no sé si es va acabar. Amb un acarnissament desesperat i febril vaig portar l'experimentació formal a uns graus de maníac. Cada tela era un camp de batalla on les ferides s'anaven multiplicant sempre més i més fins a l'infinit. I aleshores s'esdevingué la sorpresa. Tot aquell moviment frenètic, tota aquella gesticulació, tot aquell dinamisme inacabable, a força d'esgarrapades, de cops, de cicatrius, de divisions i subdivisions que infligia a cada mil·límetre, a cada centèsima de mil·límetre de la matèria, van fer de sobte el salt qualitatiu. L'ull ja no percebia les diferències. Tot s'unia en una massa uniforme. Allò que fou ebullició ardent es transformava ell mateix en silenci estàtic. Fou com una gran lliçó d'humilitat que rebia la supèrbia del desenfrenament. I un dia vaig provar d'arribar directament al silenci amb més resignació, rendint-me a la fatalitat que governa tota lluita profunda. Els milions de furioses urpades es van convertir en milions de grans de pols, de sorra... Tot un nou paisatge, com en la història del qui travessa el mirall, s'obrí de cop al meu davant com per comunicar-me la interioritat secreta de les coses. Tota una nova geografia m'il·luminà de sorpresa en sorpresa. Suggestió de rares combinacions i estructures mol·leculars, de fenòmens atòmics, del món de les galàxies, d'imatges del microscopi. Simbolisme de la pols –"confondre's amb la pols, vet aquí la profunda identitat, és a dir, la profunditat interna entre l'home i la natura" (Tao Te Ching)– de la cendra, de la terra d'on sorgim i

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio.<sup>229</sup>

De nou topem amb la música en aquest «art de la composició del silenci» que és per a Valente el poema. Ara bé, no és fins a un assaig posterior, recopilat no casualment en el recull *Elogio del calígrafo*, que el poeta gallec cita, juntament amb les figures de Baumgarten i la formulació de l'Estètica; Benjamin, i la noció d'aura; i Duchamp i el qüestionament de l'art del *ready-made*; l'obra d'un músic com a model d'escriptura:

Estética de la retracción y de la brevedad extremas. Y sin, embargo, asistimos a la máxima explotación de las calidades del sonido y del timbre puro. Estamos, como en el caso de Kandinsky, ante «la más grande concentración que, sin embargo, habla», en el límite último entre el silencio y la palabra.

Webern compone al máximo con el silencio. Todo su esfuerzo consiste, según señala Pierre Boulez, en aislar el sonido, en tratarlo por sí mismo. Y lo consigue sea rodeándolo de silencio o utilizando grandes intervalos. El silencio invade a veces toda una página de orquesta, con la sola excepción de algunos fragmentos diseminados. «Poética: arte de la composición del silencio», escribí hace ya tiempo. Y, ciertamente, la escritura musical de Webern tal vez haya marcado mi propia poesía más que ninguna otra escritura contemporánea.<sup>230</sup>

---

on tornem, de la solidaritat que neix en veure que la diferència que hi ha entre nosaltres és la mateixa que hi ha entre un gra de sorra i un altre... I la sorpresa més sensacional va ser descobrir un dia de cop i volta que els meus quadres, per primera vegada a la història, s'havien convertit en murs» (dins *En blanc i negre*, op. cit., p. 46-47).

<sup>229</sup> Dins *Material memoria*, Valente O. C., I, 388. Com se sap, l'assaig de Tàpies marcaria profundament Valente, el qual, a banda de col·laborar amb l'artista en diverses ocasions (amb cobertes, llibres d'artista, homenatges i converses), desenvoluparia una estètica similar en la seva obra poètica i assagista. Per a més detall, vegeu Claudio Rodríguez Fer, «El vacío espacial de las artes plásticas», dins *Valente infinito (Libertad creativa y conexiones interculturales)*, Santiago de Compostela: Cátedra Valente de la Universidade de Santiago de Compostela, 2018, p. 241-260.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 554.

Valente postula l'obra d'un músic com a model d'escriptura poètica –fins aquí res de nou car, com se sap, la música ha estat, pel seu caràcter indeterminat i vague, l'art suprem d'ençà de la concepció romàntica de la poesia –cosa que culminaria després en ser considerada fins i tot l'essència de l'esperit humà o l'estructura del món en pensadors com Nietzsche i Schopenhauer, respectivament. Però la novetat rau en el tipus de músic que Valente elegeix: un que destaca pel fet d'*imposar silenci* a la paraula de la música i fer-la, així, callar. I això sí que es desmarca de la tradició literària precedent, car, en aquest cas, estem fent *silenci* de la música i no «musique du silence», com posava en vers Mallarmé.<sup>231</sup> El gir, com deia el poeta, s'acompleix en sentit invers, car, si ho apliquem a la paraula de la poesia, no és fer llenguatge del silenci sinó silenci del llenguatge. Recordem els darrers versos de Pere Gimferrer en l'epíleg d'*Els miralls* (1970), poemari que, segons Amparo Amorós, inauguraria, juntament amb els textos vistos de Tàpies i Valente, tota una «retòrica del silenci»:<sup>232</sup>

¿Pertany al mateix ordre? ¿La destrucció de l'art,  
la construcció de l'art, són el mateix camí?  
Quan l'art s'anul·la, quan es fa transparència  
i és allò que està dient, i només diu el que és,  
quan s'ha fet evident i alhora expositiu –la llum  
que en té prou essent la llum –torna a ser art? ¿El gir  
s'ha acomplert en sentit invers, així la música  
restableix el silenci i la pintura el buit –i la paraula  
l'espai en blanc?<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> En una de les entrevistes amb Marcel Cohen, Edmond Jabès ho formula com segueix: «on ne peut écrire sans d'abord faire taire les mots qui nous agitent. La page blanche est un silence imposé. C'est sur ce fond de silence que s'écrit le texte» (*Du désert au livre, entretiens suivis de l'Étranger*, París: Pierre Belfond, [1980] 1991, p. 127).

<sup>232</sup> «La retòrica del silenci», art. cit., p. 19.

<sup>233</sup> «Op. 98», dins *Els miralls, Obra Catalana Completa I. Poesia*, Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 131. Segons Susana Díaz, en aquest poemari Gimferrer pateix un *impasse* que seria posteriorment resolt en una «poesia de la convergència» molt propera a Octavio Paz i José Ángel Valente: «A través de su producción es posible ver cómo la asunción del surrealismo paciano en *Tres poemas* no

El discurs que adopta la poètica del silenci postmoderna no és, doncs, l'aposta per un nou llenguatge en el sentit de creació d'un llenguatge capaç, malgrat tot, de dir o de callar, sinó en el sentit d'un llenguatge que es mostra *incapaç* de fer-ho i que, per això mateix, diu l'inefable en l'efabilitat del discurs; poesia no *de* o *sobre* el silenci sinó «al bell mig del silenci» –dirà eloqüentment Sunyol–, «just a la llinda de la paraula» –sentència Clapés–,<sup>234</sup> és a dir, poesia en i des del terreny de la frontera, ni en la paraula ni en el silenci sinó en l'entremig. Anticipa Valente d'aquest «cant de frontera»<sup>235</sup> en què s'ha convertit ara la mateixa poesia:

LA APUESTA es irrenunciable: llevar el lenguaje a una situación extrema, lugar o límite donde las palabras se hacen, en efecto «ininteligibles y puras», con una teoría del no entender, no saber –«y quedeme no sabiendo»–, de forma que el que en un simple modo de razón no entienda pueda encontrar, no entendiendo, más hondo y dilatado espacio para existir.<sup>236</sup>

---

sólo no implicó espacio de ruptura sino que reabsorbió desde la ontología el camino de ruptura abierto por *Els miralls*, para culminar en una metafísica negativa con *L'espai desert*, donde el yo lírico se niega para autodisolverse en un Sujeto-mundo y la palabra poética encuentra su raíz última en lo inefable de su objeto» (*[Per]versiones y convergencias*, op. cit., p. 13). Díaz situa els tres autors «más en el ámbito de una *retórica* de la ruptura que en el de una *poética* de la ruptura» i, per tant, en un «camí de retorn» cap a una ontologia de la presència: «La especificidad de este “retorno a” que algunos de los autores de la generación del 70 emprenden –tal es el caso de la escritura de Pere Gimferrer–, al intentar encontrar una senda por la que poder seguir poetizando una vez cuestionados los mecanismos de la representación, radicaría en la superposición de ese cuestionamiento sobre un tejido teórico de raigambre netamente ontológica. De ahí la concomitancia de la mística en Valente y las filosofías orientales –con el budismo zen a la cabeza tras la estela de Paz–, en la poética de Gimferrer (ibídem, p. 15). A banda de no estar d'acord amb l'apreciació de l'autora, ja que aquí defensem la tesi contrària, a saber, que és la concomitància de la mística oriental el que provoca la ruptura, no creiem que aquest sigui el cas particular de José Ángel Valente, tot i que s'hi pugui fer i, de fet, se n'ha fet aquesta lectura. Com diria David Conte, el mateix Valente l'hauria fomentat a l'hora de llegir i comprendre la seva obra poètica a partir de la mística de San Juan de la Cruz, però això no significa que la seva obra poètica la tingui o s'exhaureixi en una lectura d'aquesta índole (cf. David Conte, «El silencio y la muerte: acerca del fundamento místico en la poesía de José Ángel Valente», dins *Mística bajo el signo de la modernidad. Paradigmas poéticos del siglo XX*, Christina Johanna Bischoff, Annegret Thiem [ed.], Berlín: Lit Verlag, 2019, p. 161-182).

<sup>234</sup> *Arquitectura de la llum*, Girona: Llibres del Segle, 2012, p. 17.

<sup>235</sup> «La memoria del fuego», dins *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Valente O. C., II, 431.

<sup>236</sup> *Notas de un simulador*, dins *Obras Completas I. Poesía y prosa*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Gutenberg, 2008, p. 467. D'ara endavant, Valente O. C., I, seguit del número de pàgina). Val a dir que una versió catalana d'aquest text figura com un dels epígrafs del llibre *Stabat* de Sunyol (op. cit., p. 9).

Com podem observar per la intertextualitat amb què dialoga Valente, és aquesta una paraula que arriba a abraçar fins i tot l'experiència de la mística; baldament no sigui, en aquest cas, la wittgensteiniana sinó la cristiana, en un dels seus més reputats autors. I és que, segons Valente, l'esdevenir-se de la paraula poètica comença just en el punt o límit en què es fa impossible dir; raó per la qual se serveix de la tradició mística per a poder millor comprendre-la, en tant que aquella és també un no-lloc o un lloc on el coneixement es fa desconeixement i l'eloqüència del verb, silenci. Insisteix el poeta gallec:

Postula un imposible, decimos, la palabra del místico. Pero también decimos que tal es, y no otra, la raíz última o cierta de la palabra poética en cuanto decir de lo imposible, de lo indecible, que lleva la palabra a su tensión máxima –arco infinitamente tendido que contiene, a un tiempo, su flecha y su blanco– al forzarla a decir en su misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir.<sup>237</sup>

En el seminari *Il linguaggio e la morte*, seminari dedicat al lloc de la negativitat de la paraula, Giorgio Agamben constata que en ambdós casos es tracta d'un llenguatge que «custodisce l'indicibile dicendolo, cioè prendendolo nella sua negatività [...] il linguaggio ha catturato in sé il potere del silenzio e ciò che appariva come indicibile “profondità” può essere custodito –in quanto negativo– nel cuore stesso della parola».<sup>238</sup> De fet, en la transcripció que dona Agamben d'una carta inèdita de Kojève a Bataille amb motiu de la publicació d'un dels llibres d'aquest darrer, *L'expérience interieur*, aquell apunta:

réussir à exprimer le silence (verbalment) c'est parler sans rien dire. Il y a une infinité de manières de les faire. Mais le résultat est toujours le même (si l'on réussit): le néant. C'est pourquoi toutes les mystiques authentiques se valent:

---

<sup>237</sup> «Verbum absconditum», dins *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Valente O. C., II, 203.

<sup>238</sup> *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torí: Giulio Einaudi, 1982, p. 21.

dans la mesure où elles sont authentiquement mystiques, elles parlent du néant d'une manière adéquate, c'est-à-dire en ne disant rien.<sup>239</sup>

El valor que tant el poeta postmodern com el místic atorguen al silenci no és, doncs, el de la pura inefabilitat sinó l'experiència d'un inefable que es fa immanent i s'encarna en la mateixa negativitat del llenguatge, això és, en l'espai compositiu d'un silenci que no s'oposa a la paraula per tal com n'és part del teixit. Els espais de buit són i signifiquen perquè, com hem vist, dir i no dir és per a aquests poetes les dues cares d'una mateixa moneda. Essent així, l'estètica del silenci s'emparenta amb els aspectes més rellevants i significatius del que podríem anomenar una «mística moderna», en paraules de David Conte, la qual «reformula la *unio* en términos de fractura y obedece a una inmanencia puramente textual (la imposibilidad de la *unio* constituye el texto)».<sup>240</sup> Tanmateix, la diferència entre el discurs de la mística i la poesia rauria en el final, en el fet que en el text religiós espera Déu, mentre que en el text poètic –per dir-ho amb Borges– espera la immanència d'una revelació que mai no es produeix:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizás, el hecho estético.<sup>241</sup>

El silenci d'aquesta estètica no consisteix a ser la profunditat que diuen les paraules en callar sinó un «més profund i dilatat espai per existir», deia més amunt Valente, és a dir, un espai buit sense fons ni transcendència, l'espai que configura la mateixa lletra quan aquesta s'abisma en la negativitat de la

---

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>240</sup> «El silencio y la muerte: acerca del fundamento místico en la poesía de José Ángel Valente», art. cit., p. 164.

<sup>241</sup> *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé, 1964, p. 12. Com escriu Jaime Alazraqui, el text religiós descansa en la certesa de la fe, mentre que el text poètic fa «de la incertidumbre la fe»: «religión es entrega, poesía, desgarramiento» («Para una poética del silencio», art., cit., p. 171).



inefabilitat.<sup>242</sup> Per tant, així com els estigmes i les llagues del místic són senyals d'evidència del contacte diví en la immanència del cos terrenal, així també la corporalitat o, millor dit, carnalitat del text fa presents i visibles els senyals i les marques d'un inefable que no es diu ni es calla ans simplement *es mostra*.<sup>243</sup> Com escriu Blesa, en relació, no amb el místic, però sí amb l'escriptor logofàgic:

Hablo aquí de cómo la escritura, situada ante su propio enigma, como si se enfrentase a una Esfinge terrible, se percibe abismada a lo incommensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación. Y su imagen es, entonces, la de un hueco cuyo fondo es un sin-fondo, que deja la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga.<sup>244</sup>

El cas és que el nostre poeta opta per escriure i per això reivindica el silenci des del joc de l'escriptura davant la impossibilitat d'un silenci pur. La seva és una escriptura que *dona veu* al silenci, que el crea i l'elabora com a element estructural; un silenci «verbalitzat», com és el cas de la mística, «intern», en correspondència amb la concepció del límit com a *limes*, «inherent a la misma naturaleza del poema», escriu Amorós, «y, lo que es más, elemento activo del mismo».<sup>245</sup> En paraules de Jaime Alazraqui respecte de la poètica del silenci que ell relaciona amb l'obra d'Octavio Paz:

Es un silencio que trasciende la palabra, pero que emerge de la palabra misma. No es una negación de las palabras, sino la realización más honda de sus posibilidades expresivas. O mejor aún: es un silencio que niega las palabras,

---

<sup>242</sup> L'aposta per un concepte com el de buit en detriment del de silenci es basa precisament en aquest canvi de consideració que pren el silenci en el fet de mostrar el que hi ha d'indicible en el dicible mateix. En tot cas, no som lluny d'una postura com la de Carles Hac Mor, el qual etiqueta el silenci transcendent de «menja espiritual»: (cf. «Que mori el sentit», dins A. Clapés, C. Hac Mor, B. Rossell, J. Sala-Sanahuja i E. Xargay, *A Fum De Sabatots*, Barcelona: Cafè Central, 1993, s. p. També dins *Obra completa punt dos*, Lleida: Pagès editors, 2018, p. 13).

<sup>243</sup> Insistim en el concepte de carn en comptes del de cos perquè són aquestes poètiques que es volen superadores de la dualitat esperit/cos de la metafísica tradicional i proposen una entesa de l'ésser humà o del mateix llenguatge com a matèria espiritualitzada.

<sup>244</sup> op. cit., p. 15.

<sup>245</sup> «La retòrica del silenci», art. cit., p. 18.

pero que está hecho con palabras –silencio que genera su palabra más poderosa del agotamiento de la palabra.<sup>246</sup>

Com postulàvem més amunt, el silenci del poeta postmodern imita el gest d'escriptura del *Tractatus*, perquè com aquest –un poema, al capdavant, on el llenguatge es torna «insensat» i positivament mancat de sentit–,<sup>247</sup> la retòrica d'aquell no consisteix a trobar la manera d'expressar l'inexpressable, sinó la manera de deixar que es mostri en allò que és possible de ser dit. Com apunta Carmen Boves a «El silencio en la literatura», «lo infable es lo que queda más allá del lenguaje y se opone tanto al decir como al callar, pues no es algo que se diga o se calle, es algo que no se puede decir».<sup>248</sup> L'estètica del silenci no roman, doncs, callada davant l'infable, per bé que tampoc no cau en la pretensió de dir-lo. L'infable, tal com el mot expressa, està mancat de discurs, però no de manifestació. Wittgenstein no afirma que l'infable no existeixi sinó que el que diu és que es mostra, i això s'esdevé en (el) silenci. Recordem les paraules de la proposició 6.522 del *Tractatus*: «L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic»; sabent per endavant, gràcies a la 6.44 prèvia, que «El que és místic no és *com* és el món sinó *que* el món és», o sigui, el fet enigmàtic de la seva existència, l'experiència de la seva radical presència, que recorda –i molt– la dimensió que adquirien les coses en sentir-se Chandos incapaç de dir-les o descriure-les.<sup>249</sup>

Ara bé, del fet que el discurs no pugui expressar l'infable no se segueix que hom n'hagi de guardar silenci, si entenem aquest «guardar» com un simple callar; perquè el que cal és mostrar la impossibilitat *per dins* del llenguatge,

---

<sup>246</sup> «Para una poética del silencio», art. cit., p. 160.

<sup>247</sup> No podem estendre'ns en aquest punt, però diguem, encara que sigui de passada, que la forma d'escala de les proposicions del *Tractatus* té molt a veure amb l'estructura d'un poema, ja que, a ritme i cadència de proposicions, aquell tampoc no arriba a cap conclusió ans indica al lector el límit del qual fa experiència.

<sup>248</sup> Art. cit., p. 116.

<sup>249</sup> Wittgenstein es refereix a l'experiència-límit que el món sigui com a miracle en una entrada dels *Tagebücher (1914-1916)* del dia 20 d'octubre de 1916: «Das künstlerische Wunder ist, daß es die Welt gibt. Daß es das gibt was es gibt [El milagro estético es la existencia del mundo. Que exista lo que existe]» (*Werkausgabe*, op. cit., vol. 1, p. 181. *Diario filosófico (1914-1916)*, trad. Jacobo Muñoz, Barcelona: Ariel, 1982, p. 145). Vegeu també LE, 66: «I ara vull descriure l'experiència de meravellar-se de l'existència del món dient: és l'experiència de veure el món com un miracle».

perquè és «*estrictament*» i «SOLAMENT» «delimitant per dins l'ètic», remarca Wittgenstein, que allò que depassa es pot mostrar.<sup>250</sup> Escriu Søren Kierkegaard en no casualment *Sobre el concepte d'ironia* –figura aquesta, la de la ironia, que inauguraria la modernitat en la poesia–:<sup>251</sup> «El negatiu és la inquietud del pensar, però aquesta inquietud ha de mostrar-se, ha de fer-se visible, el seu impuls ha de mostrar-se com l'impuls conductor de l'obra, i el seu dolor com el dolor de donar a llum».<sup>252</sup>

El llenguatge no solament se les ha d'haver amb allò sobre el qual parla i proposa sinó també amb allò que defuig la seva representació, amb allò que se li escapoleix i pren forma en el silenci. L'inexpressable és una categoria del discurs, una categoria que forma part de la faceta negativa del llenguatge i que l'anhel realista d'imitar el món i de trobar la seva corresponent veritat desterrava definitivament de l'àmbit de l'art o la literatura.<sup>253</sup> És per això que el llenguatge ha de patir el fet de la inexpressabilitat, no el dolor de donar llum a l'inefable, però sí el dolor de donar a llum a la inefabilitat de l'efabilitat del discurs. Escriu novament Valente:

La noción de *inefabilidad* se basa, precisamente, en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida

<sup>250</sup> *Briefe*, 96-97. Vegeu nota 184.

<sup>251</sup> Segons Octavio Paz, la poesia moderna gira al voltant de la ironia i l'analogia: «la ironía –la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único– y la analogía –la estética de las correspondencias» (*Los hijos del limo*, dins *Obras completas*, op. cit., p. 397. Per a més detall, vegeu els estudis que Pere Ballart ha dedicat al concepte: *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Quaderns Crema, 1994) i *El riure de la màscara* (Barcelona: Quaderns crema, 2007).

<sup>252</sup> «Det Negative er Tankens Uro, men denne Uro maa vise sig, maa blive synlig, dets Lyst maa vise sig som den Lyst, der driver Værket, dets Smerte som den Smerte, den føder» (*Sobre el concepte d'ironia* [*Om Begrebet Ironi*], dins *Søren Kierkegaards Skrifter*, op. cit., vol. 1, p. 344).

<sup>253</sup> És a través de les seves obres, tant en la forma com en el contingut, que l'artista o poeta postmodern posa en qüestió el desig d'un dir pur (un discurs totalment transparent i en el qual s'evidencia de manera immediata la veritat, l'ésser, l'absolut, etc.) i sospita si tal vegada aquest dir no està contaminat per tot allò contra el qual ha pretès constituir-se. La tradicional qüestió sobre la *mimesi* de l'art i la relació entre el llenguatge i el món passa, així, com el lloc en el qual la qüestió es posa realment de manifest.

en el lenguaje mismo, constituye su *Urgrund*, su fondo soterrado, al que nos remite incesantemente la palabra poética.<sup>254</sup>

Dit amb el vers del que fins aleshores només havia estat una proposició filosòfica:

si no estuviera en una jaula  
aprisionado por mis ojos  
si mi reino no fuera de este mundo [...]  
Si no fuera por eso y no estuviese  
al pie de la escalera todavía. [...]  
Si mi reino no fuera de este mundo,  
si no tuviese ojos  
para ver, si no fuese  
No mirar imposible...<sup>255</sup>

En síntesi, si el que vol el poeta és relacionar-se amb allò que no té límits sinó que és essencialment liminar, aleshores, l'únic que pot fer és expressar, no el límit, no el silenci, sinó la distància que l'en separa, aquella distància que, paradoxalment, *toca* allò que el transcendeix. En l'assaig *Calcul du poète*, Nancy perfila la noció del tocar del contacte fronterer i la defineix com a realitat

---

<sup>254</sup> «Formas de lectura y dinámica de la tradición», dins *La experiencia abisal*, Valente O. C., II, 712. Wittgenstein també escriuria en un dels seus aforismes: «Das Unaussprechbare (das, was mir geheimnisvoll erscheint und ich nicht auszusprechen vermag) gibt vielleicht den Hintergrund, auf dem das, was ich aussprechen konnte, Bedeutung bekommt [Lo inefable (aquello que me parece misterioso y que no me atrevo a expresar) proporciona quizá el trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que yo pudiera expresar]» (dins *Vermischte Bemerkungen, Werkausgabe*, op. cit., vol. 8, p. 472. Trad. cit., p. 54).

<sup>255</sup> «No mirar», dins *La memoria y los signos*, Valente O. C., I, 172.

*touchée*, c'est-à-dire ni pénétrée, ni embrassée ni sublimée; mais atteinte *selon l'extériorité maintenue*, et ainsi propement *sentie*. Toucher n'est pas relever la différence du touchant et du touché: c'est au contraire la poser comme telle, dans son alternance et dans sa tension.<sup>256</sup>

L'inefable està més enllà de tota articulació, és inexpressable. Tanmateix hom no s'hi pot relacionar si no és en la paraula. No hi ha una silent intuïció o immediatesa de l'inefable. Això és, de fet, una abstracció, car hom no té consciència fora del llenguatge. Com explica Kierkegaard, aquest cop, per boca del desenganyat jove filòsof Climacus: «La immediatesa és realitat, el llenguatge, idealitat, la consciència, contradicció. En el moment que dic la realitat, plantejo la contradicció, perquè el que dic és la idealitat».<sup>257</sup> En efecte, hom es relaciona amb allò que està més enllà del límit des de l'experiència del mateix límit, o sia, per mediació de la paraula. Ara bé, pel fet de ser liminar, la mediació no consisteix a ser la superació de la contradicció entre realitat i idealitat, sinó en el fet de posar aquestes dues en contacte, bo i mantenint-ne la separació. L'essència del llenguatge no és aquella expressió de la idea, com ho havia estat en Hegel, sinó l'expressió de la distància infranquejable que s'obre entre la realitat i la idea. I si articular la realitat suposa convertir-la en un objecte, en una idea; aleshores implica perdre-la com a tal.

Per aquest motiu, per tal que la realitat sigui «el que és», no la totalitat en què es presenta en l'ideal sinó la talitat en què se'ns ofereix com a radical presència,<sup>258</sup> el discurs es veu empès a no permetre's cap referent o significat estable sinó a buidar de significat el discurs mateix. I aquest buidament, que Eckhart anomenava «pobresa d'esperit», és l'acte de sacrificar tota paraula, de suspendre-la fins a l'extrem de deixar de parlar o callar per fer altrament

<sup>256</sup> *Calcul du poète*, op. cit., p. 123.

<sup>257</sup> «Umiddelbarheden er Realiteten, Sproget er Idealiteten, Bevidstheden er Modsigelsen. I det Øieblik jeg udsiger Realiteten, er Modsigelsen der; thi det je siger er Idealiteten» (*Johannes Climacus eller De omnibus dubitandum est* [Johannes Climacus o *De omnibus dubitandum est*], dins *Søren Kierkegaards Skrifter*, op. cit., vol. 15, p. 55.

<sup>258</sup> Ens referim al caràcter absolut i no d'absolut de la realitat. La presencialitat en el sentit de presència (estar) i present (actualitat), més enllà d'una comprensió re-presentativa (cf. Maillard Chantall, *La creación por la metáfora*, op. cit., p. 123-127).

silenci.<sup>259</sup> És en aquest sentit que, com acaba dient Sunyol, tota paraula no és més que “temptació”, allunyament de l’actitud silent que hom ha de prendre i, per tant, “pecat”: rebuig de la paraula que hom és per a donar vida, no al silenciament de la paraula, sinó a una altra paraula, a una més, a la paraula «massa humana» –que diria Nietzsche– o, millor dit, a la vida d’una paraula que deixa de ser humana per creure’s autosuficient. En les «Notes biogràfiques a *Moment*», escriu Sunyol sobre el poemari *D’estant*:

S’hi assaja *la llengua clara, el ritu de no pecar*, de no caure en els paranys, en el buit temptador; el ritu impossible que tallaria el silenci, el ritu inútil cap al dir, i que se’ns mostra incapaç des del primer enunciat (impossible dir pecant, inútil assajar el ritu de no pecar).<sup>260</sup>

Vistes les coses des d’aquesta perspectiva, el discurs de l’inefable es converteix en la reduplicació permanent d’una frontera de sentit i sense sentit, un procés de doble reflexió i autoreferència, contínuament anant de tornada cap a si mateix. La retòrica del silenci és, així, corrosiva, una mena de circumloqui que mina tot el que troba al seu pas i ho deixa tot fet a miques.<sup>261</sup> El llenguatge destrueix tot el que diu, desdiu el que ja havia dit i es contradia a si mateix. Però és en aquest vaivé i procés de negació constants que aquell s’afirma, en la mesura que, com diu Blanchot, el llenguatge «parla com a absència» i, per això, no és silenciós, «car precisament en ell el silenci es parla»:

Le langage n’est pas un pouvoir, il n’est pas le pouvoir de dire. Il n’est pas disponible, en lui nous ne disposons de rien. Il n’est jamais le langage que je parle. En lui, je ne parle jamais, jamais je ne m’adresse à toi, et jamais je ne t’interpelle. Tous ces traits sont de forme négative. Mais cette négation masque

---

<sup>259</sup> Parlem aquí de sacrifici en el sentit religiós del terme, ja que l’asceti que duu a terme el poeta postmodern és paral·lela a l’esforç metòdic preparatori de purificació que realitza l’asceta a fi d’assolir l’estat espiritual.

<sup>260</sup> *Moment (1982-1986)*, Lleida: Pagès editors, 1995, p. 14-15.

<sup>261</sup> La importància del fragment i el fragmentarisme enfront de la idea d’unitat i totalitat és una constant en el pensament contemporani. Vegeu la descripció que elabora Ihab Hassan d’aquests conceptes i els seus afins a la ja citada *The Dismemberment of Orpheus*.

seulement le fait plus essentiel que dans ce langage tout retourne à l'affirmation, que ce qui nie, en lui affirme. C'est qu'il parle comme absence. Là où il ne parle pas, déjà il parle; quand il cesse, il persévère. Il n'est pas silencieux, car précisément le silence en lui se parle.<sup>262</sup>

Solament en virtut de la màxima impotència per expressar l'inexpressable s'obre un espai en què la manifestació es fa possible, és a dir, un espai en què l'inexpressable es faci present en la dimensió d'aquell «no entenent» del místic, en el buit d'una paraula que és alhora presa de consciència del límit i allò que dona lloc a l'acte del silenci mateix.<sup>263</sup> I si bé és cert que aquí el llenguatge es veu en l'obligació de contradir-se, no ho fa perquè vagi en contra de la lògica de la raó, sinó perquè es desdiu del que acaba de dir i, sobretot, del poder d'enunciar-ho, com la manera que hom té de fer-hi front, d'obrir una esquerda en l'infranquejable mur que és el llenguatge. I no és qüestió tampoc de la forma del discurs, de la prioritat que adquireix la forma en detriment del contingut, sinó del fet que forma i contingut van sempre de la mà, que el què i el com del llenguatge són idèntics; no idèntics en el sentit artístic que el discurs es fa idèntic a si mateix en tant que elimina tota referència, sinó idèntics en el sentit ètic de l'actitud que pren el poeta a l'hora de dir el que no pot dir; a l'hora de dir allò que, per més que en parli, sempre és i en serà *només* un nom:

[Resta el nom només, memòria i relat. / Només un nom, un altre tu, un altre. / I l'encontre impossible. / Només la paraula, desig de parlar. / Quan l'únic que resta és l'inefable. / Parlar només. Com dir. Al buit. / (La parla impossible: / l'impossible silenci, el gest antic.) / —Parlar, com dir. Com fer. Com ara—].<sup>264</sup>

Per tant, a diferència d'algunes formes del postestructuralisme que promulguen l'eliminació de tota referència, el discurs postmodern del silenci (dit

---

<sup>262</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, París: Gallimard, 1955, p. 51.

<sup>263</sup> Com diu Trías amb encert, el límit és límit «entre lo que puede decirse y lo que debe callarse; o entre lo decible y lo indícible» (*Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Madrid: Destino, 2001, p. 33).

<sup>264</sup> Víctor Sunyol, *NO ON (rèquiem)*, Vic: Cafè Central i Eumo Editorial, 2008, p. 39.

sia *singularis pro plurali*) es fa, ell mateix, fronterer; cosa que significa que és, o més ben dit, esdevé trànsit i moviment cap a l'inefable. Fet i fet, el silenci és el camí que no és ni nega l'inefable i que, en lloc de significar l'eliminació de tota referència, n'és el permanent horitzó. En aquest camí, el discurs és absolutament negatiu, car és la temptativa de parlar *sense* parlar, de deixar que l'inefable sigui el que és: Déu, per al místic, la realitat que queda més enllà del límit que és el llenguatge, per al poeta; res, tanmateix, que es pugui dir o callar per tal com és una realitat muda i silenciosa.<sup>265</sup> Ho resumeix molt bé Valente a propòsit de la convergència que postula entre la paraula del místic i la del poeta:

La experiencia del místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez [...] Palabra esencialmente «experimental», portadora de experiencias radicales, la palabra del místico o la palabra del poeta es también una invitación a la experiencia o una experiencia que se sitúa en los límites de la experiencia posible, pues es a la vez experiencia de los límites y destrucción o apertura infinita de éstos. Proyectada sobre el lenguaje, la experiencia mística se sitúa, en efecto, en los límites del poder de la palabra, y la aprehensión de su sentido exige al entendimiento –según expresión de Nicolás de Cusa– abandonar «los caracteres propios de las palabras que utilizamos». El abandono del carácter utilitario que el lenguaje tiene en el *discursus* viene impuesto por la abolición de éste, por el tránsito del proceso discursivo a la visión intelectual, al entender propiamente noético que, en el caso del místico, es un saber del no saber o, todavía en palabras de Cusano, un *intelligere incomprehensibiliter*.<sup>266</sup>

\*\*\*

---

<sup>265</sup> El discurs postmodern del silenci sembla allunyar-se, així com pensa Vattimo que fa el pensament Heidegger, tant de la proposta derridiana-lacaniana de l'absència, propera a la teologia negativa, com de la deleuziana d'una «glorificació del simulacre» i la seva consegüent absolutització de l'aparença que, per moments sembla tenir el caràcter de l'ésser a què s'oposa. Per a més detall, vegeu *Más allá del sujeto*, op. cit.

<sup>266</sup> «Ensayo sobre Miguel de Molinos», dins *La piedra y el centro*, Valente O. C., II, 317, 319.



Recapitem: el canvi de direcció i d'actitud que es dona en el discurs poètic del silenci a partir del darrer terç del segle XX és quelcom que el discurs *també* dona, car, a diferència del silenci que proposa el modern, el postmodern fa com Wittgenstein, «guarda silenci *parlant*»; la qual cosa significa no dir el límit però sí contra-dir el que ja se n'ha dit per tal que sigui la paraula –i no el seu suposat subjecte– allò que es negui a parlar. És doncs la mateixa paraula la que es fa portaveu del límit i la crisi del llenguatge pròpies de la modernitat, car és ella la que es veu travessada –«crucificada», dirà Sunyol a *Stabat*– i per la qual travessen també l'existència del poeta i la del seu –ara actiu– lector.

Arribats, però, en aquest punt, la pregunta torna a configurar-se des de la concreció d'un com: com pot el poeta, com a paraula que és i ha de continuar essent, *deixar de parlar*? Com pot el poeta relacionar-se discursivament amb allò que, per naturalesa, està fora de la lògica i expressió humanes? És hora de veure com allò que és positivament límit i, per tant, un no (o fora de) lloc del discurs té paradoxalment lloc en el discurs: no com una cosa que, amb tot, «es diu» o «es calla», sinó com un acte de silenci *en* el discurs, que és, a més a més, fet *pel* discurs.

## **1.6. El silenci com a buit i espai de creació poètica**

Tal com ha quedat argumentat en el capítol precedent, l'estètica del silenci és una etiqueta que engloba, d'entre molts altres corrents artístics (música, pintura, arquitectura, escultura, etc.), el que s'ha anomenat de manera força reductiva en la historiografia literària «Poesia del silenci», un corrent literari que reflexiona sobre la insuficiència i els límits del llenguatge i que, com hem remarcat pels

trets enunciatius de l'estètica a què se suma, entén el silenci com un element actiu i integrador de la paraula, i, per tant, plenament poètic.<sup>267</sup>

Pel que concerneix el marc històric-literari, si més no, el de la literatura espanyola, hom acostuma a datar aquesta tendència lírica en la meitat o darrer terç del segle XX, amb José Ángel Valente com a pioner, amb uns inicis continuats a partir de 1969 –en resposta a la poesia culturalista dels batejats per Castellet com a *novísimos* o, fins i tot, com una de les seves evolucions–, apogeu a la dècada dels 80 i 90, i continuïtat, malgrat l'opinió d'alguns,<sup>268</sup> fins a ben bé mitjan de la primera dècada del segle XXI.<sup>269</sup> Pel que fa al panorama poètic català, val a dir que la qüestió sobre les relacions entre poesia i silenci no hi ha tingut tanta cabuda,<sup>270</sup> tot i que, quant a la perspectiva més estètica o filosòfica, hom pot resseguir una línia que començaria als anys 70 amb el que aleshores

---

<sup>267</sup> A «El silencio después de Paderborn», article de diversa autoria que té com a fi sistematitzar els paradigmes teòrics, artístics i literaris de la poesia del silenci, s'hi esmenten arts com «la pintura (Rothko, Tàpies), la música (Erik Satie, John Cage), el cine (Igmar Bergman, Antonioni), la decoración, la fotografía y especialmente la arquitectura (el pionero L. Mies Van [sic] der Rohe con su máxima “Menos es más”, Kenzo Tange, John Pawson, Stanton Williams, Tadao Ando, Campi & Pessina, Dominique Perrault, el portugués Soto de Moura y el español Alberto Campos Baeza)» (*Ínsula*, n. 795, 2013, p. 8). Vegeu els antecedents artístics que respecte de la poètica del silenci analitza Amparo Amorós en la seva tesi doctoral, op. cit., p. 163-247, així com la tradició del silenci a què, per la seva banda, remet Pérez Parejo a *Metapoesia y crítica del lenguaje*, op. cit., p. 568-583.

<sup>268</sup> Amparo Amorós és de l'opinió que, si més no en la literatura espanyola, el corrent arriba a la seva culminació als anys 90, quan el conreu del silenci d'alguns autors es fa repetitiu i esdevé un clixé insignificant: «como sucede con todas las retóricas, [...] su uso excesivo, poco inteligente y su aplicación gárrula e indiscriminada ha producido un cansancio y un hastío. Y a la vana retórica de las palabras ha venido a sustituir la no menos consabida retórica del silencio» («La retórica del silencio», art. cit., p. 26). Vegeu també *La palabra del silencio*, op. cit., 1991, p. 474ss.

<sup>269</sup> «El silencio después de Paderborn», art. cit., p. 7, «Claves estilísticas», art. cit., p. 11. D'entre els autors citats, els quals abasten fins a tres generacions de poetes –cosa que converteix aquesta línia en una de les aventures més dignes i interessants de les últimes dècades («El silencio después de Paderborn», art. cit., p. 7)– destaquen, tot i que no necessàriament al llarg de tota l'obra, els noms del ja citat Valente, Jaime Siles, Andrés Sánchez Robayna, Félix de Azúa, Francisco Pino, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, José Miguel Ullán, Guillermo Carnero, César Simón, Ignacio Prat, Eduardo Scala, Francisco Brines, Jenaro Talens o José Luis Jover; però també de més joves com Miguel Anxo Fernán Vello, Ada Salas i Chantal Maillard, entre altres. No obstant això, com ha criticat Susana Díaz, l'etiqueta «Poètica del silenci» és molt limitadora i tendeix a entendre el silenci des d'un únic àmbit de referència (op. cit., p. 16, 88).

<sup>270</sup> Sala-Valldaura ho justifica pel «calladament polític» a què es van haver d'enfrontar els nostres poetes durant les dictadures de Primo de Rivera o de Franco (*La poesia catalana i el silenci*, op. cit. p. 57).

s'anomenà «poesia sígnica» o «*poesia del límit*»<sup>271</sup> –poesia preocupada pel llenguatge i pel poema com a creació autònoma– i arribaria, amb cert conreu continuat, fins als nostres dies.<sup>272</sup> Josep M. Sala-Valldaura, el crític que amb més profusió l'ha estudiada en la monografia *La poesia catalana i el silenci* de 2015, postula el pensament poètic de Maria Zambrano com un dels clars referents i presenta una nòmina d'autors que, per motius més o menys justificats, s'hi adscriuen. Alguns d'aquests autors, els dels inicis, són els que li fan de guia i testimoni: Pere Gimferrer i Jaume Pont, fonamentalment; tot i que també n'assenyala alguns antecedents més remots, com és el cas de Carles Riba, Joan Vinyoli, Salvador Espriu i Ramon Xirau –autors en què el silenci té una notable presència–; mentre que pel que fa als conreadors del silenci per dret propi destaca el paper central d'Antoni Clapés i les contribucions més particulars de Carles Hac Mor, Carles Camps Mundó, Víctor Sunyol o Lluís Solà, entre d'altres de menor o més puntual referència.<sup>273</sup>

Tot i que com hem vist es tracta d'un fenomen relativament recent, és evident que l'interès pel silenci i el signe poètic no sorgeix del no-res en el segle XX, sinó que té tota una tradició literària al darrere, la qual el crític Ramón Pérez Parejo rastreja de molt temps ençà:

<sup>271</sup> Vicenç Altaió i J. M. Sala-Valldaura, *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*, Barcelona: Laia, 1979; Àlex Broch, «Lectures antològiques o les antologies dels extrems», dins *Sobre la poesia catalana*, Barcelona: Proa, 2007, p. 345-365.

<sup>272</sup> En paraules de l'antologia *La nova poesia catalana* de Joaquim Marco i Jaume Pont de 1989, aquesta era una línia de renovació que passava per la «reivindicació del poema com a espai autònom d'especulació teòrica (sobre l'acte creacional del poeta, sobre la poesia per ella mateixa), lingüística i imaginativa» (Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 73-74).

<sup>273</sup> Cal notar que, com ja dèiem a la introducció, el llibre de Sala-Valldaura es força heterogeni respecte del tema que estudia, atès que l'autor recull indistintament poètiques que abracen un ampli ventall d'actituds i concepcions artístiques envers el silenci, des del vessant místic i reflexiu d'Antoni Clapés fins al polític-social o d'identitat femenina de Maria Mercè Marçal. El mateix ocorre amb la tesi doctoral de Joan-Ignasi Elias, *La poètica del silenci i la poesia catalana del segle XX*, la qual tracta del silenci en tota la seva polisèmia, des d'una visió interdisciplinària i prestant atenció a tot un segle de poesia catalana. Pel que fa al nostre autor, Víctor Sunyol, Elias cita el poeta de Vic conjuntament amb Carles Hac Mor i Carles Camps Mundó, com a tres poetes la teoria i pràctica de la poesia dels quals «gira més al voltant del tema del *dir* i del *callar*, per més que cadascun d'ells apunta cap a una direcció diferent. Tots tres, però, són agermanats per un comú rebuig als poders (polític, religiós, acadèmic o mediàtic), que s'han emparat del llenguatge. I és que el silenci també pot mostrar una actitud contestatària» (Dir. José M. Miró, Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitats, 2015, p. 241. Document en línia [Darrera consulta 24/01/22] disponible a <https://www.tesisenred.net/handle/10803/383062#page=1>).

en la cultura silenciària del budisme y el taoisme (no necessàriament per via negativa); las figuras de la *detractio*, la *percurdio*, la *praeteritio* y la reticencia en la retórica clàssica; los haykus (quizá la mejor expresi3n del silencio); la tradici3n mística espanyola del siglo XVI con San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jes3s y Miguel de Molinos; Hölderlin, Rimbaud, Hugo von Hofmannsthal, los pensadores y artistas de la Viena de fin de siècle (Loos, Musil, Kafka, Freud, Wittgenstein), Celan, Ungaretti, Eugenio Andrade, Roberto Juárez, Cabral de Melo, Raymond Craver, etc.<sup>274</sup>

Tot i aix3, no és menys cert que, com adverteix Amparo Amor3s,

nunca antes había ocupado tan insistentemente un primer plano de atenci3n en la reflexi3n filos3fica y est3tica, ni influido de modo tan determinante en la producci3n de obras, ni creado un inter3s tan generalizado que pudiera considerarse como signo característico de una centuria.<sup>275</sup>

Perqu3, com apunta el mateix P3rez Parejo amb agudesà, «cada 3poca –igual que se expresa de forma distinta– calla de distinto modo» i la manera de callar o, millor dit, de fer silenci de la poesia d'ençà dels anys setanta és, com hem vist, altament sorollosa, perqu3 ho fa *en* la paraula. L'escissió que trobem en l'interior del subjecte a partir del romanticisme ocupa, així, el lloc de la paraula, del moment que la ferida ja no és *de* sin3 *en* la llengua. La crisi del llenguatge moderna condueix a un llenguatge també en crisi, a un llenguatge on la pàgina en blanc s'experimenta en el marge o caire d'una paraula que es fa, ella mateixa,

---

<sup>274</sup> «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética», dins *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Christina Johanna Bischoff i Annegret Tiem (ed.), Münster: Lit Verlag, 2013. p. 28. Vegeu també Amparo Amor3s, *La palabra del silencio*, op. cit., p. 20-134. Dins de la tradici3 literària del silenci, és de remarcar l'article d'Aurora Egido, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanic*, vol. 88, n. 1-2, 1986, p. 93-120, en el qual l'autora analitza com la poesia barroca explora el t3pic del silenci des de l'afany de transgressió de les formes poètiques clàssiques.

<sup>275</sup> *La palabra del silencio*, op. cit., p. 4.

silenciosa.<sup>276</sup> Aquesta i no altra és la diferència que no ens cansarem de repetir i que cal puntualitzar bé a causa de la confusió conceptual i la manca de rigor en què –salvades les excepcions– hom acostuma a tractar el tema del silenci poètic – per no parlar d’altres contextos en què el fenomen s’expressa–: la idea que el silenci deixa de ser objecte de coneixement o de parla per passar a ser el lloc des del qual es coneix i es parla. De manera que si el poeta modern cantava el silenci i la mort de la poesia, el postmodern farà del silenci i de la mort de la poesia «el lloc del cant»; el buit des del qual s’engendra la paraula poètica. És ben bé que només un autor com José Ángel Valente podia ajudar-nos en l’empresa de saber en què consisteix aquest lloc; perquè si hi ha un autor que, de manera més explícita, l’ha cercat en el procés de la seva escriptura –tant poètica com crítico-assagística– aquest és, sense cap mena dubte, Valente; un autor que, a falta de déus, ha preferit cantar *Al dios del lugar*,<sup>277</sup> a l’espai sagrat d’una paraula que, abans d’entrar en els condicionaments del sentit o en destruir aquests mateixos condicionaments, consisteix sobretot en la seva manifestació.<sup>278</sup>

En el profund vincle que Valente estableix entre l’experiència poètica i l’experiència mística, «cuyo contenido último es el vacío en cuanto negación de todo contenido que se oponga al estado de transparencia, de receptibilidad o de disponibilidad absolutas»,<sup>279</sup> aquest ja mostra que la manifestació d’allò poètic exigeix com a requisit primer el descondicionament del llenguatge com a instrumentalitat. Dit altrament, la paraula poètica en tant que «palabra inicial o antepalabra» se situa en un estat anterior al significat, en una condició de màxima obertura, de manera que «en ella, la significación sería, fundamentalmente, inminencia, ya que por su naturaleza, esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir».<sup>280</sup> Segons Concepción Moral i Rosa Maria Pereda, és aquesta una zona d’experimentació fronterera en què el llenguatge

<sup>276</sup> Segons Henri Lefèbvre, el silenci «is at once inside language, and on its near and far sides» (*Apud* George Steiner, «Silence and the Poet», art. cit., p. 52-53).

<sup>277</sup> Valente O. C., I, 459-488.

<sup>278</sup> «Conocimiento y comunicación», dins *Las palabras de la tribu*, Valente O.C., II, 41. Vegeu també «El don», dins *La experiencia abisal*, Valente O. C., II, 725.

<sup>279</sup> «Ensayo sobre Miguel de Molinos», dins *La piedra y el centro*, Valente O. C., II, 318.

<sup>280</sup> «Sobre la operación de las palabras sustanciales», dins *La piedra y el centro*, Valente O. C. II, 302-303.

confina amb el silenci com el no formulable lingüísticament: «área de máxima tensión del lenguaje, que es en cierto modo la zona pre-verbal o supra-verbal, el área de lo no dicho y quizá no decible».<sup>281</sup> Tant el poeta com el místic es mourien, doncs, en l'espai del buit; amb el benentès que aquest no és un lloc concret i donat per la paraula poètica sinó l'espai en què aquesta es gesta. Com aclareix José Manuel Cuesta Abad,

la palabra anterior se constituye en una aparición, se alza en el rumor, oscuramente audible e irremontable, de una voz cuyo rostro se confunde con la difusión espectral de su sonoridad [...] Sin embargo, el pre-ser o pre-presencia de lo poético no supone una forma de preexistencia misteriosa que espere ensimismada e insular el acontecimiento de una transmigración o de una descarga óptica que la realice efectivamente, no consiste en un ser previo, fantasmal y desposeído de existencia [...] Enigmáticamente, la antepalabra poética sería aquella que, contra toda lógica entitativa, contra el «sentido común» del lenguaje, no dice *algo*, no llega a señalar transitivamente existencia alguna, no predica el sentido ni predica la esencia o la presencia de *algo*.<sup>282</sup>

En diàleg amb la inquietud afí d'un altre expressió artística, aquesta vegada, la de l'escultor Eduardo Chillida, Valente confirma:

El vacío en su mundo es muy importante, y lo que está generando ahí es un espacio vacío, el espacio vacío del que habla Heidegger en el texto que escribió sobre el espacio y el arte. Es el lugar de manifestación, el lugar donde puede manifestarse algo. Todo lleva a una idea que me mueve a mí mucho, que la misión de la poesía es crear vacíos donde algo pueda manifestarse, porque en lo lleno, que está ocupado, no se puede manifestar nada [...] Es crear el lugar de una posible epifanía.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra, 1985, p. 180.

<sup>282</sup> «Antepalabra. Poética del Retraimiento en Valente», dins *Poema y enigma*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999, p. 313-314.

<sup>283</sup> «El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida», dins *Elogio del Calígrafo*, Valente O. C., II, 566.

Prenguem esment en els termes «lloc» i «possible» de la darrera frase de la citació, car el déu –en minúscula– és *del lloc* i l’epifania *només possible*, cosa que significa que el buit que es crea no revela res en concret, no és la causa d’una revelació positiva ans allò que, en tot cas, l’ocasionaria, el que en conferiria l’obertura o, a tot estirar, l’espera –i no necessàriament d’esperança, si tenim en compte la negativa “conclusió” d’alguns dels poemes.<sup>284</sup> Com aclareix Valente en la bella prosa poètica del primer dels ja citats «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies»:

Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:

Dijo Dios: –Brote la Nada.

Y alzó la mano derecha

hasta ocultar la mirada.

Y quedó la Nada hecha.<sup>285</sup>

A banda de compartir unes mateixes idees estètiques, Valente sintonitza amb l’informalisme matèric de Tàpies pel fet de pintar, segons ell mateix, el moment anterior al naixement de la matèria en el qual matèria i esperit són una i la mateixa cosa. Escriu el poeta gallec: «Entrada radical en la materia, contemplación de la materia, la obra de Tàpies niega por su naturaleza misma

---

<sup>284</sup> Citem a tall d’exemple «Límite»: «Qué oscuro el borde de la luz / donde ya nada / reaparece» (dins *El inocente*, Valente O. C., I, 318).

<sup>285</sup> Dins *Material memoria*, Valente O.C., I, 387.

toda ruptura entre espíritu i materia».<sup>286</sup> Per la seva banda, en l'assaig «Tàpies: El silencio y el trazo», Pere Gimferrer parla literalment d'un «espacio del silencio» en Tàpies i defineix la pràctica del pintor com una «operación del vacío, fábrica del silencio» de, no representació, sinó “*presentación*” de la realidad».<sup>287</sup>

Influït per la interpretació d'Isaac Luria en la tradició cabalística del segle XVI, interpretació que incorpora el fenomen de l'exili en el principi de la creació, José Ángel Valente comprèn la creació poètica com un moviment de radical retracció, anàleg al que, segons la càbala luriana, realitza Déu en retirar-se del poder per tal de fer lloc a la creació del món.<sup>288</sup> En aquest sentit, el poeta gallegc llegeix l'exili de Déu com la creació del no-res perquè, en ocupar-ho tot amb la infinita plenitud divina, aquell no té lloc per a crear i, per això, s'exilia o es retira per tal de crear el no-res abans de tota cosa. Seguint amb aquesta idea, la creació poètica queda definida en el si d'un moviment exílic, un moviment de retracció o retirada del poder de la paraula per fer lloc a l'aparició del poema. Insisteix Valente:

El acto creador supone un movimiento exílico, una retracción, una distancia y, en la praxis humana, una retirada de los honores y, ciertamente, del territorio impuro del poder.

Lo primero –o acaso lo único– que crea el creador es el espacio vacío, desnudo, donde puede ser posible la creación. La creación es, en su primer y más esencial momento, no la creación de algo, sino la creación de nada.<sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> *Ibidem*, 389.

<sup>287</sup> Dins *Radicalidades*, op. cit., p. 98-99.

<sup>288</sup> En l'anomenada càbala luriana desenvolupada en un segon moment històric per Isaac ben Salomón Luria i l'escola de Safed, el principi generador de l'Infinit o *Ein Sof* experimenta un primer moviment de «retracció sobre si mateix» (*Tsimtsum*), el qual dona lloc a un espai buit de naturalesa uterina en què es gesta la creació (Per a més detall, vegeu Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish mysticism*, New York: Schocken, 1941). Com confirma Valente en una de les múltiples entrevistes que li van fer al llarg de la seva vida, aquest concepte de creació determinaria de forma radical la seva concepció poètica, de manera que és una idea central en l'obra, comentada i anotada en diverses ocasions pel mateix poeta (vegeu, per exemple, «Ana Nuño. *El ángel de la creación* (1988)», dins *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Gutenberg, 2018, p. 349-350).

<sup>289</sup> «Poesía y exilio», dins Valente O. C., II, 683.



Tal és el marc cosmogònic en què pren cos el moviment de creació poètica, segons Valente, un moviment negatiu i d'exili que –si ho pensem bé– situa la figura del poeta en un paradigma diametralment oposat al del logos com a principi de creació del món («Al principi fou la paraula»), perquè ara, glossant Novalis, no és poeta qui parla sinó qui *deixa parlar* al llenguatge.<sup>290</sup> «El poeta no ha de voler ser aquest “nemo” parlant», afirmarà també la poètica de *Stabat* de Víctor Sunyol, «(el poeta ha de) ser el llenguatge, (ha de) ser “en el llenguatge”. / [qui parla és el llenguatge mateix. Parlar: fer (deixar) que parli el llenguatge.]».<sup>291</sup>

Som lluny, doncs, de la consideració privilegiada del poeta que, com a ésser creat a imatge i semblança del creador, feia sorgir mons amb l'adàmica i profètica paraula; car ara la *poïesis* serveix per a un fi ben oposat però complementari: silenciar la voluntat de dir i fer que el silenci s'escolti. Ho comentàvem més amunt amb Valente precisament: la poètica és «arte de la composició del silenci. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio»; però amb l'afegit, en aquest cas que, en aquest cas, el silenci que és *de* –i no oposat *a*– la paraula, és també creat *en* la paraula, això és, en el buit de tot signe:

FORMÓ

de tierra y de saliva un hueco, el único  
que pudo al cabo contener la luz.

(*Materia*)

BORRARSE.

---

<sup>290</sup> «ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter [un escriptor no és altra cosa que algú posseït per l'entusiasme i l'esperit del llenguatge]» Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Monolog* [1789], dins *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. 2, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1981, p. 672. Trad. Robert Caner-Liese dins *El primer romanticisme alemany. Friedrich Schlegel i Novalis*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018, p. 198.

<sup>291</sup> Op. cit., p. 62.

Sólo en la ausencia de todo signo

se posa el dios.<sup>292</sup>

Com podem constatar per aquests dos breus poemes de *Al dios del lugar*, el quefer poètic no és aquell que hom s'afigura quan pensa en el poeta de la tradició literària, car ara la tasca consisteix a crear el buit, no el ple de la paraula; construir a partir de la forma o la matèria, de tal manera que, sense sortir-ne ni gosar penetrar més enllà, aquesta digui el que el poeta no pot dir.<sup>293</sup> És per això que al poema «Territorio» d'*Interior con figuras*, Valente arriba a parlar fins d'entrar o penetrar «en el reverso incisivo» o «en el revés de la pupila, / en la exterminidad terminal de la materia / o en su solo comienzo»,<sup>294</sup> atès que no es tracta d'anar més enllà del llenguatge –com feien romàntics i simbolistes en absolutitzar el silenci com a llenguatge més profund i alternatiu–, sinó de penetrar-ne el fons, «al fons de la pupil·la»<sup>295</sup> o com insinua Beckett a la cèlebre carta en alemany del 9 de juliol de 1937: «Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickeern anfängt».<sup>296</sup>

En el motiu d'un dels més coneguts i celebrats poemes dedicats a la figura de Lázaro, Valente suggereix de convertir el cant en «cántaro», això és, en la

---

<sup>292</sup> Valente O. C., I, 463-464.

<sup>293</sup> Ja no parlem, doncs, de «modelar» o «tallar» la matèria, així com feia el poeta en paral·lelisme a l'escultor de la tradició clàssica, sinó de «construir» o «compondre». Un canvi de verb i d'acció artística que posa, sens dubte, de manifest la revolució que, per la seva banda, visqué l'escultura moderna, com l'última de les arts en desprendre's de la representació de la figura humana per abraçar l'abstracció constructivista. Com comenta Javier Maderuelo, construir esdevindrà «la nueva tarea de la escultura» i l'acció de construir desenvoluparà alhora «nuevos procedimientos escultóricos, como armar, ensamblar, fabricar o edificar» («El fructífero camino de la deshumanización de la escultura», dins *¿La deshumanización del arte? Arte y escritura II*, DD. AA. (ed.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca), processos que, com veurem, guarden estreta relació amb les pràctiques contemporànies de la poesia més experimental.

<sup>294</sup> Valente O.C. I, 339.

<sup>295</sup> Pere Gimferrer, «X» [fragment], *L'espai desert*, dins *Obra catalana completa I. Poesia*, op. cit., p. 222.

<sup>296</sup> «Horadar en ella un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, ya sea algo o nada, comience a verterse poco a poco» (*The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929-1940*, Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck [ed.], Cambridge: Cambridge University Press, p. 514. *Disjecta. Escritos Misceláneos y un fragmento dramático*, trad. Alicia Martínez Yuste, Madrid: Arena libros, p. 57).

forma còncava i buida d'un dicible que acull l'indicible que no pot dir. Llegim íntegrament el poema en qüestió:

El cántaro que tiene la suprema  
realidad de la forma,  
creado de la tierra  
para que el ojo pueda  
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,  
hueco de contener se quebraría  
inànime. Su forma  
existe sólo así,  
sonora y respirada.

El hondo cántaro

de clara curvatura,  
bella i servil:  
el cántaro y el canto.<sup>297</sup>

Més endavant, i en diverses ocasions, el poeta gallec continuaria insistint en la forma del contorn d'aquest «canto/cántaro» que és per a ell el poema. Vegem-ne tan sols un parell d'exemples que així ho testimonien, dispersos al llarg del temps de l'obra poètica. El primer d'*Interior con figuras* (1973-1976) i els dos següents de *El Fulgor* (1984):

---

<sup>297</sup> Dins *Poemas a Lázaro* (1955-1960), Valente O.C., I, 134.

Materia

Convertir la palabra en la materia  
donde lo que quisiéramos decir no pueda  
penetrar más allá  
de lo que la materia nos diría  
si a ella, como a un vientre,  
delicado aplicásemos,  
desnudo, blanco vientre,  
delicado el oído para oír  
el mar, el indistinto  
rumor del mar, que más allá de ti,  
el no nombrado amor, te engendra siempre.<sup>298</sup>

XXV

Entrar,  
hacerse hueco  
en la concavidad,  
ahuecarse en lo cóncavo.

No puedo

ir más allá, dijiste, y la frontera  
retrocedió y el límite  
quebrose aún donde las aguas  
fluían más secretas  
bajo el arco radiante de tu noche.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> *Ibíd.*, p. 364.

<sup>299</sup> *Ibíd.*, p. 453.

XXVI

Con las manos se forman las palabras,  
con las manos y en su concavidad  
se forman corporales las palabras  
que no podíamos decir.<sup>300</sup>

En diàleg amb aquesta idea, la tercera secció del poemari *Mandorla* – exposició magistral de la teoria poètica valentiana– s’obre amb «Poema», un breu i únic poema que inicia l’apartat i que torna a incidir en el buit com a lloc de creació poètica:

Cuando ya no nos queda nada,  
El vacío del no quedar  
Podría ser al cabo inútil y perfecto.<sup>301</sup>

Com apunta el mateix Valente, tot fent referència a la concepció de l’espai buit de Heidegger i dels buits de l’escultura de Chillida, aquesta forma del «cant/cántaro», que remet al buit com a espai generador de la paraula, presenta moltes reminiscències amb la noció de buit de l’estètica oriental, en la qual, com és sabut, el no ser o no-res no té una connotació negativa sinó que es presenta

---

<sup>300</sup> Ídem.

<sup>301</sup> Valente O. C., I, 423. Cal assenyalar que la mateixa *Mandorla* que dona títol al poemari i que ahora s’obre amb el poema homònim de Celan remet a l’«ametlla mística» com a zona d’encreuament entre el visible i l’invisible o a la representació eròtica del sexe femení. Segons el mateix Valente de *La experiencia abisal*, «La mandorla se denomina también *Vesica piscis* – recuérdase la asimilación paleocristiana de Cristo con el pez (*ichtius*)– y *almendra mística*. Aparece en la tradición china (el Tai-Ki) y en las tradiciones hindú y egipcia (Valente O. C., II, 747). Per a més detall, vegeu l’entrada «Mandorla» del *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, on s’afirma que la mandorla, com a «intersección o zona de interpenetración (aparición) de dos círculos» (superior/inferior, cel/terra, material/espiritual), és una «región que comprende los antípodas de todo dualismo (Madrid: Siruela, 1997, p. 303).

com a principi creador i omnipresent; eix de les transformacions i de l'esdevenir-se de totes les coses. En paraules del sinòleg François Cheng a l'estudi *Vide et plein*:

dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme.<sup>302</sup>

Fet i fet, el motiu del «cántaro» fa pensar immediatament en aquella sentència del Lao Zi sobre el buit de la gerra, que en l'original xinès i en traducció catalana fa així:

以為器，	L'atuell obté la seva forma de l'argila treballada,
當其無，	però és en el buit,
有器之用。	on rau la seva utilitat per a la casa. <sup>303</sup>

La màxima, extreta del paràgraf número 11 del llibre del Dao, explica amb claredat meridiana com el buit no és un no-res negatiu i mancat sinó l'espai útil i funcional que fa que les coses siguin. Mirem-nos, si no, la màxima en el context global del paràgraf:

---

<sup>302</sup> París: Éditions du Seuil, 1979, p. 21.

<sup>303</sup> Laozi. *Daodejing. El llibre del 'Dao' i del 'De'*, op. cit., p. 43. L'original xinès és extret de l'edició bilingüe *Lao Zi. El libro del Tao*, Iñaki preciado (ed.), Barcelona: Alfaguara, 1990, p. 187-188.

三十輻共一轂，      Trenta raigs convergeixen en el botó de la roda,  
 當其無，              però és en el buit del botó  
 有車之用。            on rau la seva utilitat per al carro.

埴埴以為器，      L'atuell obté la seva forma de l'argila treballada,  
 當其無，              però és en el buit  
 有器之用。            on rau la utilitat de l'atuell.

鑿戶牖以為室，      S'obren portes i finestres,  
 當其無，              i és en el buit  
 有室之用。            on rau la seva utilitat per a la casa.

故有之以為利，      Així, extraiem un profit d'allò que és;  
 無之以為用。        extraiem una utilitat d'allò que no és.<sup>304</sup>

A partir de diferents exemples presos de la vida quotidiana, com és ara el botó de la roda, l'atuell o les portes i finestres de la casa, el Lao Zi fa a mans un concepte tan paradoxal i abstracte –per a nosaltres, occidentals– com és el d'una vacuïtat plena, el d'un buit que no és negació o absència de la cosa sinó realitat essencial.<sup>305</sup> Tal com subratlla el text del Lao Zi en la seva repetida estructura gramatical i lèxica, «és en el buit», en el que no es, «on rau la utilitat» de la cosa, el que és. És pel que no hi ha, que hi ha –diu literalment el text amb la contraposició dels caràcters 無 (*wu*: «no-haver-hi», «buit») i 有 (*you*: «haver-hi»,

---

<sup>304</sup> Ídem.

<sup>305</sup> Respecte del significat del buit, és de molt interès el complet estudi d'Albert Ribas sobre la noció de buit al llarg dels segles de pensament occidental: *Biografia del vacio: su historia filosófica y científica des de la Antigüedad a la Edad moderna*, Barcelona: Destino 1997. Vegeu també E. Grant, *Much Ado About Nothing. Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

«ple») del xinès–; els quals, al seu torn, no són termes substancialment oposats, com si la presència de l'un determinés l'exclusió de l'altre, sinó aspectes diferents de la cosa a la qual fan referència.<sup>306</sup> Dit amb paraules de Heidegger, el pensador occidental que més s'ha aproximat a la noció de buit de la cultura oriental: «Die Leere ist das Fassende des Gefäßes. Die Leere, dieses Nicht am Krug, ist das, was der Krug als das fassende Gefäß ist [...] Das ding-hafte des Gefäßes beruht keineswegs im Stoff, daraus es besteht, sondern in der Leere, die faßt».<sup>307</sup> I en conversa amb el monjo zen Hoseki Shin'ichi Hisamatsu, afegeix: «Diese Leere ist nicht das Negative Nichts. Verstehen wir die Leere als Raumbegriff, dann müssen wir sagen, daß die Leere dieses Raumes gerade das Einräumende ist, das, was alle Dinge versammelt».<sup>308</sup>

En el breu assaig al·ludit per Valente *Die Kunst und der Raum*, publicació que realitzaria el 1969 juntament amb la col·laboració artística de Chillida,<sup>309</sup> Heidegger reflexiona de nou sobre la concepció del buit i la defineix explícitament, no com a mancança, sinó com a espai propi i productiu:

Oft genug erscheint sie nur als ein Mangel. Die Leere gilt dann als das Fehlen einer Ausfüllung von Hohlund Zwischenräumen.

---

<sup>306</sup> Val a dir que el pas d'una ontologia substancial a una de relacional, pas que aproxima el pensament postmetafísic a les ensenyances del Daoisme, ha estat determinant en el pensament contemporani.

<sup>307</sup> «El vacío es lo que acoge del recipiente. El vacío, esta nada de la jarra, es lo que la jarra es como recipiente que acoge [...] La cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de la que está hecho, sino en el vacío que acoge» («Das Ding», dins *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., p. 41. Trad. cit., p. 124).

<sup>308</sup> «Este Vacío no es la Nada negativa. Si entendemos el vacío como un concepto espacial, debemos decir que el Vacío de este espacio es eso-que-crea-espacio, eso que recoge todas las cosas» (Heidegger – Hisamatsu, *Die Kunst und das Denken* (1958), dins *Japan und Heidegger*, Buchner Hartmut (ed.), Sigmaringen: Thorbecke, 1989, p. 213. Carlo Saviani, *El oriente de Heidegger*, trad. Raquel Bouso, Barcelona: Herder, 2004, p. 89). Cal tenir present que, juntament amb Paul Hsiao, Heidegger s'havia confrontat amb el pensament poetitzant del Lao Zi en un intent frustrat de traducció de l'obra a l'alemany (cf. Paul Hsiao, «Heidegger and Our Translation of the Tao Te Ching», dins *Heidegger and Asian Thought*, G. Parkes (ed.), Honolulu: University of Hawaii, 1990, p. 93-104).

<sup>309</sup> L'edició de l'assaig, limitada a 150 exemplars per a bibliòfils, contenia un disc amb la gravació del text llegida pel mateix Heidegger i el manuscrit original en litografia escrit sobre pissarra de Solnhofen. El text anava acompanyat de set *litho-collages* de l'escultor basc (cf. *El arte y el espacio*, ed. bilingüe, trad. Jesús Adrián Escudero, Barcelona: Herder, 2009, p. 37).



Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen.

Wiederum kann uns die Sprache einen Wink geben. Im Zeitwort «leeren» spricht das «Lesen» im ursprünglichen Sinne des Versammelns, das im Ort waltet.

Das Glas leeren heißt: es als das Fassende in sein Freigewordenes versammeln. Die aufgelesenen Früchte in einen Korb leeren heißt: ihnen diesen Ort bereiten. Die Leere ist nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten.<sup>310</sup>

Com ja havia declarat en relació amb l'espacialitat del *Dasein* (*Sein und Zeit*, 1927)<sup>311</sup> i les nocions d'«obertura» i d'«obrar» de «der Ursprung des Kunstwerkes [*L'origen de l'obra d'art*]» (*Holzwege*, 1950), la concepció de l'espai a què apunta Heidegger no representa sinó que *produeix*. El filòsof alemany inverteix, així, el problema de l'espai de la tradició filosòfica, perquè, a banda de diferenciar-lo de tot el que és simplement mesurable (espai geomètric, físic, quantitatiu...), no entén l'espai com una superfície que ocupa un lloc, sinó com allò que l'engendra, allò que fa o, fins i tot, *és* el lloc. Vegem com defineix l'espai a la ja citada conferència *Bauen Wohnen Denken*, impartida en el context de construcció d'una alemanya devastada per la guerra:

---

<sup>310</sup> «Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta. El vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios. Sin embargo, el vacío está presumiblemente hermandado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir. De nuevo, el lenguaje nos puede dar un indicio. En el verbo *leeren* [«vaciar»] habla el *lesen* [«leer»], en el sentido original del reunir que obra en el lugar. Vaciar el vaso quiere decir: reunirlo, como lo continente, en su haber llegado a ser libre. Vaciar los frutos recolectados en un cesto quiere decir: prepararles este lugar. El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica del vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares» (Ibídem, p. 30-31).

<sup>311</sup> «*Der Raum ist weder im Subjekt, noch ist die Welt in Raum*. Der Raum ist vielmehr “in” der Welt, sofern das für das Dasein konstitutive In-der-Welt-sein Raum erschlossen hat [*Ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio*]. El espacio es, antes bien, “en” el mundo, en tanto que el “ser en el mundo”, constitutivo del “ser ahí”, ha abierto un espacio» (*Sein und Zeit*, dins *Gesamtausgabe*, op. cit., vol. 2, 1977, p. 149. *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 127).

Ein Raum ist etwas Eingeräumtes, Freigegebenes, nämlich in eine Grenze, griechisch *πέρας*. Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein *Wesen beginnt*. Darum ist der Begriff: *ὄρισμός*, d.h. Grenze. Raum ist wesenhaft das Eingeräumte, in seine Grenze Eingelassene. Das Eingeräumte wird jeweils gestattet und so gefügt, d. h. Versammelt durch einen Ort, d. h. Durch ein Ding von der Art der Brücke. *Demnach empfangen die Räume ihr Wesen aus Orten und nicht aus «dem» Raum.*<sup>312</sup>

Així com passa amb els buits de l'escultura de Chillida, el nou concepte d'espai de què parla Heidegger projecta i crea llocs, fins i tot desconeguts; espais abans inexistents que s'obren allí on tradicionalment només s'hi veia un residu, el buit deixat pels volums construïts i tallats.<sup>313</sup> En aquest sentit, l'arquitectura tradicional –més interessada en la forma massissa de murs i pilars com per prestar atenció a la forma dels volums buits que d'aquella en sorgia–, tampoc no trigaria a adonar-se de la possibilitat de construir amb el buit.<sup>314</sup> Com indica l'estudi de Cornelis van de Ven, entre d'altres, la importància de la configuració positiva dels buits fou el que realment impulsà l'arquitectura moderna, així com la necessitat de referir-los a una idea espacial.<sup>315</sup> El buit començava, doncs, a competir amb el sòlid i, passats els anys vint, molts arquitectes i artistes plàstics

---

<sup>312</sup> «Un espacio es algo espaciado, algo que se deja libre dentro de un límite, en griego *πέρας*. El límite no es el punto den el cual termina una cosa, sino –como bien sabían los griegos– aquello a partir de donde una cosa *inicia su esencia*. Para eso está el concepto *ὄρισμός*, esto es, límite, frontera. Espacio es esencialmente lo que se deja libre y a lo que se hace espacio, lo dispuesto dentro de sus límites. Lo espaciado es cada vez concedido y conformado, es decir, reunido por medio de un lugar, a saber, por una cosa de la índole de un puente. *De ahí que los espacios reciban su esencia de lugares y no de “el” espacio*» (op. cit., p. 32-33).

<sup>313</sup> Cal tenir en compte que, al llarg de la història, l'escultura s'havia entès com un sòlid que ocupava un lloc, la qual podia ser «exempta» (embalum rodó), si presentava tridimensionalitat i estava lliure de qualsevol suport, o «de relleu» si, per contra, estava tallada sobre un suport bidimensional.

<sup>314</sup> Segons l'estudiós Javier Maderuelo, la idea actual que l'espai constitueix l'essència de l'arquitectura és la gran aportació de l'art de l'avantguarda i les arquitectures del moviment modern (cf. «La construcción del espacio en las vanguardias», *Quintana*, n. 2, 2003, p. 96). Vegeu del mateix autor: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal: Madrid, 2008.

<sup>315</sup> Cornelis van de Ven relaciona els modes de construir tectònic i esterotòmic amb la roda i l'atuell del Lao Zi (cf. *El espacio arquitectónico*, Madrid: Cátedra, 1981). Per la seva banda, Norberg-Shulz és un dels primers arquitectes a interessar-se per la fenomenologia del lloc i traslladar el pensament de Heidegger a l'arquitectura (vegeu Norberg-Shulz, *L'habitare*, Electa, 1984).

deixaven de dominar la matèria per «compondre» literalment «amb buit».<sup>316</sup> En paraules de Juli González, es tractava d'aconseguir «un matrimonio entre *material* y *espacio* a través de la unión de formas reales con formas imaginarias, obtenidas o sugeridas por puntos establecidos o por medio de perforaciones».<sup>317</sup> A la pregunta per l'espai, el mateix Chillida responia: «no hablo del espacio situado fuera de la forma, que rodea al volumen y en el que viven las formas, sino del espacio generado por las mismas. Para mí no se trata de algo abstracto, sino de una realidad tan corporal como la del volumen que lo abarca».<sup>318</sup> A mitjan anys 50, en la seva època de màxima efervescència, Jorge Oteiza focalitzaria la seva activitat en la creació del buit, entès com a únic volum experimental. Segons aquest escultor basc, es tractava de trobar una escultura lliure de matèria física en què l'espai fos l'autèntic i únic protagonista:

Me declaro obrero metafísico, vuelo contra la Naturaleza, la traspaso. He terminado mi escultura experimental cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalment la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable. La naturaleza vuelve a mí.<sup>319</sup>

*In nuce*, d'ençà de les primeres avantguardes, molts artistes, per bé que des de posicions i llenguatges diferents, començaren a veure la possibilitat de concebre el buit com a presència útil i significant, tal com ensenyava el Lao Zi en el pensament antic oriental o Heidegger en l'occidental contemporani.

Però emplaquem-ho a l'àmbit de la literatura: modelem la paraula per donar-li forma, però és pel seu buit, pel que no es, que aquella és i compleix la seva funció. El buit o el no-res de la paraula no és una mancança, sinó una

---

<sup>316</sup> Manuel de Prada, *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires: Nobuko, 2009. p. 18.

<sup>317</sup> *Apud* Maderuelo, «La construcción del espacio en las vanguardias», op. cit., p. 105.

<sup>318</sup> Ina Busch, «Eduardo Chillida, arquitecto del vacío», dins *Chillida. 1948-1998*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 30.

<sup>319</sup> *¡Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Pamplona: Pamiela, 1994 [1963], n. 150, s. p.

presència útil i significant, el contingut intangible de la forma lingüística que és el poema. Per tant, configurar, compondre o conformar un buit amb la paraula no és dir el silenci –com fa el poeta modern– sinó fer que el silenci *es digui*; allotjar o «recollir», com diu Heidegger, allò que encara no és i que hi ha en el revers de tota paraula. «LAS palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos. Eso es el poema» –escriu Valente en un dels il·luminadors aforismes de *Notas de un simulador*.<sup>320</sup> De fet, si continuem la fórmula heideggeriana de la citació més amunt referenciada, podríem dir que, en el cas de la literatura, «buidar» la paraula «vol dir:» reunir-la i crear el lloc de la manifestació, no representar o comunicar les coses sinó presentar-les, fer-les sorgir del buidament o retirada del poder de significació del llenguatge.

Ara bé, ja hem comentat que el buit com a espai no és un lloc metafísic que reveli la veritat o el secret de la intimitat de la paraula, quelcom substancial o de naturalesa més profunda que es trobi en l'interior d'aquesta; perquè, en qualitat d'escultor, el poeta postmodern no talla la matèria amb vista a trobar-hi allò que resta amagat, sinó que, així com passa amb l'espai plàstic d'algunes pràctiques contemporànies, el buit és el lloc de la *poiesis*; allò que, essent viu i experimentable, «reuneix i obra en el lloc» de la paraula.<sup>321</sup> *Paraula del defora*, com expressa Foucault, paraula que acull en les paraules del defora al qual es dirigeix i fora del qual parla. Escriu el filòsof francès a propòsit de l'obra de Blanchot:

---

<sup>320</sup> Valente O. C., II, 463.

<sup>321</sup> Si bé aquesta podria ser una interpretació de la veritat heideggeriana com a *aletheia* (desvelament o desocultament) no creiem que Heidegger, en especial el darrer, el de després de la *Kehre*, caigués en una interpretació metafísica d'aquest tipus, ja que tota la seva obra pot interpretar-se com un intent de desprendre-se'n. Tot i així, no és menys cert que bona part del pensament i art contemporanis ha llegit el buit com un fons de significat transcendent. El mateix podríem dir de Valente que, malgrat les lectures que en aquesta direcció es continuen elaborant respecte de la seva obra –degudes en part al paral·lelisme que ell mateix estableix amb la mística a la part més teòrica de seva obra assagística– no remet a una noció de buit com a lloc metafísic. Per demostrar-ho podem adduir el poema «Crònica II, 1968» d'homenatge a Artaud: «Todos los que tienen puntos de referencia en el espíritu, quiero decir de cierto lado de la cabeza, en zonas bien delimitadas del cerebro, todos los que dominan su lenguaje, todos aquellos para quienes tienen las palabras sentido, cuantos creen que existen alturas en el alma y que hay corrientes en el pensamiento, los que son espíritu de la época y han dado nombre a esas corrientes en el pensamiento, pienso en sus trabajos precisos y en ese chirrido de autómatas que a todos los vientos da su espíritu, / –son unos cerdos» (dins *El inocente*, Valente O. C., I, 309). Com explica Sánchez Robayna a «sobre dos poemas de José Ángel Valente» (dins DD. AA., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid: Alianza, 1996, p. 41-46), el poema és una cita literal d'Artaud, mentre que l'insult «cerdos» és l'únic afegit de Valente al text original.

–Langage sur le dehors de tout langage, paroles sur le versant invisible des mots; et attention à ce qui du langage existe déjà, a déjà été dit, imprimé, manifesté–, écoute non pas tellement de ce qui s’est prononcé en lui, mais du vide qui circule entre ses mots, du murmure qui ne cesse de le défaire, discours sur le non-discourse de tout langage, fiction de l’espace invisible où il apparaît.<sup>322</sup>

Paraula que és, en la fórmula «X sense X» característica de l’escriptura blanchotiana, el «lloc *sense* lloc» del defora de la paraula. Literalment, l’estar «fora de si» del llenguatge, tal com podríem dir de la matèria verbal de l’estat d’èxtasi del místic en els termes que l’ha definit Valente:

Abolición del *discursus*, ingreso del lenguaje en una salida de sí mismo, transformación de la palabra de instrumento de la comunicación en forma de la contemplación: tales serían los elementos más inmediatamente visibles de la materia verbal en que la experiencia mística (en cuanto tal y no como posible objeto de mera descripción doctrinal) se aloja.

Ara bé, amb el benentès, altre cop, que el *fora de si* del llenguatge és en l’experiència poètica un estat de trànsit permanent, una sortida que no condueix a cap lloc de positivitat o pensament que sigui, continuant amb Foucault, «de plein droit Etre et Parole, Discours, donc, même si elle est, au-delà de tout langage, silence, au-delà de tout être, néant».<sup>323</sup> I és que, com vèiem en el primer capítol del treball (1.1), l’aventura del nostre poeta no té allò que en podríem dir un final sinó que és, com diu Roberto Juarroz, una «aventura *a la intemperie*» o, en paraules d’Alfredo Saldaña respecte de la poesia del mateix Juarroz i Valente, una escriptura

orientada hacia la búsqueda de los extremos que pueda alcanzar el ser humano, un lenguaje que comienza a funcionar allí donde la lógica y la razón finalizan

---

<sup>322</sup> *La pensée du dehors*, op. cit., p. 26.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 17.

sus trabajos al encontrar sus límites, que insiste y se arriesga en su pretensión de explorar ese territorio, la profundidad, en donde la conciencia se disuelve, las palabras se adelgazan hasta casi desaparecer y cabe la posibilidad, como advirtiera Porchia, de no haber nada.<sup>324</sup>

Es tracta, doncs, d'una escriptura que no es resol ni en el no-res ni en el silenci sinó que, repetim-ho, és paraula i silenci en constant interrelació; el «blanc ventre» de la «matèria sonora i respirada» d'un «cántaro» que es fa susceptible de ser «cant». Així és que tornem a Valente i a la seva obra per examinar, des d'aquesta nova concepció del silenci com a buit i espai de creació poètica, quina és l'actitud que adopta el poeta gallec davant de la crisi del llenguatge i com aquest hi reacciona.

En l'assaig intítulat «Hermenéutica y cortedad del decir», Valente posa ja les bases d'una concepció del silenci com a espai de proliferació textual quan, acarant-se a la frase de Juan Ramon Jiménez segons la qual «el poeta, en puridad, no debiera escribir, puesto que su mundo, lo inefable, lo condena al silencio», aquell n'inverteix els termes i afirma: «el poeta, en puridad, sólo puede escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena a la palabra».<sup>325</sup> En un gest similar al de Riba davant la fórmula maragalliana, Valente constata que el silenci no és sinó *en* el llenguatge. En efecte, «enamorado del silencio al poeta no le queda más remedio que hablar»,<sup>326</sup> perquè per fer silenci, com vèiem, es necessita la paraula, ja que és aquesta l'única que el pot dir.

Així, doncs, la condemna a què fa front Valente i amb ell els poetes del silenci de la postmodernitat no és la del silenci precisament; sinó la de la cerca d'aquella paraula que, per dir-ho amb el vers del conegut poema «No res, un

---

<sup>324</sup> «Cultivar el vacío. Poesía y silencio en José Ángel Valente y Roberto Juarroz», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, n. 4, 2019, p. 37.

<sup>325</sup> Dins *Palabras de la tribu*, Valente O.C., II, 90.

<sup>326</sup> Octavio Paz, «Recapitulaciones», dins *Obras completas*, op. cit., vol. 1, p. 297.

fum» de Joan Vinyoli, és «creadora del silenci».<sup>327</sup> D'aquesta manera, davant la disjuntiva de camins en la qual se situa l'escriptor modern segons el plantejament de Steiner a *Language and Silence*, bàsicament: tractar que el seu propi idioma expressi la crisi general, de transmetre-hi la precarietat i vulnerabilitat de l'acte comunicatiu o bé d'elegir la retòrica suïcida del silenci,<sup>328</sup> troba en el nostre poeta una tercera via que els englobaria als dos: un camí en què poder deixar enrere la problemàtica del binarisme, una vegada sabem que la invocació al silenci no és altra cosa que una reivindicació de la paraula, un silenci que no pretén expressar la crisi ni abandonar el *logos* sinó explorar-ne la dimensió enigmàtica; no l'enigma d'un més enllà sinó l'en d'un llà que s'obre a l'origen de tot llenguatge. «Palabra total y palabra inicial: palabra matriz», explica Valente, «toda palabra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas. Palabra absoluta que, como escribe Scholem desde la tradición hebrea, “está todavía sin significación en ella misma, pero *preñada* de significación”».<sup>329</sup>

Ara bé, aquest no és un origen que s'hagi d'entendre com una tornada al ple de la paraula, ja que, com aclareix José Luis Molinuevo,

no es la vuelta *a* los orígenes, en el sentido de un pasado ideal, a pretendidas edades de oro, sino la vuelta *de* los orígenes, es decir, hacer que los orígenes vuelvan. No quiere ser un «neo», más bien reacciona contra ellos como parte de una cultura gastada. No quiere ser una vuelta romántica a fuentes que se han secado y que interesa conservar, bien sea por curiosidad o por nostalgia, sino que la palabra «originario» alude a un sentido activo: la fuente no es si no mana, el origen no es tal si no sigue actuando [...] la estética de lo originario es una análisis y una crítica, pero no es una estética de la decadencia. Más bien pretende ser su antagonista. Es una decidida voluntad de *vivir* en la crisis, pero no de vivir *de* la crisis. Más bien intenta salir de ella, y el problema es cómo.<sup>330</sup>

<sup>327</sup> *Poesia completa*, Barcelona: Edicions 62, 2014, p. 184.

<sup>328</sup> «Silence and the Poet», art. cit., p. 49-50.

<sup>329</sup> «Sobre la operación de las palabras sustanciales», art. cit., p. 302.

<sup>330</sup> «Paisaje vacío de hombres», dins *¿Deshumanización del arte?*, op. cit., p. 184, 186. No debades, a començament de segle, l'art de les avantguardes experimentà una gran fascinació per l'originari

Per aquesta raó, «todo movimiento creador auténtico es en principio un tanteo vacilante en lo oscuro», afirma Valente,<sup>331</sup> perquè el material amb què es treballa no és res previ per al qual es faci servir un instrument –més o menys (in)adequat– sinó un camp de realitat experimentada –per bé que no coneguda– a l’espera de ser treballada per la forma que és el llenguatge: «El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje [...] Éste es el precario comienzo. Nunca es otro». Tot poema és, doncs, «un conocimiento “haciéndose”», en la mesura que és un espai creador i generador de mons que abans no existien, de noves relacions entre el poeta, les paraules i les coses.<sup>332</sup>

Vistes les coses des d’aquesta perspectiva, el tòpic literari de la inefabilitat o insuficiència del llenguatge, aquell *nullus sermo sufficiat* que faria famós Dante en el passatge del cant XXXIII del «Paradís» de la *Divina Comedia*: «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto!», és una «curtedat de dir» que, lluny de ser motiu d’emmudiment, es converteix en senyal d’«eficàcia» car, en paraules de Valente, la curtedat ja cerca el dir i en cert sentit l’implica. Escriu el poeta i crític gallec:

¿Cómo dar forma a lo que no la tiene? [...] Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. [...] ¿No sería necesario admitir entonces que el lenguaje conlleva la indicación (tensión máxima entre contenido indecible y significante

---

sota la forma del primitivisme. En aquest sentit, llocs com Àfrica o el pròxim i l’extrem Orient eren vistos com a alternativa identitària a una cultura que se sentia com a moribunda.

<sup>331</sup> «Literatura e Ideología», dins *Las palabras de la tribu*, Valente O. C., II, 59.

<sup>332</sup> «Conocimiento y comunicación», dins *Las palabras de la tribu*, Valente O. C., II, p. 42-43. Respecte a això, Valente cita els capítols «What is a Poem?» i «The Object of the Poem» d’Eliseo Vivas a *Creation and Discovery* (1955) per aclarir-ho: «“Lo que el poema dice o significa es el mundo que él revela o descubre en sí mismo, un nuevo mundo, cuyos elementos, antes del acto de revelación poética, nos estaban ocultos [...]” El objeto del poema no tiene “status existencial que quepa descubrir independientemente del lenguaje que lo revela”» (Ibídem, p. 43).



en la palabra poética) de su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho? [...] ¿No se convertiría, visto a esta luz, el tópico de la inefabilidad en tópico de la eficacia radical del decir? En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria.<sup>333</sup>

Com podem suposar, el que reclama la part no visible del llenguatge és llenguatge precisament, no silenci en el sentit de callar sinó silenci en el sentit de *no-dir*; de deixar de dir *el que és* inexpressable fins i tot callant, per dir *que és* inexpressable; cosa que només pot fer el llenguatge en la modalitat del seu mostrar. Paraula, doncs, del límit, del caire o de la immanència, «la palabra poética no es propiamente el lugar de un *decir*, sino de un *aparecer*»,<sup>334</sup> afirma Valente, perquè igual com ocorre amb el silenci de buda, el poema no diu; no afirma ni nega sinó que *indica*, «hace signos, significa, pues, lo indecible, no porque lo diga, sino porque lo indecible en cuanto tal aparece o se muestra en el poema, lugar o centro o punto instantáneo de la manifestación».<sup>335</sup> Llenguatge indicatiu que s'assembla, i molt, al d'aquell que Heràclit atribuïa a l'oracle: «no dice [*légei*] ni oculta [*krypteei*], sino da señales [*semaínei*]».<sup>336</sup> Respecte d'aquest fragment, comenta Cuesta Abad a *Poema y enigma*:

Hay alguien, pues, que no dice ni deja de decir, que no descubre ni encubre, sino que indica, señala o apunta hacia aquello que puede no ser dicho y no ser no dicho, no ser ocultado y no ser desocultado. El término que designa en la sentencia de Heráclito la operación opuesta al decir y al no-decir es *sēmaínein*, una especie de extraño “emitir señales”. Y puesto que la palabra griega significa

<sup>333</sup> «La hermenéutica y la cortedad del decir», dins *Las palabras de la tribu*, Valente O. C., II, p. 87-88.

<sup>334</sup> «Sobre la lengua de los pájaros», dins *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Valente O. C., II, p. 423.

<sup>335</sup> Ídem.

<sup>336</sup> Hermann Diels i Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1972, vol. I, §93. Trad. Alberto Bernabé dins *De tales a demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid: Alianza, 1998, p. 134.

el significar (señala el señalar) el enunciado incluye su carácter se-mán-tico o auto-mántico, la señal que apunta hacia el sentido que consiste precisamente en señalarse a sí mismo, o en no señalar otra cosa que su señalar. Algo que tampoco colma el espacio contradictorio de la expresión que “dice no diciendo” o “desoculta ocultando”, algo que sólo cabe señalar, indicar o apuntar como lo otro del decir y del no-decir: algo que sería, si fuera posible hablar de ello en rigor, propiamente algo, lo que ocupa en apariencia la cesura que media entre el decir y el no-decir [...] El enunciado sugiere que toda palabra verdadera deja emerger el no-ser que la constituye designándolo en el interior de ella misma como el decir de un no-dicho».<sup>337</sup>

La paraula poètica emergeix allí on el llenguatge es retira i dona pas a la suspensió de la paraula, perquè callar «solament es pot entendre en funció de la paraula» i, per això, cal fer un pas endavant –encara que, paradoxalment, sigui cap enrere o des de la retracció–, en la mesura en què hom ha d’«aprendre a callar», com deia Kierkegaard, fer possible l’aparició d’allò indicible *com a tal*, en la talitat de la seva radical presència i no en la forma de la visió o idea (*eidós*) en què se’ns presenta.<sup>338</sup> A propòsit del llenguatge místic de San Juan de la Cruz, Escriu José Ángel Valente:

Mostrar que hay un indecible existente es la función máxima de esa palabra [poética] que pone en tensión máxima al lenguaje entre el decir y el callar. La palabra dice así lo que dice, a la vez que dice lo que calla. Callar solamente puede entenderse en función de la palabra. Y así, no sólo en el decir, sino –y aún con más rigor– en el callar, encuentra esta palabra fundamento. No en otro sentido, probablemente, escribió Wittgenstein en nota de 1931: «Lo inexpressable es tal vez el fondo sobre el que cuanto he podido expresar adquiere significado». Y antes de esa fecha: «El poema de Uhland es verdaderamente magnífico. Y he aquí por qué: solamente porque se intenta

---

<sup>337</sup> Op. cit., p. 21-22.

<sup>338</sup> Pensem, sobretot, en formes poètiques paral·leles com són les de l’haikú japonès o fins i tot els *koan* del budisme zen, les quals no tenen la finalitat de generar o provocar el llenguatge sinó, més aviat, de suspendre’l.

expresar lo inexpresable y entonces nada se pierde. Lo inexpresable queda así – inexpresablemente– contenido en lo que está expresado». <sup>339</sup>

L'exigència literària del silenci postmodern esdevé, doncs, tota una altra, car no passa per callar sinó per trobar la paraula que aprengui a fer-ho i, consegüentment, escolti el que el llenguatge mostra. «Todo ha de enseñarnos a callar o a significar con lo que se dice lo que se calla. Tal es la razón del decir de lo indecible en que lo poético se funda» –afirma Valente.<sup>340</sup>

Per aquest motiu, davant la sentència d'Adorno segons la qual «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch»,<sup>341</sup> el poeta gallec no pot més que partir d'aquesta negativitat i, tot penetrant-hi, legitimar l'escriptura poètica com a necessària rememoració testimonial.

Y cómo, preguntaron, cómo  
escribir después de Auschwitz.

Y después de Auschwitz  
y después de Hiroshima, cómo no escribir.

¿No habría que escribir precisamente  
después de Auschwitz o después

---

<sup>339</sup> «Juan de la Cruz, el humilde sin sentido», art. cit., p. 309.

<sup>340</sup> «Jabès o la inminencia», dins *La experiencia abisal*, Valente O.C., II, 640.

<sup>341</sup> «Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema» («Kulturkritik und Gesellschaft», dins *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp, 1955, p. 26. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Ariel, 1962, p. 29). Malgrat la notorietat que ha adquirit en l'àmbit de la literatura, és sabut que, anys després, Adorno es retractaria de la frase en qüestió: «Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben [La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas]» (*Negative Dialektik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966, p. 353. *Dialéctica negativa*, trad. José María Ripalda, Madrid: Taurus, 1984, p. 362-363).

de Hiroshima, si ya fuésemos, dioses  
de un tiempo roto, en el después  
para que al fin se torne  
en nunca y nadie pueda  
hacer morir aún más los muertos?<sup>342</sup>

La paraula reneix de les pròpies cendres i torna a cremar.<sup>343</sup> És un residu, una «resta cantable [*Singbarer Rest*]», en expressió de Paul Celan,<sup>344</sup> l'ombra d'una paraula que es dona en el confí, en l'interstici de paraula i silenci o del no i el sí: «Parla – / Però no decantis el no del sí. / Dóna també sentit al teu judici: / dóna-li l'ombra», fan els versos del romanès en la versió catalana d'Arnau Pons.<sup>345</sup> Supervivència del llenguatge en la pròpia mort del llenguatge –«Per la mort! Vivent!», continuen fent els versos de Celan–,<sup>346</sup> o llenguatge que es torna contra la pròpia mort per insuflar-hi vida, violentant el silenci dels morts per tal que se'n torni a sentir la paraula. Com apunta Juarroz, «hay que excavar la nada hasta borrarla, / Toda semilla será entonces un hueco»,<sup>347</sup> com si l'esborrar fos la condició prèvia de tota nova escriptura; ara bé, d'una escriptura que *se sap* no-res i només s'erigeix, per tant, com a testimoni.

Vistes així les coses, el silenci no és més el signe nostàlgic d'aquell en altre temps «solar prodigioso de una casa más grande»<sup>348</sup> sinó que, en tant que solar i espai desert –i no precisament casa–, és possibilitat de dir, possibilitat

---

<sup>342</sup> «Hibakusha», dins *Al dios del lugar*, Valente O. C., I, 483.

<sup>343</sup> «Quemarse y renacer» diu el càntic de San Juan de la Cruz.

<sup>344</sup> En al·lusió al poema «Singbarer Rest» de *Atemwende* (1968), escriu Valente: «QUEDAR / en lo que queda / después del fuego, / residuo, sola / raíz de lo cantable. // (Fénix)» (dins *Al dios del lugar*, Valente O. C., I, 467). Vegeu també els dos versos següents de «Forma» de *Breve son*: «El residuo que sólo nos deja / lo que ha sido llama» (Valente O. C., I, 252). Tal com ocorre amb l'itinerari de tants poetes, també catalans (Andreu Vidal, Arnau Pons), Celan seria una de les lectures de referència de Valente, l'admiració del qual el duqué, fins i tot, a traduir-lo. Vegeu *Cuaderno de versiones* (Valente O. C., I, 644-662).

<sup>345</sup> «Parla tu també», dins *De llindar a llindar*, Barcelona: Labreu edicions, 2017, 106-107).

<sup>346</sup> Ídem.

<sup>347</sup> *Poesía vertical*, op. cit., p. 207.

<sup>348</sup> «Sobre el lugar del canto», dins *Poemas a Lázaro*, Valente O. C., I, 150.

d'una «palabra vacía de sí, desposeída de sí, perpetuamente capaz de un nuevo alumbramiento» –en paraules de Valente.<sup>349</sup> Tal com palesen alguns dels versos de l'autor: «y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza», «MIENTRAS pueda decir / no moriré. // Mientras empañe el hálito / las palabras escritas en la noche / no moriré»,<sup>350</sup> la poesia postmoderna del silenci es presenta com «una supervivència», en termes de Valéry, com una veu que no s'extingeix mai perquè és «rumor de límits»,<sup>351</sup> la veu d'un silenci pronunciat que, per dir-ho amb Blanchot, no és el blanc com a fons significatiu de la lletra sinó «le blanc qui est au fond de ce qui est sans fond».<sup>352</sup> Escriu Saldaña a propòsit de la poesia de Juarroz, poesia que aquell relaciona directament amb les propostes de Valente, Celan i, fins i tot, Edmond Jabès:

Espacio sin fondo ese hacia el que nos arrastra esta poesía, que se presenta ya no tanto como el lenguaje llamado a revelar el enigma sino como el escenario en el que han de surgir nuevos y más profundos interrogantes y, en el caso de que lo tenga, se trata de un fondo que no cierra ni clausura nada, sino que abre la herida de la posibilidad, indica la apertura de lo que no tiene nombre, de lo que es sin ser (todavía): «Sí, hay un fondo. Pero es el lugar donde empieza el otro lado» [afirma Juarroz], un fondo que indica no un cierre sino el comienzo de un espacio todavía no hollado.<sup>353</sup>

\*\*\*

---

<sup>349</sup> José Lara Garrido, «La primacia de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz», dins *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid: Tecnos, 1995, p. 149.

<sup>350</sup> «Serán ceniza...», dins *A modo de esperanza*, Valente O. C., I, 69 i *Material memoria*, Valente O. C., I, 386.

<sup>351</sup> Així intitula Eduardo Chillida la sèrie de set escultures en ferro iniciada el 1958. Sobre elles, escriu Octavio Paz: «Rumor es ritmo, límite es medida y ambos son la prefiguración de un lenguaje. Las formas escultóricas de Chillida no son mudas, son materia transfigurada por ritmos: son formas que hablan» («Chillida, entre el hierro y la luz», dins *Catalogue. Chillida*, París: Galerie Maeght, 1979, p. 25).

<sup>352</sup> *Le dernier à parler*, Montpellier: Fata Morgana, 1984, p. 23.

<sup>353</sup> «Roberto Juarroz: la palabra enterrada», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 43, 2014, p. 310.

Com tants escriptors de la seva generació marcats pel contacte amb l'Orient, Valente entra en l'espai germinal del buit de la paraula. El blanc de la pintura o ceràmica xineses li mostren el camí a seguir i l'ajuden a incorporar la vacuïtat com a dinàmica real i positiva de la paraula.<sup>354</sup> Una dinàmica en què, com expressaria Jabès –un dels poetes més estimats pel gallec juntament amb Celan–, «la blancheur cesse un jour d'être couleur, pour être enfin gouffre»,<sup>355</sup> l'abisme silenciós d'una paraula que no diu però que, en canvi, emergeix; es materialitza i es fa, en definitiva, poema. La vacuïtat de la paraula es converteix, així, en l'espai del «càntaro» o de la «Mandorla» –«der Mandel» en el poema de Celan–, o sia, en l'espai còncav, buit i fecundant d'una paraula que no s'identifica amb *el no-res* perquè es fa *no-res* ella mateixa.

Respiración oscura de la vulva.

En su latir latía el pez del légamo

y yo latía en ti.

Me respiraste

en tu vacío lleno

y yo latía en ti en ti latían

la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.<sup>356</sup>

---

<sup>354</sup> «Cómo no hallar / alrededor de la figura sola / lo blanco. // Dragón, rama de almendro, fénix. [...] Cómo no hallar / alrededor de la palabra única / lo blanco» («Cerámica con figuras sobre fondo blanco», dins *Interior con figuras*, Valente O.C., I., 341).

<sup>355</sup> *Le Livre de ressemblances*, París: Gallimard, 1976, p. 52. Cal assenyalar que aquest no és l'abisme derivat del terme llatí *abyssus* (profunditat, infern) del qual derivaria el superlatiu d'ús vulgar *abissymus* (molt profund), sinó d'aquell procedent del grec *abyssos* (ἄβυσσος), una variant d'*abythós* el significat del qual és «sense fons», derivat negatiu de βυσσος («fons»).

<sup>356</sup> «Gaal», dins *Mandorla*, Valente, O.C., I, 417. O en la versió que ofereix Gimferrer a *L'espai desert*: «Com un panteix en una cambra fosca, /viure en l'espai del sot de l'ésser, viure / fet només un batec, amb un sol instantani /al fons de la pupil·la, un sol cec, que no crema, / una bola de glaç a l'habitació. /Escoltant el no-res, respirant una absència /d'aire en una campana pneumàtica, en un zero / baromètric, el buit de la gelor, /en un no-temps i en un no-espai, el buit / que m'esbotza els pulmons quan el respiro, /fins que jo em sento respirat pel buit» (op. cit., p. 222).

Al capdavall, i d'acord amb el pensar de Leopoldo María Panero, no es tracta de *no* voler dir res, com feien els surrealistes, sinó de voler dir *no-res*,<sup>357</sup> o el que és el mateix en el comentari de Saldaña a la poesia de Valente i Juarroz: «llegir hasta el fondo de ese agujero no tanto para convertirlo en problema o tema del enunciado sino para hablar desde ahí, construir un lugar que sea a la vez umbral y sepultura de toda enunciación, alumbramiento y disolución del don de la palabra».<sup>358</sup>

### 1.7. La identitat com a buit. L'aposta per una poesia del *des de*

Vist el canvi de paradigma entre una «paraula del silenci» (callar per parlar en el poeta modern) i un «silenci de la paraula» (parlar per callar en el poeta postmodern), és hora de concloure la part més teòrica del treball analitzant el paper que la subjectivitat juga en aquesta reflexió de la paraula poètica, una vegada sabem que el silenci no hi té la funció de ser tema sinó espai d'enunciació.

El canvi establert entre una concepció del llenguatge com a instrument o com a instància de coneixement i transformació ja ha estat a bastament tractat en capítols anteriors i fins plantejat en la distinció wittgensteiniana entre «dir» i «mostrar». Tanmateix, voldríem ara donar-hi cabuda des de la perspectiva del subjecte poètic, i doncs, més enllà de la fal·làcia referencial segons la qual el llenguatge representa o és el mirall del món, perquè tampoc no és el món res que pugui enunciar-se en formar part de la mateixa enunciació. I és que, com insistíem més amunt, no es tracta que la poesia es miri a si mateixa i que, com

---

<sup>357</sup> En una entrevista amb Federico Campbell, Panero descriu els *novísimos* com un grup que oscil·la entre dues rutes: «una que parte del surrealismo y otra que nació de Mallarmé. [...] La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que *no* quiere decir nada, y algo que quiere decir *nada*. Lo primero puede ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo necesita ser reflexivo. Dentro de estas líneas, claro, hay muchas formas y variantes» («Federico Campbell, «Leopoldo María Panero o el mundo del silencio», *Diálogos*, vol. 7, n. 2 (38), 1971, p. 34).

<sup>358</sup> «Cultivar el vacío», art. cit., p. 36. Vegeu del mateix autor: *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*, Zaragoza: Mira Editores, 2013, p. 170.

deia Wallace Stevens, es faci «the subject of the poem» –l'exercici d'una metapoètica més explícita i pronunciada– sinó del fet rupturista i epocal, que la poesia es qüestioni a si mateixa i posi, així, en dubte la possibilitat de l'emmirallament; la possibilitat que el llenguatge pugui reflexionar des d'una altra forma que no sigui la del llenguatge mateix. No és, per tant, que la poesia es faci tema del poema –que també– sinó que aquesta es converteix en l'espai de la reflexió, i això, en els dos sentits del terme: en l'espai d'una paraula que alhora es reflecteix i reflexiona sobre si mateixa, i el que és més important: sobre el subjecte que la parla.

Tal com suggeririen els quadres més avantguardistes de Miró –teles que són tot ulls que *ens* miren–, o les lletres amb ulls que dibuixa Brossa en els poemes objecte i visuals, el llenguatge comença a interrogar ara el subjecte de la interrogació,<sup>359</sup> la «finestra» de l'art que esdevé mur en Tàpies, o el mirall que, en lloc de representar el món, es cristal·litza en vidre.<sup>360</sup> Un moviment que fa de la metapoesia *metacrítica*, i de la reflexió, *poema*. O millor: la reflexió només té lloc en la paraula artística, justament l'element que el discurs poètic modern repudiava o del qual se servia a fi de continuar parlant. Ho vèiem més amunt en el context de la poètica de Valente i en el valor gnoseològic que aquesta brindava al poema, el poema és «una forma *aparicional* del conocer», perquè aquest és un coneixement *pel* llenguatge.<sup>361</sup> En paraules de l'autor:

El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos «creación poética». El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que

---

<sup>359</sup> Recordem el títol de Brossa de 1951: «Em va fer Joan Brossa».

<sup>360</sup> Pensem, si no, en la sèrie intitolada «La condició humana» en què Magritte fa palès l'engany del llenguatge de l'art com a mirall o «finestra oberta a la història que es vol expressar», en paraules del teòric renaixentista Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435).

<sup>361</sup> «Conocimiento y comunicación», art. cit., p. 40.



el poema se erige al darle forma poética: el acto de expresión es el acto de conocimiento.

En el comentari al llibre *Necròpsia* d'Andreu Vidal, Sunyol parla d'una concepció de la poesia que «explica o/i indaga de l'ésser i la paraula *amb la paraula*, i ho fa en un doble moviment: de l'ésser cap a la paraula i de la paraula cap a l'ésser».<sup>362</sup> I això, perquè el sentit no és en ella res previ que hom hagi de versificar, sinó allò que crea el poema, «palabra de tal naturaleza», escriu Valente, «que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar».<sup>363</sup> Dit altrament, i per anar entrant en matèria: si d'acord amb la teoria de la creació poètica valentiana, la missió fonamental de la poesia i amb ella la del poeta és crear el no-res abans de tota cosa, o millor: generar l'espai buit i germinal en el qual és possible l'encarnació de la paraula; aleshores, no és que el subjecte poètic no comuniqui res sinó que el que fa és de la incomunicació l'essència de la *poiesis*. Escriu Valente en la entrada del 9 de març de 1983 del seu –no per casualitat– *Diario Anónimo*:

La poesía no sólo no es comunicación: es, antes que nada o antes, mucho antes de que pueda llegar –si llega– a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto.<sup>364</sup>

A banda del posicionament que brinda l'autor davant de la, en cert sentit, estèril polèmica sobre si la poesia és un medi de comunicació o de coneixement,<sup>365</sup> el

---

<sup>362</sup> «Andreu Vidal: La poètica com a necròpsia. El símbol com a revelació» (*Retrats. Andreu Vidal*, Barcelona: AELC, 2011, p. 21). Cursives meves.

<sup>363</sup> «Poema», dins *Mandorla*, O. C. I, p. 424. El mateix assevera T. S. Eliot quan escriu que la comunicació no explica la poesia, car el que s'ha de comunicar no existia abans que el poema estigués acabat (cf. «la mente moderna», dins *Función de la poesia y función de la crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 148).

<sup>364</sup> op. cit., p. 225.

<sup>365</sup> La polèmica sorgí pels volts de la dècada dels 50 entre els partidaris (Carlos Bousoño) i detractors (Carlos Barral, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma) d'una poesia com a acte comunicatiu. Per a més detall, vegeu Juan José Lanz, *Conocimiento y comunicación: textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma: Edicions UIB, 2009.

que interessa de remarcar de l'entrada és l'actitud que Valente descriu del subjecte enunciator com algú que es retira a la defensiva, renega del poder de comunicar(-se) i s'entotsola en un forat a fi de convergir amb el buit o no-res com a principi de l'acte creatiu:

En el punto de unificación de la forma, la referencia al hombre o al autor – ¿quién es el autor?– está ya de antemano disuelta. La experiencia personal ingresa en el movimiento natural del universo, en el *Ursatz*, en el movimiento primario que, a la vez, la precede y la sucede. La obra es así anónima, como la poesía está, en verdad, hecha por todos.<sup>366</sup>

En *Tres lecciones de tinieblas*, poemari que, segons Sánchez Robayna constitueix «la expresión radical del proceso de tensiones y formaciones en que la palabra toma cuerpo»,<sup>367</sup> la no intencionalitat del subjecte es fa encara més palesa –«tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte»–; idea sobre la qual tornaria, dos anys més tard, a «Poema» de *Mandorla*:

AGUARDÁBAMOS la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra. Mas ni ella ni nosotros fuimos proferidos. Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar. Y nosotros aguardamos la palabra.<sup>368</sup>

Així, doncs, i en paral·lel al moviment de creació de la paraula poètica, el que demana la creació del creador és una participació «por retirada»,<sup>369</sup> un moviment de retracció o de desocupació que fa possible l'aparició de l'altre o d'allò que és

---

<sup>366</sup> «Las condiciones del pájaro solitario», dins *La piedra y el centro*, O. C. II, p. 276.

<sup>367</sup> «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», art. cit., p. 45.

<sup>368</sup> O. C. I, p. 424.

<sup>369</sup> «Sobre la unidad de la palabra escindida», dins *La experiencia abisal*, O. C., II, p. 636.

altre que un mateix. Tal com havíem vist anunciat amb Heidegger, la paraula no és allò que diem sinó allò que *ens* diu o que, en definitiva, som: «denn eigentlich spricht die Sprache. Der Mensch spricht erst und nur, insofern er der Sprache entspricht, indem er auf ihren Zuspruch hört». «Die Sprache ist in ihrem Wesen weder Ausdruck, noch eine Betätigung des Menschen. Die Sprache spricht».<sup>370</sup> L'actitud que pren el subjecte del silenci postmodern és si us plau per força diferent de la que fins aleshores havia tingut en la tradició logocèntrica: no aquella del domini i la plena *auctoritas* de la figura de l'autor, sinó la més «dèbil» (pensant en Vattimo),<sup>371</sup> de no ser *la* veu del silenci sinó allò que altrament li *dona veu*, i deixa, així, de ser un subjecte parlant.<sup>372</sup>

La subjectivitat poètica del silenci postmodern sembla, doncs, reclamar aquella *negative capability* de què parlava John Keats en la carta dirigida a Richard Woodhouse, el 27 d'octubre de 1818, quan, en al·ludir a la seva condició de poeta, aquell la qualifica de «camaleònica», és a dir, d'impersonal i mancada absolutament d'identitat:

As to the poetical Character itself, (I mean that sort of which, if I am any thing, I am a Member; that sort distinguished from the wordsworthian or egotistical sublime; which is a thing per se and stands alone) its is not itself –it has no self– it is every thing and nothing –It has no character– it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated [...] What shocks the virtuous philosop[h]er, delights the camelion Poet [...] A Poet is the most un poetical of any thing in existence; because he has no Identity –he is

<sup>370</sup> «pues en realidad quien habla es el lenguaje. El hombre habla, antes que nada y solamente, cuando co-rresponde al lenguaje, cuando escucha la exhortación de éste» («... dichterisch wohnt der Mensch...»), art. cit., p. 194. Trad. cit., p. 141); «En su esencia el habla no es ni expresión ni actividad del hombre. El habla habla» («Die Sprache», dins *Unterwegs zur Sprache*, op. cit., p. 16. Trad. cit., p. 17).

<sup>371</sup> Gianni Vattimo i Pier Aido Rovatti, *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 1986.

<sup>372</sup> Com comenta Emilio Lledó a *El silencio de la escritura*, «No es simple retórica la brillante expresión de que “el lenguaje nos habla”. El bloque entero del sujeto se hace habla en el habla. Nosotros mismos somos cauces por donde habla la lengua, que seleccionamos y utilizamos; pero, en buena parte, estamos sometidos al ritmo interior en el que el lenguaje se despliega» (Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1992, p. 33). No debades en l'epígraf de l'*Elegia de l'origen*, Carles Camps Mundó escriu «Tot ens passa en el llenguatge. Parlar del llenguatge és parlar de tot el que ens passa» (dins *La mort i la paraula. Obra poètica (1988-2018)*, op. cit., p. 737).

continually in for –and filling some other Body –the Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical had have about them an unchangeable attribute– the poet has none; no identity– he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures.<sup>373</sup>

Keats obria així, en ple romanticisme –període que seria reconegut historiogràficament com el moment de més identificació entre l’autor que escriu i el poeta que parla–, una tradició de despersonalització lírica que ben aviat quedaria assentada pels poetes *maudits*, del moment que Baudelaire resolía el contenciós de la comunicabilitat amb la frase inaugural del seu diari personal, *Mon coeur a mis à nu*, en què exposava la idea segons la qual tot radicava en «la vaporisation et centralisation du *Moi*».<sup>374</sup> En paraules de Félix de Azúa a *Baudelaire y el artista de la vida moderna*:

Hasta aquel momento todo el mundo estaba de acuerdo en ver un Autor en cada Obra de Arte. Basta leer los malignos retratos de Sainte-Beuve para darse cuenta de hasta qué punto el hombre, el sujeto empírico, importaba a la hora de enjuiciar sus escritos. Los artistas, a su vez, aceptaban muy complacidos el tópico. [...] Baudelaire rompe por primera vez esa identificación que para él es tan sólo confusión. En su teoría de lo moderno [...] propone la desaparición del autor, el descrédito de la crítica biográfica y el horror a la presencia personal del artista en su propia obra. [...] Así, por ejemplo, la desaparición del autor (que todavía no significa la desaparición de toda experiencia, como en nuestros días), propicia un ensimismamiento del lenguaje poético.<sup>375</sup>

Però després d’aquesta primera abstracció respecte de la realitat personal del poeta, és sabut que el jo líric se submergiria en un procés de dissolució en

---

<sup>373</sup> Robert Gittings (ed.), *Letters of John Keats*, Londres: Oxford University Press, 1970, p. 1818.

<sup>374</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, París: Robert Laffont, 1985, p. 405. Per a un estudi detallat sobre les conseqüències de la frase de Baudelaire en el context de despersonalització de la lírica moderna, vegeu l’estudi de Jordi Julià, *Poesia i identitat. Formes de despersonalització en la lírica moderna*, València: Institució Alfons el Magnànim, 2016.

<sup>375</sup> Barcelona: Anagrama, 1999, p. 41-42.

què el «jo penso» passaria al «se'm pensa»: en una primera fase, amb la «disparition élocutoire du poète qui cède la initiative aux mots» de Mallarmé a *Crise du vers*;<sup>376</sup> i, en una de segona, amb la coneguda sentència del «*Je est un autre*» de les *Lettres du voyant* de Rimbaud; totes dues fases d'impersonalitat poètica que esdevindrien, com afirma Pere Ballart, l'eix sobre el qual gravita la lírica contemporània.<sup>377</sup> L'explicació de la tendència a la impersonalitat poètica del llarg del segle XX és apuntalada pel crític a partir de l'article *La deshumanización del arte* d'Ortega y Gasset, filòsof a qui no deixa de citar:

Mallarmé fue aquí el libertador que devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente [...] A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital y nos presenta figuras extraterrestres que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre estas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica. Esa pura voz anónima, mero substrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante.<sup>378</sup>

Tot i això, no seria fins més endavant, amb la preferència per la poesia objectiva i les aportacions crítiques de poetes com Auden, Pound o T. S. Eliot que la despersonalització lírica adquiriria carta de naturalització i el «talent

<sup>376</sup> Com constata Foucault, per a Mallarmé qui parla és la paraula mateixa «A cette question nietzschéenne: qui parle? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en solitude, en sa vibration fragile, en so néant le mot lui-même –non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire» (*Les mots et les choses*, op. cit., 316-317); cosa que repeteix Barthes en relació amb la noció d'«autor»: «En France, Mallarmé, sans doute, le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire; pour lui, comme pour nous, c'est la langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable, [...] atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi": toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture» («La mort de l'auteur», dins *Œuvres complètes*, vol. 2, op. cit., p. 492).

<sup>377</sup> «El jo a l'inrevés: poesia i experiència», dins Ballart, *El riure de la màscara*, op. cit., p. 67-92; 94-108.

<sup>378</sup> *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), dins *Obras Completas*, 12 vols., Madrid: Revista de Occidente, 1966 [1947], vol. III, p. 371-372.

individual» –per dir-ho amb la famosa expressió del darrer– es convertiria en una cosa de poca importància. Escriu Eliot:

It is not in his personal emotions, the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is, in any way, remarkable or interesting [...] Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape of emotion. It is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions knows what it means to know to escape from these things [...] The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done.<sup>379</sup>

Ara bé, prenent esment en tot el que hem dit, cal notar que la subjectivitat poètica del silenci postmodern es desmarca d'aquesta tendència per motiu de la seva extrema radicalitat, sobretot en el si de les formes més recents.<sup>380</sup> I és que com hem vist que ocorre amb el descondicionament, la disponibilitat i l'espera absolutes de la paraula poètica, el lloc des del qual parla el subjecte no és un buit com a negació o absència –un buit que s'ompli amb les múltiples veus de l'alteritat –encara– d'un «Jo» amb majúscula–; sinó un buit que és l'acte de buidar-se; de desposseir la subjectivitat de tot allò que encara la identifica. Ho recorda un vers d'Antoni Clapés: «Buidar-se totalment d'un mateix per tal que la poesia l'habiti».<sup>381</sup> Per tant, no és que no hi hagi identitat o que la identitat sigui múltiple en el sentit que romangui a l'espera d'omplir-se amb una, diguem-ne, «multitud»;<sup>382</sup> sinó que la identitat és el buit; l'únic que pot, per altra banda, donar-li forma.

---

<sup>379</sup> T. S. Eliot, «Tradicion and Individual Talent», *The Egoist*, n. 4, vol. VI, 1919, p. 72-73.

<sup>380</sup> És evident que d'ençà dels anys 70 del segle XX hi hagut una radicalització en la manera d'entendre la impersonalitat de la poesia, radicalització de la qual també volem retre compte a través de la noció alternativa de buit.

<sup>381</sup> Antoni Clapés, «Al marge», *Reduccions*, n. 61, 1994, p. 78.

<sup>382</sup> Pensem en el poema «Les multitudes» de Baudelaire.

«El artista se hace vaciándose de sí mismo», afirma Valente en conversa amb Tàpies,<sup>383</sup> i citant les paraules d'un altre artista, Mark Tobey –«*que la naturaleza domine en tu obra*. Estas palabras de mi viejo amigo Takizaki, vagas, al principio, se aclaran con la idea: *Bórrate*»–, afegeix: «sin este autoborrarse, que crea en primer término el vacío o la nada, ninguna creación es posible. Determinante antecomenzo».<sup>384</sup> És a dir, que més que adquirir la forma del *camelion Poet* o de d'altres propostes heteronòmiques com les del *drama em gente* de Pessoa<sup>385</sup> o les personalitats «apòcrifes» i «complementàries» Machado<sup>386</sup> –per cenyir-nos a exemples peninsulars– el jo líric adopta la forma de l'informe i, en buidar-se de tot contingut, esdevé –ell també– una veu “blanca”. Escriu Pérez Parejo en el seu «Claves estilísticas de la poesía del silencio (1969-1990): evaluación de una tendencia lírica», estudi en què la focalització lírica és destacada com un dels recursos principals:

En principio salta a la vista una ocultación o escamoteo del sujeto. Al conceder protagonismo al lenguaje y a su relación con el silencio, la figura del sujeto lírico tiende a desaparecer, a difuminarse entre el blanco de la página y unos signos intensos de su fulgor. Este aspecto es fundamental. Hay un yo, pero no es un yo marcado, personal, que remita a un nombre o a una propiedad. El yo de la poesía del silencio es sólo una marca de origen de la voz, una leve atalaya desde la que fluir el pensamiento. El sujeto desaparece o queda en función sintomática implícita para dar protagonismo a una voz impersonal que trata de revelar lo indecible. El sujeto no actúa, sino que contempla o medita. Estos textos anteponen el objeto y la contemplación al sujeto que los convoca. Como advierte Susan Sontag, parece como si el sujeto se olvidara a sí mismo autodifuminándose en el proceso perceptor.<sup>387</sup>

<sup>383</sup> «Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente», dins *Elogio del Calígrafo*, Valente O. C. II, 538.

<sup>384</sup> «Mark Tobey o el enigma del límite», dins *Elogio del Calígrafo*, Valente O. C., II, 505-506.

<sup>385</sup> «Tábua bibliográfica», *Presença*, n. 17, 1928, p. 10.

<sup>386</sup> Com és sabut, Machado formula la concepció de l'«essencial heterogeneïtat de l'ésser» a *Los complementarios* i *Juan de Mairena*.

<sup>387</sup> Art. cit., p. 13. Vegeu també «El silencio después de Paderborn», art. cit., p. 10.

Desaparició, difuminació, impersonalització, contemplació, meditació, no-actuació... heus ací algunes de les característiques del pla enunciatiu d'aquesta poesia en relació amb l'estatut de l'escriptor dels últims temps: un subjecte passiu, no explícit, inestable i fragmentari; que, per acabar-ho d'adobar, assumeix la condició de «mort de l'autor», en tant que crítics com Barthes i Foucault sentencien, de manera coetània, la defunció d'aquesta figura.<sup>388</sup> Com veurem en l'obra particular de Sunyol, el tradicional jo líric perd el que en podríem dir el seu "centre", la posició de privilegi i jerarquia d'aquell que, si bé superades la interpretació més biogràfica o sentimental, encara s'erigia amb la capacitat de determinar el sentit de les paraules, de les *seves* paraules. Però, com hem vist, el sentit no és previ a la construcció poètica, de manera que no fa falta un cantor per a construir-se una obra.<sup>389</sup> N'hi ha prou amb adquirir la sonoritat del murmuri, el so alterat i construït d'un subjecte l'heterogeneïtat del qual és ja un predicat palpable: «je *suis* un autre» –heus ací el final del periple de la despersonalització lírica.

Perquè, malgrat el revolucionari caràcter de la sentència, el *je est un autre* rimbaudià encara no era un *soi-même comme un autre*, en termes de Ricoeur.<sup>390</sup> Baldament es cerqués a través d'altri, aquell encara era un si mateix que romanía idèntic (*idem*), una «mateixitat». O bé una «identitat en la diferència» –per dir-ho amb les paraules de l'autor que, no debades, és considerat el cimall del pensament modern–, però una identitat que, en última instància, i malgrat totes les marrades possibles, funciona encara com a unitat. Tal com comenta Jordi Julià a *Poesia i identitat*,

és aquesta una lírica de la introspecció, on el jo es descobreix i s'aferma dintre de si mateix: és consciència, encara que sigui pel contrast amb el no jo, amb l'extern. Al cap i a la fi, i aprofitant un correlat objectiu que ens proporciona Carles Riba [...] el

---

<sup>388</sup> Vegeu Roland Barthes, «La mort de l'auteur», art. cit., p. 495 i Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur», *Butlletín de la Societat Francesa de Filosofia*, LXIV, 1969, p. 73-104». Del darrer text, hi ha traducció catalana de Pompeu Casanovas a «Què és un autor», *Els Marges*, n. 27/28/29, 1983, p. 205-220.

<sup>389</sup> «No amanece el cantor» i «Nadie» són títols que Valente dona a poemaris seus.

<sup>390</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, París: Seuil, 1990.



jo poètic no és més que «un Peix dins la peixera», «com qui, sense comprendre, es mira / a un mirall que eternament gira».<sup>391</sup>

Comptat i debatut, el jo líric modern era encara «un animal que es busca», en paraules de Josep Palau i Fabre, un poeta que es feia «visionari» a través del «desbaratament de tot els sentits» i el mètode de l'«alquímia del verb», algú que per més que es transsubstancialitzés i es dissolgués del jo encara en conservava la *substància*. Escriu Palau Fabre a les «Notes finals» dels *Poemes de l'alquimista*:

¿Era jo qui escrivia les pàgines de la meua pròpia vida o només les vivia?

Autor? Actor? Aquesta dualitat, baldament només fos intel·lectual, afegida a la dualitat moral en què vivia, eren més que suficients per a dislocar-me interiorment i crear una alquímia de la meua pròpia persona. Jo m'era ofert a mi mateix com el meu propi experiment. Aquest era el sentit de la vida. La poesia era la regió on inscriure aquelles experiències. La poesia, que em procurava la il·lusió de la creació que la vida em negava, esdevenia, així, la meua via, i la vida, la meua ficció.<sup>392</sup>

O bé en el poema «Poeta-Narcís»:

Vers: sigues igual a mi.

Jo em veig en tu si em veus.

Som una o dues veus?

Quina, però, és de qui?<sup>393</sup>

---

<sup>391</sup> València: Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 2016, p. 144.

<sup>392</sup> *Obra literària completa I. Poesia, teatre i contes*, ed. de l'autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2005, p. 152.

<sup>393</sup> Dins *Poemes de l'alquimista*, ibídem, p. 37. (op. cit., p. 159).

Tot i així, segons el parer de Julià en l'estudi citat, Palau i Fabre «aixeca acta de la destrucció d'aquest fals jo racionalista i occidental que comença a entrar en crisi –potser avançant-se uns anys a la filosofia desconstructiva que formularia aquesta tesi en uns termes semblants». Sigui com vulgui, el que està en joc en la situació de desposseïció del subjecte poètic del silenci postmodern és la naturalesa anònima de tota obra, no el coneixement o desconeixement d'un jo. Perquè «què importa qui parla?» quan el subjecte és *ningú* o algú que només mira de *fer lloc* a les paraules,<sup>394</sup> quan parlar és deixar de parlar per donar veu al silenci, operar entre les escletxes i forats del mur sense saber ni esperar res de l'altra banda –sense «NI GOSAR ENLLÀ», diu Sunyol en l'epíleg del llibre *In nuce* d'Antoni Clapés.

Essent així, podem concloure que el subjecte poètic del silenci postmodern és resultat d'un procés d'escriptura que consisteix a posar-se a l'«escolta» o a fer que el llenguatge parli en un mateix; és a dir, no a ser l'origen o el centre del sentit ans l'«oïdor» –pensant en el context de la línia més mística o essencialista del darrer Heidegger o Zambrano–;<sup>395</sup> o bé el «bricoleur» –si esguardem el nom amb què designa Derrida el qui opera amb el llenguatge de la línia més experimental i conceptual.<sup>396</sup> En qualsevol cas, però, *receptor*, no emissor de la paraula; quelcom que no diu però que, en canvi, *fa*: compon i

<sup>394</sup> «Què importa qui parla?» és, repetint una frase de Beckett de *Textes pour rien* (1958), la pregunta que es fa Foucault en resposta a la sentència de «la mort de l'autor» de Barthes a «Què és un autor», art. cit., p. 207, 220.

<sup>395</sup> Lluny del tradicional èmfasi en la visió com a sentit del coneixement, aquestes poètiques se centren en els beneficis de l'escolta, concepte molt treballat en el fenomen de la *Lichtung* de Heidegger o el *Claro del bosque* de Zambrano.

<sup>396</sup> Com explica Derrida a «L'estructura, el signe i el joc en el discurs de les ciències humanes» [*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*], «el bricoleur», diu Lévi Strauss, és aquell que utilitza “els mitjans de bord”, és a dir els instruments que troba a la seva disposició al seu voltant, que ja hi són, que no foren especialment concebuts a l'esguard de l'operació per a la qual es fan servir i a la qual s'intenta, temptejant, d'adaptar-los, sense dubtar a canviar-ne algun cada vegada que sembla necessari, a provar-ne molts alhora, encara que llur origen i llur forma són heterogenis, etc. Hi ha, doncs, una crítica del llenguatge en la forma del *bricolage* i hom ha arribat a dir, fins i tot, que el bricolage era el mateix llenguatge crític, en particular el de la crítica literària: estic pensant en el text de G. Genette, *Structuralisme et critique littéraire*, publicat en homenatge a Lévi Strauss a l'Arc, i no es diu que l'anàlisi del bricolage podia “ser aplicada gairebé mot a mot” a la crítica i més especialment a la “crítica literària” (dins *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 409-428. Trad. Jordi Cornudella, *Els Marges*, n. 27/28/29, 1983, p. 197). No cal dir que aquesta és la figura que hi ha darrere del joc del *Collage* o de pràctiques intertextuals de citació i apropiacionisme d'obra d'altri característiques de l'art i la literatura contemporànies, entre les quals destaquen les contribucions de Sunyol. En parlarem més endavant.

construeix a partir de la «runa» –que no ruïna– de la paraula, i que, lluny de ser un «subjecte parlant», fa servir el llenguatge per a tota una altra cosa.<sup>397</sup> En paraules dels autors de l'aclaridor article «El silencio después de Paderborn»:

En la poesia del silencio el poeta se sitúa no como emisor, sino como receptor o médium de la obra; el poeta no escribe lo que escribe, sino que lo recibe, es mero transmisor. No se trata de decir, sino de escuchar para abrir el silencio. La palabra se abre, trasciende, va al otro lado, está en camino, *hacia*, no hay plenitud, sino dirección.<sup>398</sup>

Ara bé, potser caldria matisar l'abast i transcendència d'aquest «mèdiu» de la poesia del silenci, car, a diferència del romàntic, el simbolista o el surrealista, el del postmodern no és canal d'una realitat prèvia ans de llenguatge, «llindar i sepultura», deia més amunt Saldaña, «de tota enunciació».<sup>399</sup> En paraules de Valente:

El escritor es un inspirado de la palabra, es el que llega a conseguir que el lenguaje hable en él. Entonces, todo acto de intencionalidad en la escritura, sobre todo en la escritura poética, que yo considero como la expresión extrema del lenguaje, es un acto de interferencia en la palabra y la frustra. Es decir, que

---

<sup>397</sup> Apostem per conceptes com els de «runa» o «enderroc», en detriment del de «ruïna», perquè les ruïnes –tal com ho prova tot el període renaixentista i romàntic– encara fan referència a una concepció del fragment com a totalitat perduda (pensem en els gravats de Piranesi, per exemple). La runa, en canvi, és el fragment residual sense cap referència determinada, sabem que prové d'alguna construcció però no la veiem latent en els vestigis. La runa no porta associada la idea d'un esfondrament o ensorrada, perquè mai no hi hagut monument; no és decadència, perquè mai no fou plenitud. És més, creiem que és precisament aquest sentit des del qual s'elaboren obres de poesia catalana contemporània com *La runa de la veu* de Carles Camps Mundó o *Enderroc i deconstrucció* de Carles Hac Mor. Pel que fa a un estudi realitzat des d'aquesta òptica de la dialèctica entre les ruïnes i les restes, vegeu Mercè Picornell, *Sumar les restes. Ruïnes i mals endreços en la cultura catalana postfranquista*, Palma / Barcelona: Edicions UIB / PAM, 2020.

<sup>398</sup> Art., cit., p. 10.

<sup>399</sup> V. *supra*.

no se escribe de modo activo sino pasivo, se escribe recibiendo por exposición a las palabras.<sup>400</sup>

El poeta com a mèdium és un «inspirat», sí, però no dels déus sinó del llenguatge, com ja anticipava Novalis,<sup>401</sup> d'aquella paraula que el poeta ja no diu perquè és ella la que *el* diu i *el* constitueix com a subjecte. Com escriuria Samuel Beckett, anys abans de la concepció heideggeriana del llenguatge com a «casa de l'ésser»: «je suis en mots, je suis fait de mots, de mots des autres [...] je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser».<sup>402</sup> La qual cosa significa que el subjecte no és la “veu cantant”, però tampoc una veu d'entre moltes d'altres, ni tan sols «la veu dels mots», com indicava Ortega en parlar de la impersonalitat –elocutòria– de Mallarmé: aquella «pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras», «mero substrato acústico del verso»...;<sup>403</sup> perquè el subjecte d'aquesta poesia no té substrat, no és la veu del mot sinó de la seva matèria i, per tant, una veu que *emmudeix* i se *cega* en el traç de l'escriptura, que obre la boca per tancar-la o per quedar-se, fins i tot, sense boca en no poder ja ni tan sols vincular-se a un cos unificat.<sup>404</sup>

És evident que «sostenir» en l'aire les paraules o ser «el substrat» acústic del vers és encara entendre el subjecte com a lloc de certesa, i, tanmateix, el subjecte contemporani no sosté ni se sosté en res,<sup>405</sup> no té, en paraules de Beckett, «on dipositar-se». En conseqüència, no es tracta de parlar des de l'altre o des dels altres sinó de prendre consciència d'haver de fer-ho sempre amb «mots d'altri», amb «paraules estranyes»; amb una llengua que hom utilitza com a pròpia però que no li pertany, que no domina i en la qual se sent perdut;

---

<sup>400</sup> Sol Alameda, «Un poeta en el tiempo», *El país semanal*, 10/1/1988, dins *El ángel de la creación*, op. cit., p. 112-113.

<sup>401</sup> *Monolog*, op. cit., 198.

<sup>402</sup> *L'innommable*, op. cit., p. 166.

<sup>403</sup> *La deshumanización del arte*, op. cit., p. 372.

<sup>404</sup> La ferida o fissura que pateix la llengua com a cos lingüístic en les esquerdes i cicatrius de la pell o la carn del poema esdevé cabdal en l'escriptura postmoderna, l'objectiu de la qual és, com hem vist, menar el llenguatge cap al seu límit, al defora del seu silenci.

<sup>405</sup> «Tot el que és sòlid s'esvaeix en l'aire» sentencien Marx i Engels en el *Manifest comunista*. Vegeu l'estudi de Marshall Berman, *All that is solid melts air: the experience of modernity*, London: Verso, 1985.

«exiliat», com dèiem de bon principi; però no exiliat per fer de l'absència el sentit ans «exiliée du sens», com constata Nancy a l'article «L'existence exilée»:

Le langage, lui aussi, a été pensé comme exil du sens, d'un sens pur, non exprimé et non exprimable. Mais si le sens doit être pensé, non pas comme l'accomplissement d'une signification, mais comme la possibilité qu'il y ait des significations et qu'il y en ait infiniment, si le sens est l'inépuissable de la signification, et donc simultanément l'inépuissable de l'échange des significations, alors le sens est lui-même cet "exil" et cet "asile" qu'est le langage». <sup>406</sup>

Com anticipa el camí de la «literatura de la desaparaula [*Literatur des Unworts*]» a què fa referència Beckett a la «Carta alemanya», <sup>407</sup> no hi ha aquí «cap voluntat d'explicar, cap voluntat de significar, i menys encara d'instrumentalitzar les absències per aconseguir-ho», <sup>408</sup> perquè el que tenim és una renúncia, la renúncia –voluntària– a parlar i la consegüent proposta de “només” escoltar, d'aprendre a habitar el llenguatge en comptes de dir-lo: «Wir sprechen nicht nur *die Sprache*, wir sprechen *aus ihr*», escriu Heidegger en el recull d'assajos *Unterwegs zur Sprache*, <sup>409</sup> o sia, que l'habitarem perquè *ens* habita i construeix la nostra subjectivitat.

Obligat a parlar, condemnat a parlar, al poeta postmodern del silenci no li queda més remei que mostrar la “no-propietat” de les “seves” paraules, remarcar la impossibilitat de parlar i callar per sobreviure, viure-hi fent del no-dir l'única via, sense laments ni elegies. Com escriu Camps Mundó a propòsit de la poètica de Clapés, es tracta de «transitar amb paraules per les paraules i sobreviure sense

---

<sup>406</sup> Art. cit., p. 278. Per a més detall, vegeu el punt 1.1. Com ja hem assenyalat, les citacions a l'obra d'altri o, fins i tot, les autocitacions són un recurs freqüent en aquest tipus de poètiques.

<sup>407</sup> *The Letters of Samuel Beckett*, op. cit., p. 513-514.

<sup>408</sup> Ramon Simó, «Pròleg», dins Samuel Beckett, *Teatre complet*, vol. 1, Barcelona: Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 1995, p. 15.

<sup>409</sup> «Nosotros no hablamos sólo *el lenguaje*, hablamos *desde el lenguaje*» (op. cit., 243. *De camino al habla*, op. cit., p. 229 *et passim*).

desistir-ne, sense resignació ni liquidació».<sup>410</sup> La situació és diferent –tot i les semblances–, i la frase de Beckett a *Molloy* pot resumir-la: «Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction»;<sup>411</sup> perquè la voluntat passa pel llenguatge i, per això, està condemnada a prendre-hi significat. L'alternativa apuntada per Ramon Simó en relació amb el teatre de Beckett és clara també per al nostre poeta:

Parlar des de la força de l'afirmació i la negació, o bé parlar des de la impotència, des de la incapacitat, potser des de l'admiració que, més o menys falsament, col·loca Aristòtil al principi de la seva metafísica. Literatura: ser el gran dominador del llenguatge o treballar «perdut» en el llenguatge.<sup>412</sup>

Així, doncs, l'àmbit del *des de* a què remet la poesia del silenci postmoderna i que proposem d'entendre-la aquí sota els auspicis de la noció de buit com a espai –tenint en compte que el silenci passa de ser “una cosa que es diu” a ser “l'espai des del qual es parla”– implica una transformació total en el poeta, en la vida d'aquell qui parla des d'un «on» –en expressió de Sunyol– que ja no és de sentit sinó de «cendra»; de residu o traça d'un llenguatge que no es veu amb la capacitat de dir. D'aquesta manera, i en paraules de Blanchot, parlar és un verb que essencialment consisteix a

transformer le visible en invisible, c'est entrer dans un espace qui n'est pas divisible, dans une intimité qui existe pourtant hors de soi. Parler, c'est s'établir en ce point où la parole a besoin de l'espace pour retentir et être entendue et où l'espace, devenant le mouvement même de la parole, devient la profondeur et la vibration de l'entente [...] *L' Ouvert, c'est le poème*. L'espace où tout retourne à

---

<sup>410</sup> «Alta provença», dins *De poètica amb poetes*, 2018, p. 47. Document en línia [Darrera consulta 24/01/22] disponible a <https://carlescamps.wordpress.com/2018/11/27/de-poetica-amb-poetes/>

<sup>411</sup> París: Éditions de Minuit, 1951, p. 40.

<sup>412</sup> Op. cit., p. 13.

l'être profond, où il y a passage infini entre les deux domaines, où tout meurt, mais où la mort est la compagne savante de la vie, où l'effroi est ravissement [...] l'espace orphique auquel le poète n'a sans doute pas accès, où il ne peut pénétrer que pour disparaître, où il n'atteint qu'uni à l'intimité de la déchirure qui fait de lui une bouche sans entente, comme elle fait de celui qui entend le poids du silence: c'est l'œuvre, mais l'œuvre comme origine.<sup>413</sup>

El buit o no-res del poeta postmodern no és deficitari ni negatiu com ho era en el modern, no és una absència que pugui convertir-se en plenitud sinó un no-res que es buida alhora de la temptació de cosificar-se. Un «jo sense jo», en termes de Blanchot,<sup>414</sup> que queda entreteixit en la textura del poema, en la mesura que s'ha fet porós, pràcticament transparent. «Cima del canto. / El ruiseñor y tú / ya sois lo mismo / (Anónimo: versión)», –escriu Valente en el que probablement és l'epitafi de la seva singular despersonalització lírica, si no vital.<sup>415</sup>

Pròxima a la formulació del subjecte místic –subjecte que es desposseeix de tot saber per passar per l'ascesi d'anul·lar-se i acollir-se a allò que el transcendeix–, l'activitat del poeta postmodern del silenci consisteix en el fet paradoxal de «no-actuar» en el llenguatge –tal com passa amb l'estat de contemplació del místic o del *wu wei* (無為) del pensament de la tradició oriental–, això és, parlar *sense* parlar o *des*-parlar: situar-se en el llenguatge per assenyalar des del llenguatge una experiència que el llenguatge no pot dir.<sup>416</sup> En conseqüència, i continuant amb Blanchot,

<sup>413</sup> *L'espace littéraire*, op. cit., p. 184.

<sup>414</sup> *Livre à venir*, París: Gallimard, 1959, p. 218-219.

<sup>415</sup> «Anónimo: versión», dins *Fragmentos de un libro futuro*, Valente O. C. I, 582.

<sup>416</sup> L'actitud del no-actuar, de fluir sense influir en el curs de les coses del Daoisme o Buddhisme Chan o Zen té molta rellevància en unes poètiques l'objectiu de les quals és no intervenir en el llenguatge. Com hem vist amb el caràcter xinès *wu* (無) –el qual indica negació però que també pot significar buit– el fet que alguna cosa no sigui no té una connotació negativa sinó és, per contra, motiu de plenitud, en permetre l'existència d'una altra cosa. El *wu wei* (無為) es simbolitza, a més a més, a través de l'element aigua, la virtut del qual és ser transparent, sense forma ni sabor.

Parler n'est plus dire, ni nommer. Parler, c'est célébrer, et célébrer, c'est glorifier, faire de la parole une pure consommation rayonnante qui dit encore quand il n'y a plus rien à dire, qui ne donne pas un nom à ce qui est sans nom, mais l'accueille, l'invoque et le célèbre, seul langage où la nuit et le silence se manifestent sans se rompre ni se révéler.<sup>417</sup>

Ho expressa Valente en concordança amb el particular no-res que és per a ell la paraula poètica:

ESCRIBIR es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.<sup>418</sup>

En suma: parlar o escriure és no-dir, no-fer; però *en* el llenguatge. No és penetrar en la realitat profunda del somni, com feien els surrealistes, sinó en la planera del fang, en allò previ a tota possible formació, en l'informe de la forma, en el blanc com a forat –no color. «El llenguatge segregat a l'origen ja no és font, sinó tan sols un bassal ple de fang on xipollejar» –apunta Carles Camps Mundó a «Ceci n'est pas Mallarmé».<sup>419</sup> I j. l. badal afegeix: «El paper en blanc és el rostre de la pregunta. L'escriptura, el signe d'interrogació. El cor, els tendons, el fetge, l'alè, són la pregunta. I la resposta».<sup>420</sup> Altrament dit: no es tracta de servir-se del blanc per subratllar encara més el negre –com a fons de la figura o el sentit–, sinó de servir-se del negre per configurar el buit, per fer del buit un espai, l'espai de «el fons del sot de l'ésser», que deia Pere Gimferrer, «l'espai on no hi ha espai» o «l'espai que és tot l'espai».<sup>421</sup> Respecte a això, escriu aquest poeta:

---

<sup>417</sup> *L'espace littéraire*, op. cit., p. 210.

<sup>418</sup> «Poema», dins *Mandorla*, Valente O. C., I, 423.

<sup>419</sup> Dins *De poètica amb poetes*, op. cit., p. 146.

<sup>420</sup> *Les coses que realment han vist aquests ulls inexistents*, Barcelona:Rata\_, 2017, p. 172.

<sup>421</sup> Pere Gimferrer, «IV», *L'espai desert*, op. cit., p. 223.



Veig

un espai dissipat, una esfumació,  
la llum que hi ha quan és absent la llum,  
el so que fan els sons quan no hi ha sons.  
Més enllà del silenci, encara hi ha silenci,  
i un no-res cal cercar més enllà del no-res.  
L'aprenentatge d'escoltar i de veure  
sense sentir ni albirar res, la làmina  
lluminosa i compacta i transparent  
que no passem, perquè ja hi som: passar-la  
voldria dir que és exterior. No té  
cap entitat i ho és tot. Si som  
és perquè hi som, és en tant que hi som, i els mots  
no la diuen. No és cap mot, cap imatge: és l'evidència  
de la ceguesa de la llum, el buit  
que no veiem, el buit que ens veu. Sentir-nos  
vistos pel buit i dins el buit alhora,  
evanescent, de cap color, sord-mut,  
la plenitud del buit que esbotza l'ésser,  
que es veu si mateix, la nul·la llum  
d'adonar-nos que som, la consciència  
de saber que no ens cal sinó sentir l'espai:  
que, com un vidre, som i no som la claror.<sup>422</sup>

Respecte de l'enunciació poètica, l'actitud del subjecte és la d'esborrar-se; anul·lar-se i negar-se a si mateix com a «subjecte parlant» i *estar en* el llenguatge. No la de ser el llenguatge o identificar-s'hi com a subjecte, sinó la de

---

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 203.

«ser-hi i prou».<sup>423</sup> A la llum de la inacció i el quietisme del seu admirat Miguel de Molinos,<sup>424</sup> escriu Valente:

ESTAR.

No hacer

En el espacio entero del estar

estar, estarse, irse

sin ir

a nada.

A nadie.

A nada.<sup>425</sup>

«El qui sap no parla», diu el paràgraf número 56 del Daodejing i continua: «el qui parla no sap / Tanca la boca / Tanca les portes».<sup>426</sup> El savi o el místic és aquell qui té la «boca tancada». La mateixa paraula ho indica, la mística prové del grec, *mystikós*, que concerneix els misteris (*mysterion*), el secret. El *mystés*, l'iniciat en els misteris, és aquell qui roman amb la boca tancada (*myô*). Ell és un emmudit, i així sembla parlar també el poeta: amb la boca tancada, replegant-se cap endins de si mateix per buidar-se de la personalitat i escoltar –operar amb– el llenguatge. És en aquest sentit que, al final de l'assaig *Infanzia e storia* Agamben fa referència a dos mons oposats que es configuren segons l'experiència de la parla: d'una banda, el món de la boca tancada procedent de l'arrel *mu*, la qual indica el so i el bramul que fan els llavis en tancar-se; i, de l'altra, el de la boca oberta, d'arrel indoeuropea *bha*, d'on procedeix el terme «fàbula». Segons Agamben el món de la boca tancada correspon a l'experiència mística que, en la seva forma originària, no era un saber sobre el qual hom havia de callar i guardar silenci, sinó, més aviat, «un *patire* (“ou matheîn allà patheîn”, nelle

---

<sup>423</sup> Víctor Sunyol, *Stabat*, op. cit., p.

<sup>424</sup> Fruit de la preferència per la línia més heterodoxa de la mística, Valente treballà i, fins i tot, donà a conèixer la figura de Miguel de Molinos mitjançant la “restauració” i edició de la *Guia espiritual* (*Ensayo sobre Miguel de Molinos. Guía espiritual. Defensa de la contemplación*, Madrid: Barral, 1974).

<sup>425</sup> *Al Dios del lugar*, Valente O. C. I, 475. Convé assenyalar que aquest poema, juntament amb un de Celan d'*Atemkristall* (1967), figura com a epíleg de la primera part de *Stabat*. Vegeu el punt 2.3.

<sup>426</sup> Op. cit., p. 134.

parole di Aristotele) e se questo páthema era, nella sua essenza, sottratto al linguaggio, era un non-poter-dire, un mugolare a bocca chiusa». <sup>427</sup>

L'estat de disponibilitat infinita que descobríem en la paraula poètica fa acte de presència en la identitat del poeta. Aquest no és que no digui res ans fa de la possibilitat de dir un no-res; el saber d'un no-saber que el despulla de tota intencionalitat enunciativa. <sup>428</sup> Ara bé, cal tenir present que aquesta actitud receptiva és alhora un «actiu obrar» <sup>429</sup> i que el no-actuar és la manera d'actuar del nostre poeta, en la mesura que escolta –o opera amb– el llenguatge fins a quedar-hi dissolt, bo i fent de la paraula *matèria* i de la veu *cos*. Escriu Manuel Fernández Casanova en relació amb la poesia de Valente:

«Palabra materia»: la que no comunica ni guarda intención alguna, pues el suyo es un saber de quietud, de ahí que en ella fluyan (o se suspendan) los sentidos de forma imprevisible; palabra que ausculta el enigma sin cancelarlo, que, al mismo tiempo que se manifiesta, nos revela el indecible en que se funda. <sup>430</sup>

El silenci no és ni la forma ni la imatge del llenguatge, res que pugui ser dit i, en canvi, tot per ésser; centre buit cap al qual el poeta tendeix en contínua ascési, això és, retraient-se i buidant-se de la llengua en el llenguatge mateix.

Escriu Antoni Clapés a *In Nuce*:

---

<sup>427</sup> *Infanzia e Storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torí: Einaudi, 1978, p. 190. Per a més detall, vegeu Gabriela Milone, «Figuras del habla poética en el pensamiento contemporáneo», *Orbis Tertius*, vol. XIX, n. 20, 2014, p. 40-48.

<sup>428</sup> No és estrany que un autor que abans firmava com «Josep Lluís Badal» hagi acabat escurçant i fent desaparèixer la majúscula del seu nom fins a convertir-se en, simplement, «j. l. badal». Una prova més de la voluntat de desaparèixer i fer-se invisible en l'obra.

<sup>429</sup> Com apunta Hugo Mújica en relació amb Heidegger, l'actitud receptiva «será tanto más activa cuanto más pasiva parezca ser. Pasividad receptiva en la que se busca lo que viene hacia nosotros, donde abrirse receptivamente se torna un activo obrar» (*La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Madrid: Trotta, 1995, p. 18).

<sup>430</sup> «“Para decir la palabra yo”: una reflexión sobre la subjetividad en la obra de José Ángel Valente», *Revista de Literatura*, vol. LXX, n. 139, 2008, p. 204. Segons el mateix Valente, en el descens a la memòria de la matèria com a última i radical entrada del poeta a la memòria del món, complementària a les fases o cicles de la memòria personal i col·lectiva, «la palabra no versa sobre la materia: es materia» («Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid», dins *Textos críticos dispersos o inéditos*, O.C., II, p. 1596).

aquest silenci  
que ja ni és paraula

aquest poema  
que és un no dir

aquest ni no-res.<sup>431</sup>

El silenci és l'«estar» o l'estat del poeta, no una cosa que es diu o un mitjà per a dir-la o dir-se, sinó el mode de ser d'una personalitat poètica impersonal o buidada; d'un jo que es desprèn de si mateix i es fa igual a la resta de coses.<sup>432</sup>

Escriu Sunyol a *Stabat*:

*El dolor, el sofriment, ja no com a via sinó com a lloc [...] I ja no ésser sinó estar. Entendre i viure l'estar com a estat (lloc) únic i propi. Construir un ésser de l'estar, un llenguatge de l'estar, una poètica de l'estar.*<sup>433</sup>

Com podem constatar pels conceptes de *Lichtung* o *Claro de bosque* de Heidegger i Zambrano respectivament, no és aquest un lloc buit sinó un buit *com a lloc*; un buit on la raó queda dissolta i l'artista «desorientat»;<sup>434</sup> atès que el jo – que hi és– hi és en tant que es des-subjecta de la paraula que el fa ser, en tant que

---

<sup>431</sup> Barcelona: Proa, 2000, p. 55.

<sup>432</sup> Un subjecte buit, com suggereix el llibre d'assaigs de Jenaro Talens: *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio de Babel*, Madrid: Cátedra, 2000.

<sup>433</sup> Op. cit., 68.

<sup>434</sup> «El artista tiene que estar desorientado, la intencionalidad liquida de raíz el impulso creador» («El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida», dins *Elogio del Calígrafo*, Valente O. C., II, 560).

es desescriu o es «despinta del jo», com diria Carles Hac Mor.<sup>435</sup> Sobre aquest lloc, escriu Chantal Maillard:

Claro: lugar vacío, libre, donde es posible, no seguro, escuchar la palabra callada y encontrarse con la nada creadora, donde penetra quien ha logrado desidentificarse, vaciarse de cualquier tipo de identidad, liberarse de todos sus prejuicios en el «combate contra el orgullo o la necesidad de ser alguien».<sup>436</sup>

Com indica Keiji Nishitani a *Religion and nothingness* (1961), l'obra més coneguda d'aquest pensador de l'Escola de Kyoto que presenta el concepte d'«absolut no-res» o Śūnyatā en contraposició al no-res relatiu del nihilisme modern Occidental, el buit d'aquestes poètiques no és un últim no-res negatiu i estàtic al qual es veu abocat l'ésser humà d'ençà de la «mort de Déu», sinó un no-res afirmatiu i dinàmic que, com a realitat única, és punt de partença de tota activitat creativa. A l'estudi «Nihilisme d'Orient, nihilisme d'Occident», explica Amador Vega respecte d'aquests dos tipus de buit:

la primera concepció és pròpia del que a Occident es coneix com a nihilisme modern, mentre que la segona és característica d'una via mística del coneixement molt estesa a l'Àsia en ambients mahayanistes i, encara que poc coneguda en la història de la cultura europea, molt present en la teologia mística de l'escola especulativa alemanya del segle XIV (Eckhart, Tauler, Seuse) i en alguns autors castellans dels segles XVI i XVII, com Sant Joan de la Creu i Miguel de Molinos, tots ells deutors de la teologia apofàtica (negativa) del Pseudo-Dionís l'Aeropagita (segle V).<sup>437</sup>

Tenint en compte aquesta diferència, el *nihil* a què remet la poètica del silenci a partir de mitjan-darrer terç del segle XX i que nosaltres denominem com a

---

<sup>435</sup> Pensem en el títol de l'assaig de Carles Hac Mor, guanyador del premi Joan Fuster d'assaig de l'any 1998.

<sup>436</sup> *La creación por la metáfora*, op. cit., p. 143.

<sup>437</sup> Dins *Passió, meditació i contemplació. Sis assaigs sobre el nihilisme religiós*, Barcelona, Fragmenta, 2012, p. 69.

«poètica del buit» és un absolut no-res que recorda al poeta la necessitat d'alliberar-se del seu jo com a forma de pensar substancialista, forma en la qual se separa del món i viu en un àmbit il·lusori. Continua Vega:

El nihilisme europeu és el resultat d'haver substituït Déu per un jo autònom i racional la base del qual és la buidor de l'existència, mentre que el pensament budhista identifica aquesta base buida amb la divinitat o el despertar d'un jo real, un jo o si mateix que sacrifica el jo perceptiu per convertir-se en un jo actiu.<sup>438</sup>

El subjecte poètic del silenci postmodern manté, doncs, un clar paral·lelisme amb aquest jo que es fa actiu i real en assumir, ell també, la *kenosi* de la creació; l'autobuidament que fa possible l'altre com un igual i no com l'objecte d'un subjecte que és centre de la realitat. En un món de ningú o en un món *sense* món, el subjecte poètic mor del seu jo preponderant i afirma el no-res com a punt de partida de tot el que es manifesta. És el que s'anomena la *mors mystica* en l'Occident llatí o «la gran mort» en el budhisme, una «forma de vida en la mort» i de «mort en la vida», segons l'obra de Keiji Nishitani, que va més enllà del camp de la consciència i de les dualitats del pensament (subjecte-objecte, esperit-matèria, jo-altre, interioritat-exterioritat, etc.).<sup>439</sup> Hi segueix havent un jo, però la manera de ser d'aquest jo és buida, això és, un no-res que fa que les coses es presentin –no tan sols es representin–, es diguin –no tan sols siguin dites per algú que se'n separa. Escriu Valente, bo i aproximant l'estat del jo poètic al de la consciència de la mística:

La escritura sería un éxtasis en el sentido etimológico de la palabra. Es una salida de la conciencia propia y que, contra lo que creían los surrealistas, no lleva a un estado donde lo que habla es el inconsciente, sino todo lo contrario: lo que habla es la conciencia en un estado hipercrítico. Un estado de no bajar al fondo de la conciencia, sino de expansión de la conciencia que en cierto modo te

---

<sup>438</sup> «Els jardins de Kyoto», dins *Passió, meditació i contemplació*, op. cit., p. 56.

<sup>439</sup> *Religion and Nothingness* [Shūkyō to wa Nanika], Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

hace salir de ti. Una conciencia exacerbada. La palabra que se nos ocurre para definir esto es, en efecto, la mística.<sup>440</sup>

Fora de si mateix i de la llengua com en estat d'èxtasi, el poeta imposa silenci a les paraules tant com a si mateix. Al capdavant, el silenci no és res que li sigui propi sinó un estat cap al qual tendeix, la manera de ser d'un jo que parla des del buit del llenguatge, des de l'espai de silenci que el poema justament obre.

\*\*\*

Vista la distinció entre dues formes de vacuïtat: una que encara es concep com a cosa –d'aquí la nostàlgia dels orígens i el sentit negatiu de la *dürftiger Zeit*– i una altra que es buida de si mateixa, creiem que estem en condicions d'afirmar que el buit *com a lloc i espai d'escriptura* és la noció més idònia a l'hora de comprendre la poètica del silenci d'algunes pràctiques poètiques del darrer terç del segle XX començament del XXI; ja que, a banda d'aproximar-se a la visió positiva del no-res de la mística occidental i oriental, és conforme a les propostes de l'art contemporani (des l'informalisme matèric fins als buidats o obertures de la mateixa escultura i arquitectura, per exemple), les quals, així com la literatura, s'han allunyat de la visió negativa del silenci i han fet del buit un nou paradigma artístic. Res millor, doncs, que una cita de Bram van Velde –el pintor amic de Beckett– per concloure aquesta primera part i il·lustrar, des de la reflexió de l'art de la pintura, com la impossibilitat de dir –o de pintar, en aquest cas– no és una nova –i, per tant, moderna– possibilitat poètica, sinó la identificació, en la pràctica artística, d'un fracàs real.

Com vèiem més amunt, la impossibilitat de dir és en la poesia moderna motor d'expressió poètica, mentre que en la postmoderna és presa de consciència d'un fracàs real. No es tracta, doncs, d'una escriptura que declari el fracàs sinó

---

<sup>440</sup> Sol Alameda, «Un poeta en el tiempo», art. cit., p. 113-114.

d'una que s'hi construeixi al voltant i ho faci, a més a més, amb un llenguatge fracassat.<sup>441</sup> A *Three Dialogues* amb Georges Duthuit, a propòsit de la pintura de Bram van Velde, el mateix Beckett parla del fracàs com allò que no se supera sinó que cal perfeccionar en el context de l'art:

To be an artist is to fail, as no other dare to fail, that failure is his world [...]; I know that all that is required now, in order to bring even this horrible matter to an acceptable conclusion, is to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of relation, and of the act which, unable to act, obliged to act, he makes, an expressive act, even if only of itself, of its impossibility, of its obligation.<sup>442</sup>

En conversa amb Charles Julliet, constata Bram van Velde amb un estil que ja el caracteritza:

- *Je ne peux rien dire. Il n'y a pas de mots.*
- *L'important, c'est de n'être rien.*
- *Moin on pense, mieux c'est.*
- *Plus on sait, moins on est [...]*
- *La peinture, c'est un œil aveuglé, qui continue de voir, qui voit ce qui l'aveugle [...]*
- *Pour être vrai, il faut plonger, toucher le fond. Mais la plupart veulent dominer. Ils redoutent le pire. On ne peut rien maîtriser du tout. Ce qu'il faut, c'est se laisser dominer [...]*
- *Je peins l'impossibilité de peindre [...]*
- *La plupart vivent sous le règne du vouloir. L'artiste est celui qui est sans vouloir.*
- *N'être rien. Simplement rien. C'est une expérience qui fait peur. Il faut tout lâcher.*

---

<sup>441</sup> V. *supra* i nota 147.

<sup>442</sup> Dins *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London: John Calder, 1983, p. 145.



- *L'art c'est le risque.*
- *Un effort sincère vers l'impossible, l'inconnu [...]*
- *Je n'ai cherché qu'à être en homme libre [...]*
- *Je pains pour tuer le mot [...]*
- *Je suis un être dilué.*<sup>443</sup>

---

<sup>443</sup> *Rencontres avec Bram van Velde*, Paris: P.O.L, 2016, p. 28-30, 32, 38, 55.

**VÍCTOR SUNYOL O EL BUIT DE L'ESCRITURA**



«Al principi hi havia la paraula».  
Però... Al final, què? Com queda la paraula al final?  
Com queda la paraula quan ja no hi ha paraules?  
Quan ja sabem que no són res.

Víctor Sunyol

## 2.1. Un poeta a la frontera del llenguatge

Víctor Sunyol, poeta nascut a Vic, el 1955, i amb una trajectòria poètica consolidada que arriba fins als nostres dies, és un clar exponent, en el marc de la literatura catalana, de la línia estètica dels poetes postmoderns del silenci en els termes fins ara descrits. Essent aquest un autor que no solament es preocupa dels límits sinó que fa dels límits la constant (pre)ocupació del discurs, la tensió i contradicció amb què topa cada vegada que es presenta la irremeiable voluntat o *desig de (no) dir*,<sup>444</sup> Sunyol és, sense cap mena de dubte, el representant de les nostres lletres que més ha explorat i interrogat el terreny sinuós del límit; i que ho continua fent, com així ho prova la darrera de les obres, *Des de quin on?*, l'autoantologia que, en forma de pregunta, dona raó de més de 40 anys de poesia i en la qual el límit es presenta com el lloc poètic per antonomàsia. Escriu Sunyol:

L'àmbit de la creació, –de la creació que m'interessa– només pot ser un espai fronterer, al límit, de risc constant. Aquest espai és també l'espai de la possible recerca o indagació lligada a la pràctica poètica; una “recerca” que no opera amb

---

<sup>444</sup> «El desig de dir» i «el desig de no dir» són dues expressions que han de ser llegides de manera simultània, i d'aquí l'ús del parèntesi. Ja hem vist que en aquests poetes dir implica maldar per dir i, en conseqüència, «evitar de parlar», en expressió de Derrida, això és, deixar de fer-ho (passivitat) o justament resistir-s'hi (activitat). *Potser desig de no és*, a més, el títol que dona nom a l'espectacle realitzat, el 2015, per la dramaturga i directora Montse Albàs, el qual es basa en els *set objects trouvés* de Sunyol: *set objects trouvés (més un) / dues visions / una al·locució / i una lectura* (Vic: Emboscall, 2017).

els recursos habituals. De fet, es pot considerar que en aquest sentit tota la meua obra (poesia, assaig, prosa) forma un tot compacte i complementari al voltant de qüestions sobre la llengua, la poesia i la creació.<sup>445</sup>

Ni més ni menys que 24 anys abans, l'any 1995, en les reveladores –que no explicatives– «Notes (biogràfiques)» que encapçalen el recull de poesia *Moment (1982-1986)*, publicat a la mateixa col·lecció de la Biblioteca de la Suda de l'editorial Pagès, el mateix Sunyol escrivia:

portar el llenguatge als límits (límits que a ell mateix se li fan marcar) esdevé fonamental; el límit és l'únic àmbit de creació del text, (i de coneixement del text i de l'autor; i, doncs, del lector), l'àmbit on la persona actua en llibertat i on la llengua no pot imposar-se com a veritat. La llengua, així de nou creadora d'idees i d'objectes, permet d'aquesta manera que qui l'usa participi activament en el procés creatiu a la recerca d'un text que vagi més enllà d'allò que pot ser dit, que s'acosti a allò que val la pena de dir, que acompleixi el màxim desig de dir; que s'acosti, doncs, a un cert silenci. I tot això (només) al límit, en la traïció.<sup>446</sup>

No resulta debades indicar, a més a més, que, en una de les obres més reputades de l'autor, obra que s'enduria el premi Parc Taulí de 2003 i que esdevindria una sinó la fita més important en la recerca per i en els límits del llenguatge de Sunyol,<sup>447</sup> aquest se serveix del ja citat text de Valente sobre el caràcter fronterer de la poesia i aposta, ell també, per un llenguatge la funció poètica del qual remet a «un més profund i dilatat espai per existir», això és, a l'espai d'una paraula que, empresonada pel sentit fixat de la norma i el poder de la llengua, aconsegueix

---

<sup>445</sup> *Des de quin on? Antologia 1976-2017*, Lleida: Pagès editors, 2019, p. 9-10.

<sup>446</sup> Lleida: Pagès editors, 1995, p. 12.

<sup>447</sup> És més, segons la ressenya que escriu Antoni Clapés sobre l'obra en la secció cultural del diari *Avui*, *Stabat* no solament marca una fita decisiva en l'àmbit particular de la trajectòria sunyoliana sinó també en el «referent col·lectiu (generacional?) d'una nova manera d'entendre la creació poètica i la relació entre poesia i llenguatge (poètic)» («D'estar només», *Avui*, 11/12/2003, p. XIII).

alliberar-se, per estat d'èxtasi o de sortida de si mateixa, i respirar de nou. Recordem què diu el poeta gallec en la versió catalana que Sunyol ofereix en un dels epígrafs del llibre *Stabat*:

L'aposta és irrenunciable: portar el llenguatge a una situació extrema, lloc o límit on les paraules es fan, efectivament, «inintel·ligibles i pures», amb una teoria del no entendre, no saber –«y quédeme no sabiendo»– de manera que aquell qui en un simple mode de raó no entengui pugui trobar, no entenent, un més profund i dilatat espai per a existir.<sup>448</sup>

Però, per si amb això no n'hi hagués prou, cal assenyalar que, en la pinzellada significativa que Pere Ballart i Jordi Julià fan de la figura de Sunyol a *Paraula encesa*, antologia de la poesia catalana dels últims cent anys, aquests posen de manifest que «potser cap altre poeta català d'ara encarna millor l'herència radical de les avantguardes, la indagació del signe lingüístic i una poètica del límit segons la qual empènyer el text que “compleixi al màxim el seu desig de dir” és acostar-lo “a un cert silenci”».<sup>449</sup> En l'assaig *Entre el simi i Plató*, Josep M. Sala-Valldaura corrobora les paraules dels dos crítics: «un dels poetes que més ha aprofundit pràcticament (en poemes i també en tot de notes epitextuals i peritextuals) en la condició de la poesia i en les seves fronteres amb el silenci, amb el no-sentit, amb el jo, amb el món, etc».<sup>450</sup> I el mateix fa Manuel

---

<sup>448</sup> Op. cit., p. 9. Acompanyant el text de Valente, Sunyol posa com a epígrafs els textos afins de l'autocita «assajaré la llengua clara, el ritu de no pecar» del poemari *D'estant* (recollit a *Moment*), un fragment sobre la paraula abismal de *Claros del bosque* de Zambrano i una sentència sobre el «saber dibuixar com un nen» de Picasso.

<sup>449</sup> Barcelona: Viena Edicions, 2012, p. 436. Com veurem més endavant, Sunyol assumeix les tècniques poètiques de la ruptura característica de les avantguardes: juxtaposició d'idees, càrrega semàntica de mots, incorporació de l'atzar, trencament de la sintaxi, absència de connectors, de puntuació o d'un referent concret..., però la problemàtica de la seva poètica ja no passa per la destrucció sinó que, com indicàvem més amunt de la ruptura de la nova poètica, rau en la més complexa idea d'una construcció i deconstrucció simultànies. Vegeu p. 64-65. Sobre els canvis de creació i lectura produïts en el discurs de l'experimentació de les últimes dècades, vegeu Raül-David Martínez Gili, «Elements de teoria per a una lectura del discurs experimental. Entre sistema de coneixement universal i pràctica subversiva particularista», dins *Textualisme i subversió*, Margalida Pons (ed.), *Textualisme i subversió*, Barcelona: PAM, 2007, p. 381-419.

<sup>450</sup> «A la ratlla: la poesia de Víctor Sunyol», dins *Entre el simi i Plató. Pel curs poètic contemporani*, Palma: Editorial Moll, 2007, p. 243.

Guerrero a l'antologia dels «Nou poetes per al nou segle» de *Sense contemplacions*, el qual introdueix Sunyol en aquests termes:

L'aparició de *Ni amb ara prou* (1984) i *Esculls al dic sec de la memòria* (1991) van situar Víctor Sunyol (1955) en el marge més experimental de l'escriptura poètica en català. Quan pocs anys després Sunyol publicava el llibre *Articles, pròlegs, discursos i altres escrits (I)* (1994) i amb el títol de *Moment* (1995) reunia en un volum la seva poesia, escrita entre 1982 i 1986, no hi havia dubte que ens trobàvem davant d'una de les experiències més radicals d'exploració dels límits del llenguatge en llengua catalana.<sup>451</sup>

Per la seva banda, Jordi Marrugat, l'estudiós que li ha dedicat tot un capítol a l'extens monogràfic *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, situa Sunyol en l'òrbita de dos altres poetes afins: Carles Hac Mor i Antoni Clapés, amics i col·laboradors seus que, tot i les diferències fonamentals, comparteixen una mateixa «desconfiança envers la llengua».<sup>452</sup> Explica Marrugat a l'estudi *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*:

Hac Mor ha conversat amb Clapés, ha epilogat llibres seus i de Sunyol, n'ha ressenyat d'un i de l'altre, i, al final, d'*Enderroc i reconstrucció*, afirmava precisament que, com ell mateix, Clapés i Sunyol són poetes que enderroquen tota una construcció lingüística de la realitat per bastir-ne de noves a cada moment [...] Cada llibre d'aquests tres poetes és un Gènesi i, alhora, un Apocalipsi, conté una reconstrucció lingüística de la realitat i alhora l'enderrocament d'aquesta mateixa reconstrucció [...] Perquè un llibre escrit és un llenguatge fixat i, com a tal, ja no pot respondre a la vida –sempre mòbil, caòtica, canviant. Per això cal escriure'n un de nou que, al seu torn, també restarà fixat i caldrà enrunar per bastir-ne un de nou... i així indefinidament.<sup>453</sup>

---

<sup>451</sup> Barcelona: Editorial Empúries, 2001, 61-62.

<sup>452</sup> Op. cit., p. 529-544.

<sup>453</sup> Tarragona: Arola, 2009, p. 20-21. Per a més detall, vegeu les notes del paràgraf citat. Com hi apunta Marrugat, Sunyol també ha epilogat llibres d'Hac Mor (*Ad libitum*, Girona: CCG, 2004, p.

Per tot això, no pensem que sigui forassenyat dedicar la segona part del treball a l'estudi de la poètica o, millor dit, dels «assajos de poètica» de Víctor Sunyol,<sup>454</sup> una vegada hem constatat que la seva obra no sols dialoga amb el marc teòric vist sinó que, a més a més, n'és filla; per no dir que el mateix autor s'hi empara, sigui de manera explícita o per mitjà de les citacions a les *auctoritates* dels epígrafs amb què acostuma a encapçalar-la.

Pel que fa al primer dels dos aspectes, el de la filiació, convindria citar el fragment d'una entrevista amb Anna Cavals en què Sunyol se situa en la tradició literària, estètica i de pensament que en els temps moderns, com expressa ell mateix,

la fem partir de la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal i va avançant per totes les literatures de la desconfiança en el llenguatge i del silenci, i per a la filosofia del llenguatge. I aquí cal parlar, és clar, de Wittgenstein, d'un aspecte de Heidegger, de Foucault, de Derrida (que els entenc molt poc i a la meua manera, però el que hi entenc m'ha servit molt m'ha fet avançar molt) però també de la Zambrano, John Cage, o Malevitx o Bob Wilson o Tarkovski, o Beckett.<sup>455</sup>

---

81-83) i de Clapés (*In nuce*, op. cit., p. 59-60; *Heimat (Suite helvètica)*, Barcelona: Cafè Central, s. p.; *Clars, aquest matí, són els teus records (obra reunida, 1989-2009)*, Barcelona: Labreu edicions, p. 285-289), i n'ha ressenyat de l'un («A propòsit de *S'ha rebentat l'hospici* de Carles Hac Mor», *Reduccions*, n. 54, 1992, p. 69-74; «Sobre el necessari retorn al desordre», *Avui Cultura*, 09/01/1999, p. 85; «En la selva con Hac Mor», *La Vanguardia. Culturas*, 09/10/02, p. 29; «Hac Mor a lloure», *Avui Cultura*, 14/07/2005, p. 12;) i de l'altre («En destret: el lloc», *Barcelona Review*, n. 36, 2003. Document en línia [Darrera consulta 24/01/2022]. Disponible a [https://barcelonareview.com/36/c\\_vs.htm](https://barcelonareview.com/36/c_vs.htm). El mateix ha fet Clapés respecte dels dos anteriors, la qual cosa indica que es produeix en la literatura catalana un diàleg a tres veus que bé valdria la pena de resseguir i estudiar.

<sup>454</sup> Vegeu nota 10.

<sup>455</sup> «L'entrevista: Víctor Sunyol respon Anna Cavals», art. cit., p. 5. Val a dir que l'adscripció a aquest paisatge no és excepcional, ja que es repeteix en diversos indrets de l'obra. Vegeu, per exemple, anys enllà d'aquesta entrevista: Víctor Sunyol, «des d'un on gerundi (des d'on un gerundi)», art. cit.; «Trobar la llengua (Hofmannsthal, Pere Font, Beckett)», *AUSA*, vol. XXVI, n. 171, 2013, p. 17; i també en el darrer llibre *Des de quin on?*, op. cit., p. 13-14.



Amb l'advertiment –postmodern– que en això de les influències literàries hom no pot fixar ni establir les jerarquies d'antany, Sunyol arriba a dir que molt sovint l'ha «influït més la filosofia i la filosofia del llenguatge (o millor, “la filosofia preocupada pel llenguatge”) que no pas allò que entenem per ‘literatura’».<sup>456</sup> I és que al nostre autor no li interessa tant el llenguatge com la seva reflexió (i d'aquí els motius del mar, el llac glaçat i el mirall que trobem recurrentment en l'obra), és a dir, el fet que el llenguatge hagi de travessar per la seva pròpia impossibilitat, una vegada el poeta “es desperta”<sup>457</sup> i pren consciència de la distància que hi ha entre «les paraules i les coses» –per dir-ho amb el títol del llibre d'una d'aquestes *auctoritas* amb qui l'autor hi té comunió– i de la necessitat del silenci en la constitució de la paraula com a signe expressiu.<sup>458</sup>

Quant al segon dels aspectes, el de les citacions, podríem adduir els casos paradigmàtics de *Cançó final – Comiat relapse* i *Ni amb ara prou*, en què els epígrafs ocupen la no menor extensió de dues pàgines, amb vuit i set citacions, respectivament. Val a dir que un fragment d'aquestes citacions, la de Ramon Llull, concretament: «paraula no ha poder que pusca demostrar ni significar tanta de veritat com enteniment pot entendre»<sup>459</sup> serveix encara, gairebé 30 anys després, per a introduir el món d'un altre poemari, el de *Quest* (2013), la qual cosa demostra el grau de coherència i compactesa del tipus de recerca que guia

<sup>456</sup> «Sobre (i sota) la tradició», art. cit., p. 62. A propòsit d'aquesta «filosofia preocupada pel llenguatge» de què parla l'autor, els noms citats són els de Plató, Nietzsche, Wittgenstein, Barthes, Blanchot, Zambrano i Foucault (idem).

<sup>457</sup> Recordant al «despert entre adormits» de Maragall, en la ressenya sobre *L'animal que no existeix* d'Andreu Vidal, Sunyol parla del poeta (l'animal) com un «ésser despert, que ha despertat els records endormits i perillosos. L'única vida possible» («Andreu Vidal: L'animal que no existeix», *Reduccions*, n. 57, 1993, p. 69). Com comenta Gaston Bachelard, amb la poesia «l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter –toujours réveiller– l'être endormi dans ses automatismes» (*La poétique de l'espace*, París: Presse Universitaires de France, 1961, p. 17). Respecte del fenomen del «despertar», vegeu nota 105.

<sup>458</sup> Com comenta Sunyol, «les cites que encapçalen els textos, com a epígrafs, manifesten una comunió amb un referent determinat» («Entrevista a Víctor Sunyol. “Estic content que se m'editi i se'm llegeixi, però l'important per a mi és escriure”», *Avui. Cultura* [29 juny 1991], p. III).

<sup>459</sup> Sunyol sembla compartir la preferència per la poesia catalana medieval pròpia d'alguns poetes dels setanta, així como passa amb l'admirat Andreu Vidal, sobre l'obra del qual, com hem vist, escriu més d'una ressenya. Sobre els autors de la seva preferència, comenta a «Sobre (i sota) la tradició»: «Llull i March han estat dues constants lectures des que els vaig conèixer, i crec que a cada un dels meus llibres m'he apropiat d'algun vers de March (ja el 81 em vaig apropiat de tot un poema seu, que vaig publicar, datat i signat amb el meu nom, a la revista *Clot*)» (art. cit., p. 61).

l'autor, per bé que de manera diversa i donant lloc a una multiplicitat de formes que poden, fins i tot, contradir-la. Escriu Sunyol en la «raó de simplicitat» que dona de la seva trajectòria poètica a l'autoantologia de *Des de quin on?* de l'editorial Pagès:

Entenc la poesia, la meua pràctica poètica, com a poesia i assaig, indestriables, i sempre com a temptativa, sempre provisional, sempre cercant(-se). Cal entendre, però, que en aquesta pràctica no hi ha un programa, hi ha tan sols escriptura [...] El procés de recerca o reflexió és el mateix procés de la creació. No puc concebre-la sinó com a diàleg –tensió– entre el poeta i una poètica que s'està gestant o generant a través d'aquesta activitat i del text naixent [...] I amb la certesa que sempre en un moment o altre portaran a un mur infranquejable, a un cul-de-sac, i caldrà començar de nou.<sup>460</sup>

Val a dir que una de les coses que més sorprèn de l'obra i poètica sunyoliana és la riquesa de la seva proposta, el caràcter polivalent i calidoscòpic d'una escriptura la versatilitat de la qual no sembla tenir fi. En altres paraules: el fet que, de manera diversa i des del conreu i hibridació de tots els gèneres: poesia, narrativa, assaig, teatre o, darrerament, la forma d'un dietarisme creatiu (i vital); i, amb no menys importància, des d'un ferri i continuat compromís en els àmbits de la docència i didàctica de la literatura, dels tallers d'escriptura creativa, del món de l'edició, de la traducció i de la teoria i crítica literàries, sigui aquest un autor d'una única inquietud rectora que, bo i emulant la figura de l'«investigador en poesia» de Foix o el deix lúdic i transformador de la creació poètica de Brossa, apunti cap a un constant però renovat camí en els límits del llenguatge; un camí, emperò, que mai no acaba, car en tot acabar recomença. Com indica Marrugat,

---

<sup>460</sup> Op. cit., p. 9-10.

[és aquesta] la poètica de fons que fa possible l'obra de Sunyol i el seu desenvolupament entès sempre com un trencament dels límits establerts pel punt d'arribada precedent. Per això es tracta d'una poesia que va oferint llibres molt diferents, fins i tot poètiques teòriques diferents, en funció del moment en què es trobi. Poètiques i obres diferents, però en el fons de les quals subjau sempre aquesta noció de poesia, aquesta poètica essencial.<sup>461</sup>

És pensant justament en aquesta «poètica essencial», però, nogensmenys, en els canvis i/o formulacions que ara i adés genera, que volem dedicar les pàgines que segueixen a la lectura de l'obra de Víctor Sunyol, per tal de veure com aquesta dialoga i concreta la noció treballada de buit com a límit i espai d'escriptura.

## 2.2. Recorregut per la poètica sunyoliana

Amb vista a abordar l'extens i variat territori de l'anomenada per Marrugat «poètica essencial», hem decidit d'estructurar la darrera part d'aquest treball a partir d'una selecció de citacions emblemàtiques de l'obra de l'autor a fi de fer-nos –també nosaltres– «receptors» de la paraula sunyoliana i deixar que sigui ella la que digui i parli en aquest assaig de lectura que és el recorregut que ens proposem de fer.

A partir, doncs, d'un recurs molt emprat per l'autor tant en les citacions dels seus recurrents epígrafs com en les incrustacions textuais que de la veu d'altri insereix en la l'obra pròpia, evitarem, així també, el que en podríem dir una visió lineal i progressiva de l'obra, ja que, com suggereix ell mateix amb el títol i l'explicació que en dona en cadascun dels reculls de poesia publicada fins a l'actualitat: *Moment*, el 1995, i *Des de quin on?*, el 2019, l'evolució de la seva poètica no es pot entendre des de la concepció moderna i tradicional d'una literatura com a successió d'etapes que se superen les unes a les altres, sinó, més

---

<sup>461</sup> Op. cit., p. 446.

aviat, des de la concepció postmoderna d'un conjunt heterogeni de moments isolats que, com a «instantànies fotogràfiques» o «constel·lacions» –que diria Adorno– apunten cap a una totalitat o unitat sempre múltiple i diferida. Així com en el moviment de la cinta de Moëbius, metàfora de què se serveix l'autor a l'hora de presentar la frase-fórmula del «I want to be languageless» del llibre *Des d'ara*, l'escriptura en procés que és «la poètica essencial» sunyoliana «arriba al mateix lloc, però a l'altra (una altra) banda».<sup>462</sup> La qual cosa significa que apunta sempre a un mateix dir, però a un dir que mai no acaba, que sempre (es) respon en forma de pregunta i que, per tant, roman obert com l'*opera aperta* d'Umberto Eco, com «un messaggio fondamentalemente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante»;<sup>463</sup> o sia, com un dir que mai no es tanca ni s'estanca perquè sempre inventa camins i obre nous horitzons.<sup>464</sup>

És en aquest sentit que trobem prou rellevant, per al tema que ens ocupa, el títol que dona Sunyol a la poètica que encapçala la seva contribució a l'antologia de Guerrero *Sense contemplacions* de 2001 i de la qual n'ofereix una versió ampliada al monogràfic *Lírica i Deslírica* de Pons i Reynés de 2012: «Fragments (i manlleus) en una poètica», perquè, amb aquest títol –que consta de tot un seguit de citacions i manlleus de llibres i textos anteriors de l'autor que el mateix autor recull i cita, tot fent honor a aquell «mosaïque de citations» amb què Julia Kristeva definia la intertextualitat de tot text,<sup>465</sup> Sunyol posa clarament en evidència el caràcter al·lusiú de la seva escriptura, la qual només es pot concebre en la mesura que retorna, això és, que es respon i respon de si mateixa en tant que *altre*. Fragmentarietat i alteritat, doncs, com dos dels trets principals de la poesia contemporània que seran aquí presos com a guia del nostre propi recorregut, amb vista a la concreció d'un buit el sentit del qual no es trobarà tampoc en cap dels textos seleccionats sinó que, més aviat, es dibuixarà en el pas del seu trànsit, en

---

<sup>462</sup> Op. cit., p. 89.

<sup>463</sup> Umberto Eco, *Opera aperta. Forma ed indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani, 2006, p. 16.

<sup>464</sup> A la pregunta per una divisa del «Qüestionari Suda» de l'autoantologia de l'editorial Pagès, Sunyol respon amb vehemència: «No tenir-ne. Només horitzons per inventar camins» (*Des de quin on?*, op. cit., p. 223).

<sup>465</sup> «Tout text se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double («Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, n. 239, 1969, p. 146).

el vaivé de relacions i senyals que aquests teixeixin i estableixin. Com dèiem més amunt, ens trobem davant de la creació d'un poeta que «sap que mai no arriba»,<sup>466</sup> que desafia els límits imposats i, consegüentment, «no segueix camí sinó que a cada passa l'inventa i l'oblida».<sup>467</sup> I això, perquè, com constata Sunyol,

el punt de partida sempre és el mateix: la impossibilitat de dir, i el d'arribada també: arribar a dir, arribar a assajar-ho, per tal d'arribar cada vegada, cada mot, a un cul-de-sac, al carreró sense sortida que defineix la pràctica literària (l'única que em pot satisfer). I amb la consciència que tot aquest esforç, que pel qui el fa és vital i fonamental, al capdavant no és res.<sup>468</sup>

Del que es tractarà, doncs, és de cercar els moments més significatius de l'obra en què el buit s'experimenta en el cos de l'escriptura sunyoliana; no amb la idea de trobar-hi un significat, és clar, sinó, més aviat, el seu efecte. Perquè el que pretén el negre de la lletra sunyoliana i amb ella el buit que li és propi és, com diria Mallarmé, «peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit».<sup>469</sup> I l'efecte que produeix el buit de l'escriptura sunyoliana és, com veurem, el silenciament de la paraula, però el d'una paraula que, essent el principal obstacle de tot dir, allò que fa que les coses no es diguin per si mateixes sinó d'acord amb una determinada intenció i significat, deixa de parlar (*Ni amb ara prou*, 1984), es descentra i es desposseeix de tot subjecte (*El buit i la novel·la*, 1994, i *Cap a Tirèsies*, 1997), s'acara al cadàver que és la pròpia llengua (*Stabat*, 2003) i s'hi manté al marge o s'hi gira en contra (*Des d'ara*, 2005) per tal de poder dir de

<sup>466</sup> *Stabat*, op. cit., p. 90.

<sup>467</sup> Text de la solapa d'*Articles, pròlegs, discursos i altres escrits (I)*, Barcelona: Eumo Editorial / Cafè Central, 1994, s. p. En paraules del trentè nafrodisme de Carles Hac Mor per llegir i desllegir Víctor Sunyol: «No canta pas mai "Victòria Víctor", Sunyol» (*Trenta nafrodismes paraparèmics per llegir i desllegir Víctor Sunyol*, Barcelona: Cafè Central, 1996, s. p).

<sup>468</sup> «Sobre (i sota) la tradició», art. cit., p. 63. «Cap arribar», diu també l'autor a «NI GOSAR ENLLÀ (després de *in nuce*)» (dins *Sense contemplacions*, op. cit., p. 162) i a través de l'Odisseu de *Amb Nausica* recorda: «cada arribada és un punt de partida» (Barcelona: Labreu edicions, 2019, p. 66).

<sup>469</sup> «Lettre à Cazalis» (30 d'octubre de 1864), dins *Correspondance complète (1862-1871)*, Bertrand Marshall (ed.), París: Gallimard, 1995, p. 206.

nou, això és, per fer-se receptiva i acollir-se a allò que, no essent paraula, és, tanmateix, la seva condició (*Birnam*, 2015).

### 2.2.1. «Dir-se és el remei i la malura : res» (*Ni amb ara prou*, 1984)<sup>470</sup>

Amb aquesta expressió, «dir-se és el remei i la malura: res», extreta d'un vers de la primera part de *Ni amb ara prou*,<sup>471</sup> Sunyol sintetitza molt bé el component tràgic que té per a ell el llenguatge i el mateix poeta en tant que límit, a saber, el fet de trobar-se permanentment en tensió entre els termes d'una contradicció que no pot ser mai resolta, en la corda tibant entre, d'una banda, la insuficiència de no poder dir mai la realitat i, de l'altra, l'imperatiu d'haver de dir-la com l'única manera d'establir-hi relació. Ho vèiem més amunt amb Wittgenstein, la llengua és un mur, una «paret sense via» –afirma Sunyol en la poètica de la solapa d'*Articles, pròlegs, discursos i altres escrits (I)*–;<sup>472</sup> però un mur que és, tanmateix, porta d'entrada, punt de contacte amb allò que en la màxima proximitat inclou la distància més absoluta. Com aclareix Eugenio Trías a *Ciudad sobre ciudad*, el límit com a *limes*

no es sólo un Muro (de silencio) que impide todo acceso a lo inaccesible; es más bien, como sucedía en todo antiguo trazado de límites de la ciudad que se construía [...] un trazado mural que permitía aperturas, o puertas, mediante las cuales se podía promover cierto acceso a lo inaccesible.<sup>473</sup>

---

<sup>470</sup> Una versió anterior d'aquest capítol fou publicada a la revista *Els Marges* amb el títol «Víctor Sunyol o la (im)possibilitat de dir» (n. 117, 2019, p. 10-28).

<sup>471</sup> Escrit a l'hivern i a la primavera de 1982 i publicat, dos anys més tard, el 1984, en forma de *plaquette* a la col·lecció Plecs de Les edicions dels Dies que dirigia Antoni Clapés, *Ni amb ara prou* fou reeditat, anys més tard, en el recull de poesia *Moment* (op. cit., p. 41-67).

<sup>472</sup> Op. cit., s. p.

<sup>473</sup> Op. cit., p. 33.

Ho manifesta explícitament Sunyol pocs anys després a la prosa poètica que realitza a partir dels dibuixos de l'artista plàstic Carles Vergés a *C. Vergés. Dibuixos. Gravats–Objectes* de 1989:

Rera [sic] la pols els carreus s'enyoren i enyoren la terra d'algú; frontera de segles i signes vençuts –la pell– es mostren a la memòria: porta i murada. Mai no ve de l'altra banda, la llum; es crea al mur i es dona als ulls que saben creure.<sup>474</sup>

Ara bé, davant d'aquesta paradoxa en què el mur és ensems «porta i murada», o sia, limitació i alhora frontera d'allò que (ens) transcendeix, el poeta no es mostra com el geni demiürg del romanticisme, capaç de crear mons que reconciliïn la contradicció que el constitueix. Ans al contrari, es presenta com un «indigent»,<sup>475</sup> incapaç fins i tot de narrar(-se), del moment que els «grans relats» han acabat i no són més que «castells a l'aire».<sup>476</sup> «Massa castells. Massa castells, massa... construccions castells a l'aire, paraules. Massa paraules» – apuntarà temps més tard l'actor de *Birnam*.<sup>477</sup> Ficcions i enganys que, en lloc d'aproximar-nos a la realitat –com així promet de fer el llenguatge–, ens en distancien encara més, per tal com aquesta és ja una faula, el concepte d'un llenguatge que, més que promesa, es presenta com a decepció, no com a vida sinó com a mers «senyals a la sorra» i «restes de mort». Amb un vocabulari pròxim al d'aquells joves poetes de la renovació literària dels setanta que prenen la metàfora de la mort en relació amb el llenguatge,<sup>478</sup> Sunyol deixa escrita, a

---

<sup>474</sup> Olot: Aubert, 1989, p. 25.

<sup>475</sup> Un «homeless de la llengua», expressarà Sunyol a *Des d'ara*, op. cit., p. 81 i ss.. Vegeu el punt 2.2.4.

<sup>476</sup> No deixa de ser interessant que Lyotard emprí el concepte de *grand récit* o *métarécit* per designar els discursos representatius de la modernitat, ja que amb l'ús d'aquesta categoria, pròpia de l'anàlisi del text literari o de ficció, ja denuncia la ideologia que contenen. Per a més detall, *La condició postmoderna*, op. cit.

<sup>477</sup> Op. cit, p. 23.

<sup>478</sup> Com assenyala Pérez Parejo, «esta idea constituye un tópico en la poesía de la década del setenta: la queja del poeta que ya sólo ve la realidad a través del lenguaje y que ya no aprecia la realidad o ésta le ciega» (*Metapoesía y crítica del lenguaje*, op. cit., p. 167). Cal notar que aquest serà el context de l'obra *Descripció de cec* de 1990, una prosa que presenta el discurs sense referent extern

través del jo poètic de la prosa 28 dels *Esculls del dic sec de la memòria* de 1991, la seva particular versió de la crisi del poeta «vora la mar»: <sup>479</sup>

/ envoltat per la platja de deixalles / i tot el cel a sobre / ni  
sento ajagut les ones tan llunyanes que no són / la pluja taca  
la sorra / l'agleva / i tot respira / de què em valen les paraules?  
/ estigmes als pantalons humits / ni crec / restes de mort i onades  
a la platja sola / fàbriques i sorra / abocat a l'arena sense mar  
/ presó i repòs / ferit el cos pels dardells de l'aigua / m'admiro  
a mi per sobre de tot / i obro els ulls absoluts / ni espero ni  
cerco ni vaig / quan m'aixequi m'hauré d'espolsar l'esquena /  
senyals a la sorra / sempre toquen el mateix disc a tots els bars  
/ no encara / <sup>480</sup>

És, com veiem, a la sorra de la platja que el nostre poeta, també de Vic, proclama la insuficiència del llenguatge i es fa ressò de tot allò que Nietzsche i Heidegger ja havien establert: que el llenguatge no és una possessió més, un tenir més a col·leccionar entre tots els tenirs a què obliga aquesta nostra societat de consum; sinó un medi, un habitacle, allò, que lluny de ser l'instrument que permet de pensar, és el que obliga a pensar de determinada manera, el que ordena, fixa i determina el sentit segons uns principis lògics racionals; allò que, en definitiva, falseja la realitat per tal de poder-la comprendre. Les paraules no són signes neutres que remetin a una realitat extralingüística que es limitin a designar, sinó que són l'horitzó en el qual residim –la «casa de l'ésser», que deia Heidegger–

---

d'un cec. Així ho explica l'autor en un fragment del text de la solapa del llibre: «discurs de cec narrant-se ell mateix i el paisatge que descriu. Per entre els mots, i a través seu, desgrana raons i visions, esclats, i entén potser una veritat, una naturalesa, dels discurs i dels mots. Se sap existent i negat alhora per ells. Se sap mut, i aprèn que l'altra banda del mur no és» (Barcelona: Cafè Central, 1990, s. p.).

<sup>479</sup> Jacint Verdager, «Vora la mar», dins *Flors del Calvari*, a cura de M. Àngels Verdager, Folgueroles: Verdager edicions / Societat Verdager, 2015, p. 292-294.

<sup>480</sup> Dins *Moment*, op. cit. p. 204.



allò que pre-configura la nostra comprensió i percepció del món i de nosaltres mateixos.<sup>481</sup>

Amb la «gola seca» i el «parlar eixut», és a dir, amb la consciència que «no hi ha paraules màgiques» que donin accés directe a la realitat i que la vida sempre passa defora: «Discursos, lletra impresa i l'art del verb, mots al micròfon, tot en cambra estanca. I a fora, hi ha tantes noies...!»,<sup>482</sup> Sunyol assumeix la condició dels poetes en temps de penúria i, més que com a artífex, es presenta com a esclau de la llengua, «presoner» d'un discurs que, com el del personatge de Hofmannsthal, es mostra del tot insuficient.<sup>483</sup> Vegem el que diu l'autor de la *Carta Lord Chandos* com a origen de la crisi del llenguatge de la modernitat:

En la nostra tradició, des de principis del xx hi ha un trencament important entre la creació i el llenguatge, al qual posem la data de 1902 (data de la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal). Naturalment, molt abans d'aquesta data i en períodes anteriors de la història hi és ben present la desconfiança del llenguatge, la “crisi del llenguatge”, (per exemple, ja en Plató), però aquesta carta és l'inici del corrent que té més fortuna i que arriba a nosaltres sense interrupció; és a dir, el corrent del qual som hereus d'una manera més directa. Podem renunciar a aquesta herència o podem assumir-la, com ho podem fer amb totes les herències que ens deixa la història de la cultura [...], però és innegable que per part del creador de què parlem hi ha una consciència de viure-en-el-temps i un

<sup>481</sup> D'aquí la coneguda sentència wittgensteiniana: «Que el món és el meu món es mostra en el fet que els límits del llenguatge (de l'únic llenguatge que entenc) signifiquen els límits del meu món» (TLP 5.62), en la mesura que tota relació amb el món passa per les «reixes de la llengua», per dir-ho amb un dels títols de Paul Celan (*Sprachgitter*, 1959). En el seu estudi *La razón como lenguaje*, Lafont comenta que «el reconocimiento del carácter simbólicamente medidado de nuestra relación con el mundo tiene como consecuencia que este ya solo resulta accesible de un modo mediato, como aquello sobre lo que los sujetos hablan, es decir, como la totalidad de estados de cosas posibles, sobre los cuales los hablantes tienen que ponerse de acuerdo en cada caso» (op. cit., p. 227).

<sup>482</sup> *Esculls al dic sec de la memòria*, op. cit., p. 178. Vegeu també *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 23. A diferència de Joan Vinyoli, poeta d'una tradició preocupada pel llenguatge que podríem emparentar amb Sunyol, aquest sembla haver perdut el do i el «domini màgic» de la paraula.

<sup>483</sup> Com ha observat Marrugat a propòsit de les paraules «presó i repòs» de la citació els *Esculls*, «“presó i repòs”, tal com elles mateixes revelen –ja que repòs és anagrama de presó– són dos mots que es corresponen al remei i la malura del dir («El llenguatge com a espai de la memòria en la poesia de Víctor Sunyol», *Revista de Catalunya*, n. 282, 2013, p. 139).

compromís amb la contemporaneïtat; i, almenys en el meu cas, passa per aquí (o així ho voldria).<sup>484</sup>

No obstant això, i acceptant que la crisi neixi en aquesta primera mostra, del moment que és aquest personatge qui –per primer cop en la modernitat i com a representant de tota una tradició literària– exposa la inutilitat i, al mateix temps, la necessitat del llenguatge,<sup>485</sup> no és menys cert que amb Sunyol es fa un pas endavant, atès que la denúncia no condueix al mutisme o a la vacil·lació d'una reflexió severa però encara resignada al callament, sinó a parlar de bell nou, *des d'ara* –com així suggereix un dels títols de l'autor–, o sia, des de l'assumpció de la pèrdua i, per tant, des del buit i el hiat que separa ambdós mons: llenguatge i realitat, paraula i món, forma i fons, signe i significat. Com constata Sala-Valldaura, «la creació de Sunyol transita per la frontera entre el signe i el referent, de la mateixa manera que es capbussa en la paraula per tal de trobar-ne referents o noves fronteres».<sup>486</sup> D'aquí ve que, en lloc de lamentar-se de la retòrica insuficient del llenguatge per «penetrar el fons de les coses»,<sup>487</sup> com deia Chandos, el que fa Sunyol sigui qüestionar la realitat d'aquest mateix fons. Escriu el poeta de Vic a la «Nota de l'autor» de *Ni amb ara prou*:

Quin fons? Qualsevol fons, qualsevol signe primer, no ho és sinó d'un altre més primer encara. No es tracta tampoc d'arribar a un «fons», sinó de propiciar el discurs, crear-lo. La superfície. El mar-mirall. El fons és en el mirall, en la planura, en la superfície, en el discurs.

Així. Si no hi ha referent, el discurs (el poema) és «en», «de» i «per» ell mateix.

(...)<sup>488</sup>

---

<sup>484</sup> *Des de quin on?*, op. cit., p. 13.

<sup>485</sup> El mateix Chandos és conscient de la contradicció que això suposa, en preguntar-se: «Però, ¿per què exploro una altra vegada un llenguatge del qual ja he renegat?» (*Carta*, op. cit., p. 39).

<sup>486</sup> «A la ratlla: la poesia de Víctor Sunyol», dins *Entre el simi i Plató*, op. cit., p. 259.

<sup>487</sup> *Carta*, trad. cit., p. 29.

<sup>488</sup> *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 8.

O el que és el mateix en el «Discurs d'ingrés a l'acadèmia (art & naturalesa)» de l'any 1986: «no t'esforcis a trobar la mida: el mur sempre és gris i dur; i el mar a l'altra banda».<sup>489</sup> Pàgines enllà d'aquest discurs, en un vers que clou un text que és fet amb una corrua de gerundis, se'ns diu fins i tot que «mai no hi ha mar».<sup>490</sup> La cancel·lació de la dualitat entre superfície i fons és comentada per Carles Hac Mor en la lectura i/o deslectura que dona de l'obra de Sunyol en els seus «nafrodismes»: «La superfície del text, en Víctor Sunyol, equival al fons del text i, a l'inrevés, la superfície del fons hi és el fons de la superfície, i, doncs, potser podríem dir que tot hi és dos i que dos i dos fan u. O no».<sup>491</sup>

El discurs prolifera a partir d'ell mateix, ja que el referent ha deixat de ser el món per passar a ser el llenguatge, el signe que, en comptes de fer referència a un significat, és alhora signe d'un altre signe i així successivament. Al seu torn, el gest de l'escriptura no es determina per la voluntat representar el món sinó que crea una realitat pròpia, car no es tracta d'expressar o de designar alguna cosa sinó de produir quelcom nou. Ho anticipava Novalis al citat *Monolog*, la modernitat del qual sorprèn per les idees sobre l'autonomia del llenguatge que s'hi exposen:

És una cosa ben boja, això de parlar i escriure; el veritable diàleg és un mer joc de paraules. És d'admirar el ridícul error que fa que la gent cregui –que parla per dir les coses. Precisament, allò propi del llenguatge, que només es preocupa d'ell mateix, no ho sap ningú. Per això constitueix un misteri tan meravellós i fecund– que, quan algú parla per parlar justament, llavors expressi les veritats més originals i magnífiques.<sup>492</sup>

<sup>489</sup> Dins *Articles...*, op. cit., p. 31.

<sup>490</sup> *Ibidem*, p. 31, 46.

<sup>491</sup> *Trenta nafrodismes...*, op. cit., s. p..

<sup>492</sup> Trad. cit., p. 197.

Sota la influència del *nouveau roman*, la revista *Tel Quel* i les teories de Julia Kristeva, Roland Barthes o Jacques Derrida, el tipus de recerca amb la qual es compromet Sunyol mostra en poesia allò que autors com Biel Mesquida i Quim Monzó proclamaven des de la narrativa experimental: «Escriure = NO *mirall* de la realitat, NO *re-presentació* de la Natura. NO *ronda-lla* infinitament sucada de l'idealisme i a-marada amb la concepció pràctica literària com a còpia, una mimesi de la “VIDA” i el “MÓN”». <sup>493</sup> Com descriu Eni Pradas en relació amb les idees dels intel·lectuals reunits al voltant del grup de la revista *Tel Quel* i altres escriptors afins que, com Carles Hac Mor i el col·lectiu Ignasi Ubac, propugnaven la realitat del discurs literari a través de la revista *Tecstual* i els articles programàtics de *Tele-eXprés*, l'aspecte central de la ruptura amb una anomenada així «literatura idealista» era l'impuls d'una teoria de l'escriptura íntimament lligada a la recerca sobre el text.

L'escriptura deixa de considerar-se una mera notació del pensament per esdevenir acte de coneixement en l'acte escriptural, i això inclou la validesa de l'error i la mediació impura del llenguatge, l'ambigüitat i la polivalència significativa. Per un altre cantó, la materialitat és un concepte fonamental de l'anàlisi semanalític de Julia Kristeva. El llenguatge poètic –amb models com Joyce o Mallarmé– encarna aquesta materialitat, que representa un desafiament a la concepció d'un llenguatge homogeni i comunament acceptat exclusivament com un vehicle de comunicació. Altrament, per a Foucault, l'escriptura inclou el seu propi mirall. Pel fet que és producció, per tant, l'escriptura no és cap representació. Derrida, per la seva banda, explora el caràcter de l'escriptura com a *différance* que desafia la noció d'identitat, contribuint així a l'ensorrament del paradigma de les essències. A la *Gramatologia* defensa un concepte virtual de l'escriptura: no és allò produït sinó el que permet la producció, en altres paraules, no és l'enunciat sinó l'acte d'enunciació. <sup>494</sup>

---

<sup>493</sup> Biel Mesquida i Quim Monzó, *Self Service*, Barcelona: Iniciativas Editoriales, 1977, p. 171. Sobre el context de la literatura catalana en la postmodernitat, vegeu les referències de Jordi Marrugat i Víctor Martínez-Gil ja citades.

<sup>494</sup> «El projecte Ignasi Ubac en la segona meitat dels anys setanta. La revista *tecstual*», dins *Textualisme i subversió*, op. cit., p. 134-135. Vegeu també, dins del mateix volum, l'article de Mercè Picornell: «Trencavel, Ignasi Ubac i la (re)construcció de la literatura catalana», *ibidem*, p. 81-153.

Tal vegada la citació és un xic llarga però serveix per contextualitzar l'aventura textual per la qual passa l'obra de Sunyol, la qual no consisteix a anar més enllà del llenguatge o crear-ne un d'alternatiu, capaç de dir el fons i l'essència de les coses; sinó a quedar-se al bell mig, tal com ocorre, de fet, amb l'escriptura dissident i rebel que dona títol a una de les primeres obres: *Entreparèntesis*, una carpeta de textos aplegats i escrits en l'entremig d'un gran parèntesi, en l'espai d'interrupció o suspensió del sentit (fig. 1-3).<sup>495</sup>

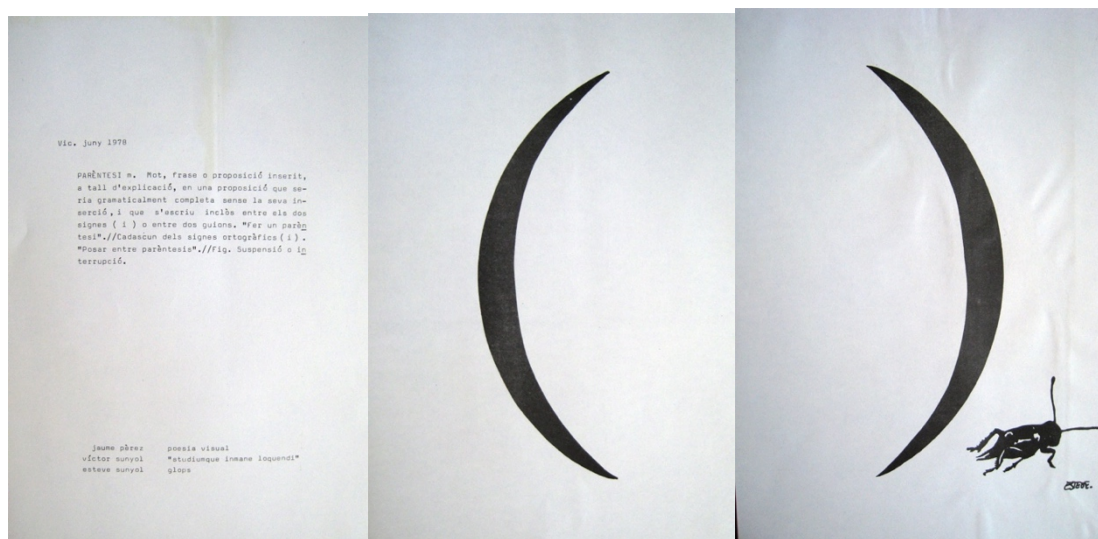


Fig. 1, 2, 3. Víctor Sunyol, Jaume Pérez i Esteve Sunyol, *Entreparèntesis* (1978).

Ho insinua el mateix Sunyol a través de les paraules de l'actor de *Birnam*, el qual, en una de les nombroses divagacions, porta al límit la metàfora de la

<sup>495</sup> Juntament amb poemes visuals de Jaume Pérez i d'imatges d'Esteve Sunyol, l'obra comença amb la definició del mot *parèntesi*, seguida del signe de parèntesi obert dibuixat en gran format, i acaba amb el signe que el tanca; el qual, al seu torn, va acompanyat de la presència animal d'un escarabat que es dirigeix cap al marge inferior dret de la pàgina. L'efecte que causa tot això és que l'escriptura es posa al marge del poder que és la pròpia llengua i, com afegeix Pons, dona «preeminència a un sentit menor, provisional, accessori o primigeni que podríem identificar amb el que Sunyol anomenarà anys més endavant *pre-discurs* [...] L'aglutinació de les paraules *entre* i *parèntesis* al títol –aporètica perquè nega gràficament l'espai parentètic que designa– mostra la institució d'una nova manera d'escriure en la qual l'aparent objectivitat del text queda en entredit» («Metalingüística i metapoètica. La definició com a obertura, l'ocultament com a afirmació», dins *Lírica i deslírica. Anàlisi i propostes de la poesia d'experimentació*, Margalida Pons i Josep Antoni Reynés (ed.), Palma: Edicions UIB, 2012. Cito per la versió ampliada i actualitzada de l'article a *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*, Palma: Leonard Muntaner, 2021, p. 135.

«clau del món» de què se servia Chandos a l'hora de lamentar-se de la pèrdua de la gran unitat que era el seu jo i l'existència abans que les paraules li giressin l'esquena. Recordem el que deia Chandos a la *Carta*:

pertot em trobava al mig de les coses, sense poder considerar que res fos una aparença. O bé tenia la impressió que tot era com una paràbola i cada ésser una clau per als altres, i em sentia ben bé com algú que fos capaç d'agafar per l'anella totes les claus del món, una rere l'altra, i amb elles obrir tants panys com fos possible.

Contràriament a Chandos, l'actor de *Birnam* constata la inutilitat d'una tal pretesa clau:

Creus que amb la paraula ho tens tot, que jas has entrat a la cambra, que tot ho veus, que tot ho pots, que ho domines tot... I amb la paraula l'únic que tens és que saps on es guarda la clau per poder obrir la porta. I encara potser és una clau equivocada. O no és aquella porta. O la porta no dóna enlloc. O... O només dóna una altra porta, que potser dóna a una altra i a una altra... O la clau és d'una porta que no té pany. Això: Amb la paraula tens la clau d'una porta que no té pany. I, a més, és la clau equivocada. I la porta no dóna enlloc.

...I ens pensem que ho tenim tot.

Amb la reflexió d'una prosa que tendeix sintàcticament a la juxtaposició i l'acumulació, tot menant al vertigen del buit amb què topa Chandos, l'actor de *Birnam* retrata, sense nostàlgies ni essències, la realitat d'un llenguatge que ja no té el poder de dir el món sinó que, en tot cas, el vela; n'impossibilita l'accés en tant que l'interpreta per tal de viure-hi. Mentre que el món real és inaprehensible i silenciós, la nostra realitat es torna parlada i comprensible, i el poeta, com a ésser humà i no diví que és, pertany a la segona. Com escriu Heidegger en interpretar el vers del seu admirat Hölderlin, l'ésser humà «habita poèticament *en aquesta terra*», cosa que vol dir que no hi sobrevola com l'albatros de Baudelaire

ni s'hi col·loca al damunt per abandonar-la i flotar sobre ella; sinó que «das Dichten bringt den Menschen erst auf die Erde, zu ihr, bringt ihn so in das Wohnen».<sup>496</sup> Així, doncs, l'ésser humà és per a Heidegger el mediador o mitjancer entre el Cel i la Terra –no pas l'intermediari que egoïstament explota la terra i hi interfereix–, de manera que el llenguatge és també mediació –no un instrument al seu lliure arbitri. Habitem pròpiament (poèticament) aquesta terra, segons Heidegger, quan corresponem a la nostra condició d'*homo loquens* i aquesta consisteix justament a correspondre al llenguatge en tant que mitjancers, a ser *entre*.

Vist així, «el poeta no és ni dipositari de cap veritat exclusiva ni un capellà que oficia misteris»,<sup>497</sup> apunta Hac Mor i, replant el clau de la desmitificació, afegeix: «el poeta és un ésser en procés d'esdevenir ca per tal de qüestionar l'home des del ca i el ca des de la paparra»,<sup>498</sup> és a dir, un ésser que, lluny de gaudir dels privilegis d'antany, el que fa és situar-se, fins i tot, per sota del mateix home i de totes aquelles definicions que en tan alta estima el tenien. En la interpretació que Marrugat ofereix de la sentència hacmoriana, aquest la interpreta com una inversió de les definicions tradicionals de la figura del poeta,

que ha estat associada al semidéu Prometeu (romanticisme), a l'albatros (simbolisme), a l'àngel (postsimbolisme) i a l'home (realisme). Hac Mor, en canvi, el situa per sota d'aquest, en la posició de l'animal que l'acompanya fidelment però que el qüestiona –o, fins i tot, el mossega– des de la manca de

<sup>496</sup> «El poetizar, antes que nada pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar» («...dichterisch wohnt der Mensch...»), art. cit., p. 196. Trad. cit., 143). El poeta «ist ein Hinausgeworfener – hinaus in jenes Zwischen zwischen den Göttern und den Menschen. Aber allein und zuerst in diesem Zwischen entscheidet es sich, wer der Menschen sei und wo er sein Dasein ansiedelt [es un proscrito, adscrito a este “entre”: los Dioses por un extremo y los Hombres por otro. Empero sólo y primariamente en este “entre” se decide quién es el Hombre y dónde afincará su realidad de verdad]» («Hölderlin und das Wesen der Dichtung», dins *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Gesamtausgabe*, op. cit., vol. 4, 1981, p. 47. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, trad. Juan David García Bacca, Barcelona: Anthropos, 2000, p. 37).»

<sup>497</sup> «La poètica de l'escorpí», art. cit., p. 108.

<sup>498</sup> *Dietari del pic de l'estiu*, Barcelona: Edicions 62, 2012, p. 8. Vegeu també «Ara que dos i dos...», dins *S'ha rebenat l'hospici, Obra completa punt 1*, Lleida: Pagès editors, 2011, p. 325.

raciocini. I no el presenta com un gos, sinó com un procés cap a aquest, com un individu no estabilitzat.<sup>499</sup>

La desmitificació de la figura del creador poètic i l'animalitat com a manera de ser «no estable» en el món és vinculada per Margalida Pons a una redefinició del subjecte que, segons l'autora, avança per dos camins de signe aparentment contrari:

per un costat, el de l'extinció (s'esfuma la posició clàssica del jo com a amo i rector del discurs); per un altre costat, el de la reemergència (apareix un jo corpori, que no s'atura d'esdevenir, que no es conforma amb una identitat fixada). L'animal és l'ens que il·lustra aquest trànsit: encarna la desposseïció, la manca d'autoritat, i, alhora, una materialitat lliure i irreductible (no sabem què pensa, és incontrolable). I entre les dues posicions del subjecte (la que es desintegra i neix transformada sense resignar-se a la quietesa), s'obre pas una versió activa de la no-intenció, que no es pot entendre com a ganduleria o passivitat sinó que és una forma de desestabilització de conceptes com l'èxit, el valor cultural, la respectabilitat social i la immobilitat identitària.<sup>500</sup>

Ja hem vist més amunt que la poètica que aposta per una escriptura del *des de* és insistent en el buidament del subjecte i l'anihilament de la voluntat. En aquest sentit, Sunyol no parla d'animalitat però sí que es defineix com un «sensellengua»<sup>501</sup> i, per tant, com algú que ha perdut la capacitat de la parla, allò que suposadament el distingia de l'animal. Així és que, de la mateixa manera que Hac Mor, Sunyol fa baixar el poeta del pedestal,<sup>502</sup> traient-li el domini i el do de

---

<sup>499</sup> «Postintroducció. D'alçurar-se així», dins Carles Hac Mor, *Escriptures alçurades*, Barcelona: Rata\_, 2016, p. 181.

<sup>500</sup> «El gos amfibi: submersions i emersions del subjecte Carles Hac mor», dins *Lletres de Carles Hac Mor. Imatges d'un iconoclasta*, Margalida Pons (ed.), Girona: Documenta Universitària, 2019, p. 40.

<sup>501</sup> *Des d'ara*, p. 82 i ss. Vegeu el punt 2.2.4.

<sup>502</sup> Pensem en el que deia Brossa: «Ara ja no vull altre pedestal que les sabates» (Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Pòrtic, 1971), o bé en la definició que Jaume Pont dona del poeta com a ésser «enfangat» fins als genolls (*Límit[s]*, Barcelona: Curial, 1976, 7).



la llengua i allunyant-lo del privilegi d'anomenar el món i decidir, per si mateix, el que són i no són les coses. «Desbautizar al mundo / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia», assenyala Roberto Juarroz com un dels nous objectius del poeta.<sup>503</sup> Perquè del que es tracta és de «construir un discurs amb les restes de naufragi que és la llengua», pensa Sunyol,<sup>504</sup> no de destruir-la o subvertir-ne l'ordre com havien fet les avantguardes històriques, sinó reconstruir «a partir de la constatació de la destrucció».<sup>505</sup> Heus ací, doncs, la possibilitat de la impossibilitat de dir sunyoliana o el remei de la malura: fer que el llenguatge, amb «els mecanismes, elements i recursos del discurs tradicional (la “gramàtica”), i la capacitat del lector (oïdor) per a emmotllar-se a aquesta forma tradicional imposada i, per tant, utilitzant també les reaccions que li provoquen les seves subversions»,<sup>506</sup> sigui el que la digui: no el poeta, no el subjecte poètic sinó el text, la paraula que ha deixat de ser subjectiva per esdevenir «subjecte pur»; paraula que s'explica per ella mateixa.<sup>507</sup> Escriu Barthes en el context d'una també «nova» crítica:

la crítica clàssica forma la creença ingènua que el subjecte és un «ple» i que les relacions del subjecte i de llenguatge són els d'un contingut i d'una expressió. El recurs del raonament simbòlic condueix, sembla, a una creença inversa: el subjecte no és una plenitud individual que un tingui dret o no d'evacuar en el llenguatge [...], sinó, al contrari, un buit al voltant del qual l'escriptor trena una

<sup>503</sup> «Desbautizar el mundo», *Poesía vertical*, op. cit., p. 189.

<sup>504</sup> «Víctor Sunyol respon Anna Cavals», art. cit., p. 5.

<sup>505</sup> *Moment*, op. cit., p. 10. En el punt 10 de l'article «Patrick Gifreu: vers un axis mundi» l'autor apunta a una idea semblant: «Cap altre camí no és possible sinó la consciència d'ésser el primer i alhora el darrer a compondre mapes amb restes de naufragis» (dins DD. AA., *Espectra i combinatòria*, Barcelona: KRTU, Generalitat de Catalunya, 1994, p. 106). Les mateixes restes de naufragi o de cendres que hem vist amb José Ángel Valente i Paul Celan (v. *supra*).

<sup>506</sup> *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 7.

<sup>507</sup> De resultes d'això, no és infreqüent de trobar en els textos de Sunyol citacions i incrustacions textuais d'altres veus (fonamentalment medievals, Lull i March, però també d'altres èpoques), la barreja de dialectes, la incorporació d'altres llengües i, fins i tot, la inserció de l'escriptura ideogràfica o cuneiforme; ja que perdudes les jerarquies, el llenguatge s'hi presenta en tot el seu esplendor, sense res que el limiti o en redueixi la potencialitat. Una pràctica que, com constata Margalida Pons, era ben freqüent en el context experimentador i contracultural dels anys setanta. Per a més detall, vegeu l'article «La subversió lingüística com a alternativa en la narrativa postfranquista» (*Journal of Catalan Studies*, n. 10, 2007) i, en general, el monogràfic *Textualisme i subversió* ja citat.

paraula infinitament transformada (inserirada en una cadena de transformacions), de manera que tota escriptura que no menteix designa, no els atributs interiors del subjecte, sinó la seva absència. El llenguatge no és el predicat d'un subjecte, inexpressable o que ell hauria d'expressar; és el subjecte.<sup>508</sup>

Per tant, i tornant a Hofmannsthal, el que havia començat amb una crisi, amb la crisi del llenguatge de la *Carta de Lord Chandos* com a primer testimoni de l'aventura lírica per les impossibilitats del llenguatge i el seu consegüent silenci es presenta en la creació artística i literària postmoderna com l'element principal, l'objectiu d'una intervenció que consisteix a no intervenir, a negar tota intenció d'autoria que fixi o limiti el lliure corrent del llenguatge per deixar que les paraules –la matèria lingüística, pictòrica, arquitectònica, musical...– siguin les que diguin. Vist d'aquesta manera, el personatge de Hofmannsthal, aquell que vèiem emmudir en perdre el domini i la fluïdesa de la llengua passa a ser ara el mateix escriptor, perquè, com assenyala Deleuze i fa palès Sunyol al llarg de l'obra,

Ce n'est plus le personnage qui es bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient *bègue de la langue*: il fait bègayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intesif, et non plus une affection de celui qui parle [...] La langue tremble de tous ses membres. Il y a là le principe d'une compréhension poétique de la langue elle-même.<sup>509</sup>

Una operació poètica d'aquesta índole sembla, doncs, molt allunyada de l'anterior, ja que, si bé el personatge de Chandos emmudia davant l'enigma de l'existència, aquest encara ho feia des de la solidesa d'un discurs, des de la centralitat d'un subjecte que en parlava i que, com a tal, es podia permetre el luxe de callar. Ell era, de fet, el protagonista del que li passava i qui ho explicava amb la força i esplendor d'aquelles paraules en les quals ja no confiava. En Sunyol,

---

<sup>508</sup> *Crítica i veritat*, p. 80-81.

<sup>509</sup> *Critique et clinique*, op. cit., 135, 137.

però, la situació ha canviat. A diferència de Chandos, ell no pot callar, és conscient de la impossibilitat de parlar o callar davant del límit que és el llenguatge i fa del silenci un discurs sincopat, el tarta-mudeig de silenci i paraula que és ara l'escriptura. En aquesta nova situació, el subjecte deixa de parlar, però ho fa en la mesura que s'insereix com un element més del discurs, en tant que perd la centralitat de dir i es dissol en l'esdevenir de la mateixa escriptura. Ho explica Sunyol en parlar de l'obra de Beckett:

Beckett és l'autor que no existeix, és el text autònom. Aquell jo múltiple que definia l'entrada a la modernitat ara ha esdevingut el jo-text. Un jo puntual, innominable, multiforme i canviant, fragmentari. Un jo obstinat a no-res. I un text que va a la recerca de la paraula, un text que vol ser –que és– paraula, matèria, so, element, presència física. Un text que és veu, la veu de si mateix, autònoma i autofàgica.<sup>510</sup>

És també parlant de l'obra de Beckett que Jordi Ibañez descriu el caràcter indigent i precari d'un text que voreja el no-ésser del llenguatge:

Estas frases ya sin apenas sujeto, que surgen como brotando de una fuente fónica ya apenas humana, lanzadas a la deriva de un significado puesto en suspenso para dejar que de este modo aflore algo de sentido, fluyen adhiriéndose a objetos que sólo pueden mostrarse sorprendidos en el límite de su propia visibilidad.<sup>511</sup>

Per tot això, podem afirmar que no som lluny de l'òrbita de mons textuais autònoms i inestables com els del «text salvatge» de Pierre Guyotat, la poètica «paraparèmica» o de la «poca-solta» d'Hac Mor<sup>512</sup> o les denominacions d'una

---

<sup>510</sup> «Ell ja hi era abans», dins *Culturas La Vanguardia*, 08/11/2006, op. cit., p. 6.

<sup>511</sup> *La Lupa de Beckett*, Madrid: Machado Libros, 2004, p. 89.

<sup>512</sup> «La poètica de l'escorpí», art. cit., p. 107.

escriptura «rizomàtica» de Deleuze-Guattari<sup>513</sup> o «sense llançadora» de Vicenç Altaió,<sup>514</sup> totes propostes que es desmarquen de l'escriptura automàtica del surrealisme i que remetent al lliure curs d'un llenguatge que, llançat a una compulsivitat sense fre, evita la jerarquia d'un ordre, autoritat o trama preestablertes. Una escriptura que podríem altrament designar d'*involuntària* o *no-intencional* i que, a banda de treballar amb la materialitat del text –amb aquella «segregación de las resinas» de què parlava Valente o amb el tan diferent context de la «secreció» de Guyotat –en qualsevol cas, però, amb quelcom de físic i no merament espiritual–, fa ús del llenguatge per rebel·lar-s'hi, transforma el llenguatge per tal de crear-lo de nou.<sup>515</sup>

És justament tenint en compte el marc d'aquests universos textuais que ens trobem, de manera paradigmàtica, amb el discurs poètic de *Ni amb ara prou*, un poema llarg en el qual, i per dir-ho amb el vocabulari de l'autor, el llenguatge es portat a una situació límit, fins al silenci d'uns mots que s'esborren per la presència aclaparadora del blanc. Ho assenyala l'autor en la «Nota» inicial del poema: «el text, en el seu acompliment com a “text”, troba la pròpia mort, i s'aboca irremeiablement al suïcidi».<sup>516</sup> Segons comenta Mercè Picornell d'aquesta poesia inicial de Sunyol com a primera recerca d'un espai poètic propi,<sup>517</sup> «l'origen enunciator de *Ni amb ara prou* és fruit d'una aporia, la que

<sup>513</sup> *Rizhome. Introduction*, París: Les Editions de Minuit, 1976.

<sup>514</sup> Escriptura caracteritzada per una revolta feta des del llenguatge («En comptes de la revolució o la naixença de l'escriptura sense llançadora», dins Jordi Domènech, *En comptes de la revolució*, Barcelona: Ajuntament de Vallirana / Llibres del Mall, p. 59-77).

<sup>515</sup> Ultra el que hem apuntat, no és de menystenir que la noció de no-intencionalitat beu molt de la influència del Buddhisme Zen en els artistes i poetes de les dècades dels 70-80 ençà. Vegeu nota 86.

<sup>516</sup> *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 9.

<sup>517</sup> Si bé ja havia publicat poemes i ressenyes de crítica literària a revistes (fonamentalment a *Clot*, a la segona temporada de la qual [1982-1985] en seria també el director [cf. «Clot: 1974-1981. Una crònica», dins Vicenç Altaió, *Literatures submergides*, Barcelona: KRTU / Generalitat de Catalunya, 1991, p. 89-93], i a *Reduccions*, en la qual s'integraria al consell de redacció), guanyat un accésit al Premi de Poesia per inèdits Amadeu Oller (1980) i fins autoeditat llibres de poesia: *Histèria de morts* (1976) i *Entreparèntesis* (1978), no és fins al llibre *A la ratlla del sol* de 1979 –publicat, anys després, el 1999– i la sèrie de llibres de principi dels anys vuitanta recollits a *Moment* que Sunyol comença una poètica de reconstrucció a partir dels límits del llenguatge i deixa, en conseqüència, les provatures formals d'una experimentació més lligada a la subversió i la destrucció del poder normativitzador de la llengua. Sunyol mateix és qui explica la raó del canvi: «A finals dels setanta, amb Fenollosa i Pound vaig descobrir “el caràcter de l'escriptura xinesa com a mitjà poètic”. A partir d'aquí van canviar força coses. I el llibre de Cheng [*L'écriture poétique chinoise*, París: Editions Seuil, 1977] i el de Kanji d'A Torres Graell [...] van ser decisius» («Sobre (i sota) la

nega la mateixa possibilitat de dir i converteix la reflexió sobre aquesta negació en matèria poètica», això és, com vèiem més amunt, en l'experiència radical de la impossibilitat de dir.<sup>518</sup> Essent així, el discurs esdevé

[...] un remolí etern xuclador sense sortida ni lloc  
 només en espiral de vertigen i acceleració del goig  
 i la destrucció allau del jo i del text que maldo  
 per treure d'un suïcidi que és de lluny congènit des d'abans  
 del principi i del seu res molt abans del fet real  
 d'una fecundació atroçment passió i verge cega de follia.<sup>519</sup>

És a dir, un discurs que ja no representa o enuncia un sentit sinó que, més aviat, el juga en la inestabilitat del seu discórrer, en un discurs que mena sense un referent concret i a la deriva, perquè ni els signes de puntuació no el poden frenar –hi són absents– i només el desplaçament «en espiral» del seu «etern remolí xuclador» és el que l'orienta. Com assenyala Sala-Valldaura: «El lector assisteix a un naufragi de conceptes que, sense l'orientació de la sintaxi, s'enfonsen fins a l'el·lipsi i la mudesa; el significat devora el significat, que ha perdut (el) sentit, ja incapaç, i el poema acaba amb els mots (?) que donen títol al llibre».<sup>520</sup> La figura de l'*ouroboros* (fig. 4), la imatge d'una serp que es mossega la cua i clou

---

tradició», op. cit., p. 62). Per a més detall sobre el canvi i la trajectòria poètica de Víctor Sunyol, vegeu el que en diu l'autor a l'autoantologia *Des de quin on?* (op. cit, p. 15-16); així com el que n'han dit els estudis que ens precedeixen: Jordi Marrugat, *Aspectes de la poesia...*, en especial les pàgines 437-457 i Josep M. Sala-Valldaura, «A la ratlla: la poesia de Víctor Sunyol», dins *Entre el simi i Plató. Pel curs poètic contemporani*, Palma: Editorial Moll, p. 239-285 i *La poesia catalana i silenci*, op. cit., p. 174-184.

<sup>518</sup> Mercè Picornell, «L'enunciació cinètica i els camins textuais cap a l'altre», *Catalan Review*, n. XXVI, 2012, p. 150.

<sup>519</sup> *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 35. Anys a venir, a *Birnam*, Sunyol tornaria a descriure l'estat d'aquest jo de *Ni amb ara prou* des de la quietud i serenor d'un sí a la vida: «Com jo. Una espiral. Com jo. Quedar-me aquí, no moure'm. No res. Per ser jo. "...Enduta pel torrent". Un remolí que va baixant aigües avall. Anar baixant, que passi, que passi... Deixar-se dur, quiet. No ser res» (op. cit., p. 52).

<sup>520</sup> «A la rosa del vent de la darrera poesia [Víctor Sunyol, Jordi Larios]», dins *L'agulla en el fil. Poesia catalana 1980-1986*, Barcelona, PAM, 1987, p. 220-221.

la segona part del poema –com si després de tanta agonia verbal s'esdevingués allò de «val més una imatge que mil paraules»– és l'únic que pot tancar el moviment d'aquest tipus d'escriptura, o sia, no tancant-la sinó remetent al seu etern retorn.<sup>521</sup>

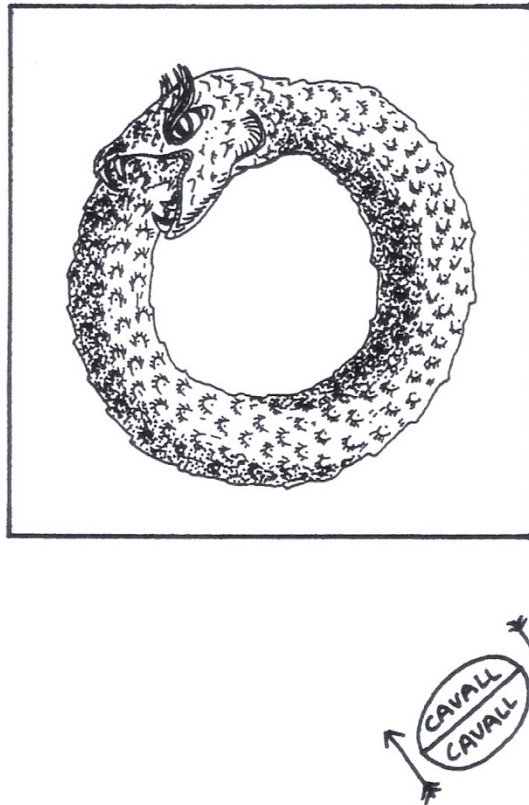


Fig. 4. Símbol de l'*ouroboros* d'Esteve Sunyol. Víctor Sunyol, *Ni amb ara prou* (1984)

Una escriptura autofàgica que experimenta i de la qual fa experiència també l'autor, no com un «subjecte totpoderós» que de fora estant en determina el sentit i la direcció, sinó com un element més del discurs, el dins i fora del qual també

---

<sup>521</sup> Cal dir que la il·lustració, feta pel germà de l'autor, Esteve Sunyol, no apareix en la reedició de l'obra del recull *Moment*, op. cit. Com és sabut, l'*ouroboros* (del grec: *οὐροβόρος*) és un símbol emprat per diverses cultures de l'antiguitat per a representar el cicle etern de les coses, també l'esforç etern i, per tant, inútil; car el cicle torna a començar malgrat les accions que hom emprèn per impedir-ho, cosa que recorda també al mite de Sísif.

queden desdibuixats. En paraules de Michel Foucault en un dels múltiples epígrafs que encapçalen l'obra:

no hi ha, per un cantó, discursos inerts [...] i després, per un altre, un subjecte totpoderós que els manipula, els canvia, els renova; sinó que els subjectes discorrents formen part del camp discursiu, en ell tenen el seu lloc (i les seves possibilitats de desplaçament), la seva funció (i les seves possibilitats de mutació funcional).<sup>522</sup>

Més que al tradicional tòpic del camí o viatge, Picornell fa referència al sentit del discurs de *Ni amb ara prou* com a «orientació» en el marc d'una «enunciació cinètica» en què «no hi ha context possible on concretar el sentit dels mots perquè el subjecte que els emet es troba en trànsit i es dispersa i és el mateix discurs, en el seu *discórrer*, que el conforma».<sup>523</sup> I és que no hi ha manera de saber, en el poema, si el blanc del marge és el que penetra el negre o si és, més aviat, el negre el que penetra el blanc, atès que ambdues opcions han esdevingut el fons i la figura d'una sola imatge. Pensem, per exemple, en el joc de percepció d'una imatge gestaltiana com la «copa de Rubin», en la qual, tot i haver-hi dues imatges simultànies: la copa i les cares, hom tendeix a seleccionar-ne només una de cada cop, organitzant i ordenant el sentit sota la forma de copa o de cares i viceversa. Això no obstant, quan la ment s'entrena en la mirada d'aquesta imatge, aquella pot alternar o transitar entre una percepció i l'altra, i adonar-se que qualsevol de les dues és el fons sobre el qual es dibuixa l'altra. Al capdavall, no hem d'oblidar que, per a aquest autor, el sentit esdevé «una trampa de la realitat, una trampa de la percepció», allò que fixa i ordena el món amb la lògica d'una sola veu, quan és, per contra, una multiplicitat simultània de veus, preparada per multiplicar-se ulteriorment. Doncs bé, és aquest moviment transicional i d'alternança l'efecte que produeix un artefacte textual com el de *Ni*

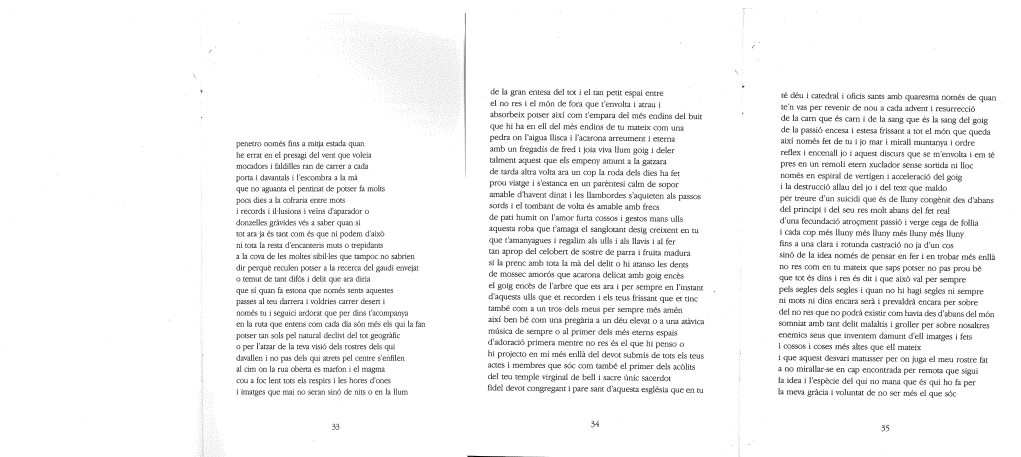
---

<sup>522</sup> *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 13.

<sup>523</sup> «L'enunciació cinètica...», art. cit., p. 150.

*amb ara prou*, creant, en paraules de Picornell, «una cartografia textual des de la qual es desdibuixen constantment els límits entre el dintre i el fora».<sup>524</sup>

Com hem anat veient a la primera part del treball, és aquesta una literatura que no s'encasella en les categories binàries de paraula/silenci, negre/blanc o ple/buit, això és, en l'àmbit d'una construcció o destrucció del sentit; sinó d'una que mira de prendre cos en l'àmbit processual d'una suspensió del sentit o del seu constant diferiment, per usar la terminologia de Derrida. En el marc, doncs, d'una tradició estètica que, a diferència del *mal du silence* de la modernitat, fa del silenci l'element generador i no anihilador o suplementari del discurs. Fet i fet, som ben bé davant d'aquella menja de «bolets podrits» que es desfeien a la boca de Lord Chandos,<sup>525</sup> però que ara es desfan en el camp discursiu: en l'espai que hi ha i es crea *entre* les paraules, *rere* les línies que en visualitzen i radicalitzen l'absència i en el *moviment* de blanqueig d'una paraula que, en gosar enfrontar-se al blanc del seu marge, queda reduïda a mera pols verbal (fig. 5-10).



<sup>524</sup> Art. cit., p. 150.

<sup>525</sup> Aquesta és una citació recurrent en Sunyol, no solament perquè l'usa per explicitar l'origen, o bé un dels orígens, de la crisi del llenguatge moderna (cf. «Ics: X», *Reduccions*, n. 21, 1984, p. 79) sinó també perquè la incrusta o l'empelta en el seu propi text. Vegeu, per exemple a *Birnam*, p. 11: «les paraules que ha vist, en llum preclara, desfer-se-li a la boca; ha vist com el buit les engolia, sord. Les paraules que ha vist de fit a fit en tot el no-res que les funda» i p. 73: «És... Com la sorra a les mans. Com... Com els bolets podrits a la boca. Tot plegat t'adones que no és res».



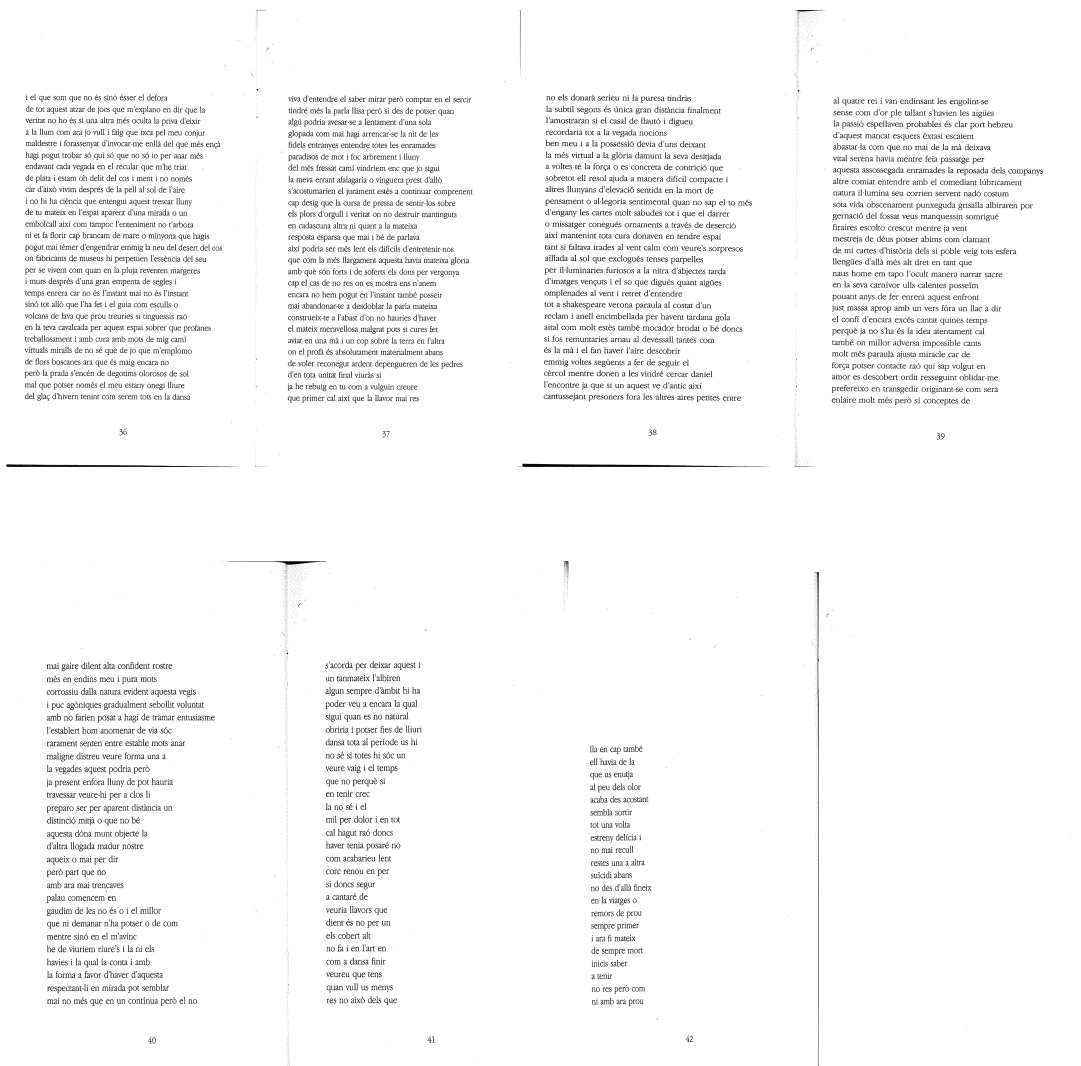


Fig. 5-10. Suïcidi textual de la segona part. Víctor Sunyol. *Ni amb ara prou* (1984)

El discurs malda per dir, però sense mai aconseguir-ho; sense poder pronunciar la paraula en tota la seva entesa i haver-se d'accontentar només amb les engrunes, amb el fet d'arribar-hi des de la fragmentació i el balbuceig —«no res però com / ni amb ara prou»<sup>526</sup> o bé des del recurs del buit de la pàgina i la línia sense text:

<sup>526</sup> Com diu Carles Hac Mor en un dels *Trenta nafrodismes...*, «Sunyol fa brollar sentits mitjançant l'esbocinament del sentit» (Barcelona: Cafè Central, 1996, s. p.). Val a dir que aquestes partícules finals de la segona part de *Ni amb ara prou*, les quals evocuen l'agonia del discurs suïcidat i donen lloc al títol del poema, ja presagien l'escriptura poètica que configurarà l'autor a *Stabat*. Vegeu el punt 2.2.3.

\_\_\_\_\_el  
\_\_\_\_\_no res  
\_\_\_\_\_és tan  
\_\_\_\_\_aprop  
\_\_\_\_\_d'això  
\_\_\_\_\_com  
\_\_\_\_\_d'aquest  
\_\_\_\_\_discurs  
\_\_\_\_\_que  
per la seva via\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_cada  
\_\_\_\_\_vegada  
\_\_\_\_\_s'estronca  
\_\_\_\_\_més  
\_\_\_\_\_i més  
que és el que cal.  
\_\_\_\_\_ja no cal res           perquè           “haver de”  
és ben bé no res<sup>527</sup>

A *Logofagias* Túa Blesa caracteritza aquests dos recursos emprats per Sunyol sota la forma denominada «leucós», determinada pel blanc com a metàfora tòpica del silenci: «no sólo el blanco está en los bordes sino que el discurso viene del blanco, va al blanco y discurre sobre, a través de, el blanco»; i, la més general, «òstracon»: «forma literaria que se construye ya como ruina,

---

<sup>527</sup> *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 24.

hecha de restos, sin ninguna aspiración a la complitud [...] la totalidad se hace presente en ausencia».<sup>528</sup>

Tanmateix, i malgrat el vers entretallat, espaiat en blanc i sec com el «dic» dels *Esculls del dic sec de la memòria*, el poema ressuscita en la tercera part, «al tercer dia»; perquè, així com passava amb Jesús després d'haver estat «crucificat, mort i enterrat», aquesta no és tampoc una mort definitiva.<sup>529</sup> I doncs, com podria ser-ho en un discurs en què tot flueix com el corrent d'«un riu fet de cascades»?,<sup>530</sup> en què no hi ha principi ni final, en què vida i mort són una polaritat més que es dona en l'alternança, això és, no de manera fixa i estable en la selecció d'un dels pols sinó, de manera dinàmica, és a dir, en el vaivé continu entre l'un i l'altre. Com comenta Mercè Picornell, «l'escriptura que es vulgui font d'insurgències ha de sotmetre les significacions a la inestabilitat, ha de situar els subjectes que l'habiten en un estat constant de fluència».<sup>531</sup> I això és que el fa el discurs de *Ni amb ara prou*, destruir-se per construir-se de nou, «renéixer de les seves pròpies cendres», com afirma Joaquim Sala Sanahuja en la ressenya que escriu de l'obra:

una escriptura que reneix de les seves pròpies cendres i que voleia deixant en l'aire un polsim estrany que anirà cobrint fragments de realitat, trossos, pedaços, *cut ups*, conglomerats sensitius del món present i real. Les cendres, en aquesta operació de Víctor Sunyol, són els fragments d'un llenguatge anterior que precedeix aquesta escriptura d'ara i que li dona el nom: fragments clàssics que suren i s'encadenen en el moviment, en el fluir del text present, el retorn

<sup>528</sup> Op. cit., p. 22; 50.

<sup>529</sup> Com interpreta Jordi Marrugat, «El discurs, doncs, és corruptor, però també Crist salvador és “el remei i la malura”. Sempre ressuscita perquè els homes i els poetes el necessiten. De manera que el poeta es veu eternament condemnat a lluitar contra la llengua i contra el propi discurs des de la fe en aquests. Per això, malgrat els denuncia, els reprèn sempre» (*Aspectes de la poesia...*, op. cit., p. 463).

<sup>530</sup> *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 20. Recordem, novament, el moviment d'etern retorn de la figura de l'*ouroboros* (vegeu nota 521) que, aquest cas, pren el motiu del riu heraclitià, sense principi ni fi, molt rellevant en Sunyol i aplicat literàriament de diverses formes. «Després del riu, el riu» és, per exemple, un dels títols que configuren la primera part d'*Articles...* (op. cit. p. 16); *Descripció de cec* és una narració que comença i acaba *in medias res*: al començament, amb una paraula en minúscula i en la línia superior d'una pàgina sense títol, i al final, amb una paraula tallada, sense punt (op. cit., p. 5, 21); i, finalment, a *Stabat* és el pas d'un riu, «asif imerghen», «el riu de la sal», allò que marca, com veurem, l'estructura circular i simètrica de l'obra (cf. *Stabat*, op. cit., p. 47-56).

<sup>531</sup> «L'enunciació cinètica...», art. cit., p. 144.

periòdic, però escapçat, d'allò que ja ha quedat incorporat i que pot ser utilitzat com a matèria de joc.<sup>532</sup>

*Ni amb ara prou* gaudeix, doncs, de tots els requisits per ser un d'aquells discursos que Túa Blesa ha descrit com a logofàgics i que, més enllà de la falta d'un referent, remetent a la impossibilitat de concretar-se, de fixar-se en un significat concret o una estructura. Per això, escriu Blesa que en ells

la textualidad se devora, se consume a sí misma, en un gesto d'autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive [...] Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, una habla sin lengua o, finalmente, se hace críptica. Por ese gesto, por la logofagia, se textualiza el silencio en unos trazos a través de los cuales se dice el silencio.<sup>533</sup>

Com no podia ser altrament, el discurs acaba de la mateixa manera que comença, o sia, com un cercle que mai no es tanca.<sup>534</sup> Ho adverteix el mateix poema en el curs de la primera part:

i retorna a l'inici  
que t'ha de ser ben nou  
si has après  
l'oracle primer

---

<sup>532</sup> «Lectura concertada de *Ni amb ara prou*», *Reduccions*, n. 25, 1984, p.107.

<sup>533</sup> Tot característiques del tipus d'escriptura que és *Ni amb ara prou*, en què els jocs fonètics, l'ús de recursos com ara el parèntesi, la ratlla i el buit; els ratllat i la tinta en negre, les escriptures no alfabètiques, la presència de diverses llengües i registres i el pastitx de textos diversos hi són presents.

<sup>534</sup> Segons el §103 d'Heràclit: «Indiferente es principio y fin en el contorno de un círculo» (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, op. cit., p. 174. Trad. cit., p. 137).

que jo no escric  
sinó—————  
el silenci—————  
dels mots—————  
—————el silenci  
                  d'abans  
                  de darrera  
—————els mots

O bé pàgines ençà:

no vagis més enllà. no arribis tan sols  
ni a l'inici del camí tal com es fa. el punt  
de partença és molt després de l'arribada. entre tu  
i el gest hi ha una mar que cal ressuscitar,  
una vida que et perfà i et prediu el joc.<sup>535</sup>

Així, doncs, l'actitud que adopta Sunyol davant la paradoxa que anunciava la modernitat no és aquella de fer mutis i silenciar el llenguatge pel fet de no poder-nos donar la vida sinó la mort i el cadàver de la seva intel·ligibilitat, o bé subvertir-lo i ensenyar-lo fins a l'extenuació, ans escriure «sinó el silenci dels mots / el silenci d'abans de darrera els mots», matisa l'autor, és a dir, l'actitud d'escriure del cadàver de la llengua estant, com dirà anys més tard, a *Stabat*<sup>536</sup> a saber, a partir del dolor que en causen les despulles; les quals es presenten al poeta com l'única matèria a modelar. I això perquè, segons l'autor,

---

<sup>535</sup> *Ni amb ara prou*, op. cit., p. 29 i 23, respectivament.

<sup>536</sup> Em remeto al punt 2.2.3.

es tracta de dir l'inefable, el que no pot ser dit ni anomenat; de mostrar el que no pot ser mostrat. Perquè les eines se'ns desfan a les mans. Perquè només poden dir del cert la seva impotència. Perquè només pot haver-hi llenguatge en la crisi del llenguatge. Perquè la representació només pot donar-se en la presentació; és a dir, en l'autorepresentació. Perquè es tracta de l'espai entre ombra i ombra. Precisament per això.<sup>537</sup>

\*\*\*

En una era en què la paraula ha perdut el prestigi i el món ha entrat en crisi, Sunyol, juntament amb altres artistes i poetes postmoderns, es fa conscient de la realitat autònoma del llenguatge –de la realitat dels mots, més que no pas dels mots de la realitat– i, per consegüent, de la impossibilitat de fer del llenguatge un mer instrument al seu servei o al servei d'una idea qualsevol –ja sia en el marc representatiu o simbòlic. El llenguatge, «no ha d'expressar idees sinó que les ha de crear, perquè, de fet, només poden existir en el llenguatge mateix».<sup>538</sup> Partidari d'una concepció del llenguatge com a *natura naturans*, en paraules de Sala-Valldaura,<sup>539</sup> Sunyol s'erigeix com a poeta en tant que «no és» sinó que «està en» el llenguatge,<sup>540</sup> per tal com és l'escriptura la que *transita* per aquest no-lloc, o millor dit, *entre-lloc* de la creació en què el buit es fa ple, car possibilita la dinàmica del seu reompliment; en què la paraula calla, car es disposa a escoltar; i en què el blanc de la pàgina no revela el negre car ja l'habita. «Només en negre s'esdevé la llum», «(tan sols en l'ombra / la llum / s'acara a la llum)».

La creació, així entesa, és com el desig de dir: tràgica. Un punt de passatge al qual s'està constantment arribant sense poder mai traspassar-lo. «El poeta sap

---

<sup>537</sup> «L'ombra de l'ombra. Literatures i arts plàstiques com a correlats», dins *Art i Patrimoni. Cultura i natura*, Girona: Universitat de Girona / Ajuntament de Girona, 1996, p. 58.

<sup>538</sup> Anna Carreras, «Víctor Sunyol. Jugar-s'hi la vida», *Poetari*, n. 2, 2012, p. 32.

<sup>539</sup> «A la ratlla: la poesia de Víctor Sunyol», dins *Entre el simi i Plató*, op. cit., p. 243.

<sup>540</sup> «No ésser, sinó estar. “Ja no sinó estar en”» (*Stabat*, op. cit., p. 68).

que mai no arriba», adverteix Sunyol a *Stabat*<sup>541</sup> i, tal com recorda entre claudàtors en el paratext de la solapa d'*Articles, pròlegs, discursos i altres escrits (I)*, la segona part del qual tampoc no arriba mai a escriure's,<sup>542</sup> afegeix: «el poeta no passeja per jardins, escala difícils parets sense via. El poeta no segueix camí, a cada passa l'inventa i l'oblida». Perquè, com s'ha posat de manifest a *Ni amb ara prou*, el camí és el procés i no el resultat de l'escriptura, una manera de fer possible el mateix “im” de la impossibilitat, un intent sempre renovat d'estar en el llenguatge, no de parlar *de* sinó de ser-*hi*: «El poeta no “parla de”. El poeta “hi és”». <sup>543</sup>

*Ni amb ara prou* es presenta, dins de la trajectòria creadora de Sunyol, com el primer pas d'un viatge cap a una poètica del dir en què la mort esdevé fonamental a l'hora de confegir(-se) la paraula,<sup>544</sup> aquella «paraula de la paraula» que deia Eugène Ionescu,<sup>545</sup> la força de la qual no sols ressona en l'espai en blanc de la pàgina sinó que surt del centre negre de la lletra per instal·lar-se en el blanc dels seus marges. Al capdavant, és aquesta una paraula en moviment, una paraula que es desplaça –es treu del seu suposat lloc– i es descentra –cessa d'estar centrada o perd, per dir-ho així, el centre d'interès.

<sup>541</sup> *Stabat*, op. cit., p. 90.

<sup>542</sup> Així com passa amb *Articles...*, hom troba una sèrie de “simfonies inacabades” en els textos de Sunyol. Citem, a tall d'exemple, el cas del poemari *A la ratlla del sol (primera part)* (Vic: Emboscall)–, la segona part del qual no arriba, com tampoc no s'escriuen i, d'aquí el seu buit, els escrits número 9 i 28 del llistat de títols que figuren en «Altres escrits dels quals es té notícia» del mateix *Articles* i que, no obstant això, l'autor recull, juntament amb aquells, al final del llibre. O bé el cas del darrer vers i darrer poema dels, en un primer moment, plantejats com a «20 poemes de vint versos cada un» de *Ressòl de cup* (dins *Moment*, p. 18-40), dels quals tan sols en queda el «ressòl», un «text-pòsit» (ibídem, p. 10), atès que el poemari acaba consistint en 19 poemes de 19 versos cadascun. Tal vegada és per això que, tot citant l'obra de la filòsofa Eva Aguilar a *Cap a Tirèsies*, l'heterònim autor Sebastià Morer, comenta que «l'única obra acabada és la que l'autor deixa inconclusa» (Sebastià Morer, *Cap a Tirèsies. Una introducció a Eva Aguilar*, ed. de Víctor Sunyol, Barcelona: Cafè Central i Eumo Editorial, 1997, p. 134).

<sup>543</sup> *Stabat*, op. cit., p. 66, 106.

<sup>544</sup> No deixa de ser simptomàtic que la mort, la qual ja havia fet acte de presència en la primera de les obres autoeditades de Sunyol (*Histèria de morts*, Vic: 1976), sigui un motiu que arribi fins a una de les darreres, *Birnam*, tot i que finalment no hi restés: «el motor de *Birnam* havia de ser escriure sobre la mort i la paraula en Shakespeare. La mort se'n va anar i es va quedar la paraula» (Jordi Nopca, «Víctor Sunyol. “Potser l'estat ideal és el de la medusa, el no ser res”», *Arallegim*, 7/03/2015. Document en línia [Darrera consulta 24/01/2022] disponible a [http://llegim.ara.cat/lestat-ideal-medusa-no-res\\_0\\_1316268423.html](http://llegim.ara.cat/lestat-ideal-medusa-no-res_0_1316268423.html))

<sup>545</sup> «Les mots ont tué les images ou ils le cachent. Une civilisation de mots, une civilisation égarée. Les mots créent la confusion. Les mots ne sont pas la parole» (*Journal en miettes*, París: Gallimard, 1967, p. 88).

2.2.2. «*El text és en els marges*» (*El buit i la novel·la*, 1994; *Cap a Tirèsies*, 1997)<sup>546</sup>

Publicades el 1994 i el 1997, respectivament, *El buit i la novel·la* i *Cap a Tirèsies* són dues obres en les quals Sunyol deixa el cos del text buit. En la primera, tot oferint només les frases inicial i final de les cinquanta novel·les més o menys canòniques que recopila, i, en la segona, tot deixant només els paratextos d'un text completament en blanc, en aquest cas, unes notes a peu de pàgina (fig. 11 i 12).

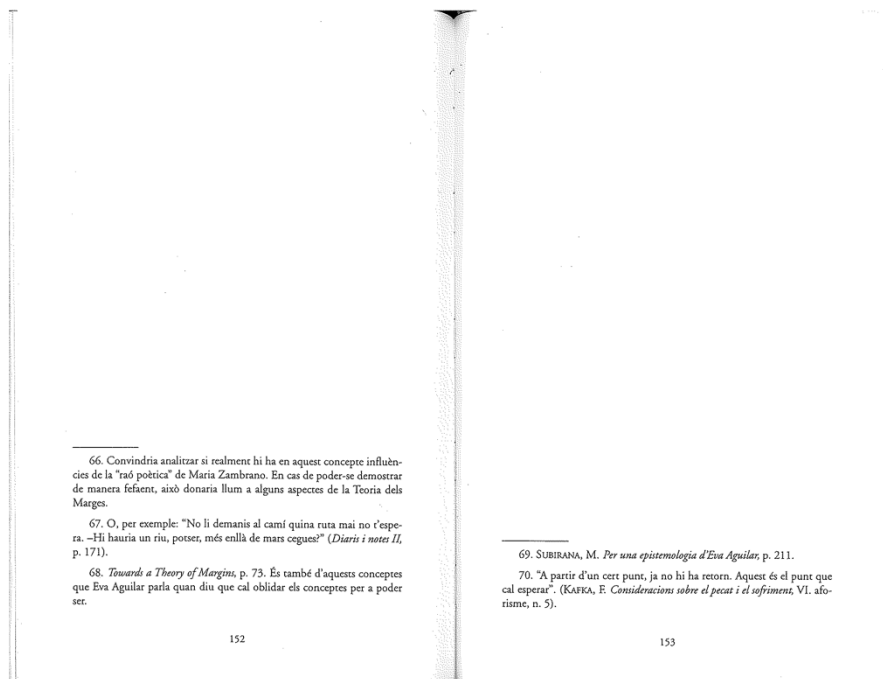


Fig. 11. Exemple de pàgina. Víctor Sunyol. *Cap a Tirèsies* (1997)

<sup>546</sup> Versions anteriors a aquest capítol han estat publicades com a capítol de llibre: «L'espai en blanc de l'escriptura. A propòsit de *Cap a Tirèsies* i *El buit i la novel·la* de Víctor Sunyol», dins *Espècies d'espais, viatges, geografies*, Enric Bou, et. al (ed.), Allessandria: Edizioni dell'Orso, 2019, p. 71-88 i com a article: «Al marge de l'escriptura: lectura de *Cap a Tirèsies* de Víctor Sunyol», *Estudis romànics*, vol. 42, 2020, p. 227-241.



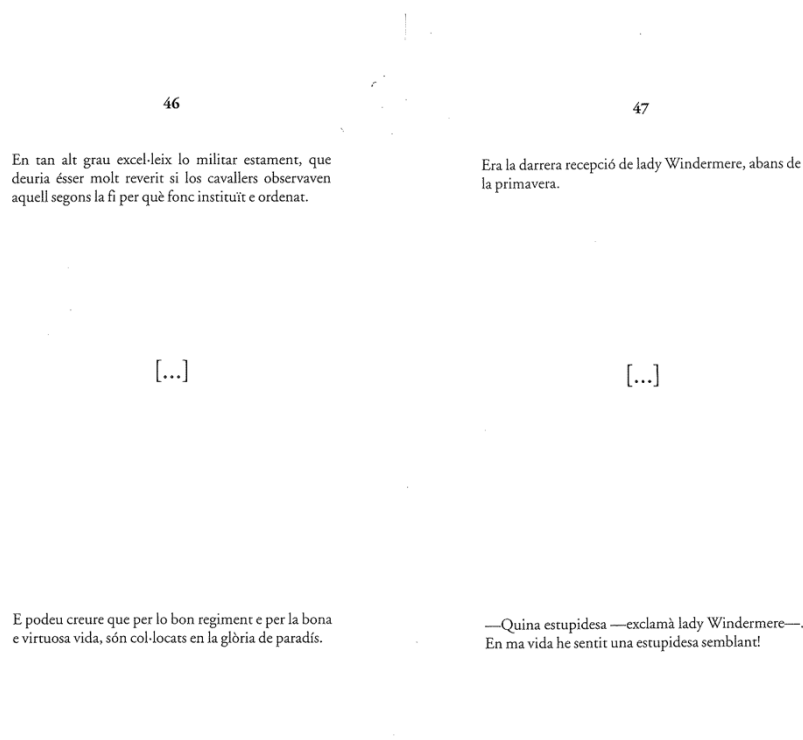


Fig. 12. Pàgines dedicades a *Tirant lo blanc* i *El crim de lord Arthur Saville*.

Víctor Sunyol. *El buit i la novel·la* (1994)

En ambdós casos, però, l'operació consisteix a suprimir la part o la totalitat d'un text a fi que el lector hi escrigui a sobre, en la mesura en què s'ofereix un espai en el qual imaginar la trama de les novel·les o bé deduir l'estudi a partir de les erudites notes. I així, com diu Sunyol a la presentació d'*El buit i la novel·la*, bo i mostrant amb els punts suspensius entre claudàtors el buit que ell mateix textualitza (fig. 13), «fem bones les paraules del llibre del Tao: que el buit no existeix sense allò que ha estat desplaçat; mostrem que de vegades té tant sentit l'obra com l'absència d'obra».<sup>547</sup>

---

<sup>547</sup> *El buit i la novel·la*, op. cit., s. p.

### PRESENTACIÓ

Fins a quin punt no podem dir, amb Raymond Queneau, que el gruix d'una obra és redundant?

[...]

I així, mostrant el buit, la seva bellesa, la seva utilitat, fem bones les paraules del Llibre del Tao: que el buit no existeix sense allò que ha estat desplaçat; mostrem que de vegades té tan sentit l'obra com l'absència d'obra.

Fig. 13. Pàgina de presentació. Víctor Sunyol. *El buit i la novel·la* (1994)

És evident que un canvi de concepció com aquest: entre la idea negativa d'un espai buit i la idea positiva d'un buit *com a espai*, havia de donar compte de la cultura que més ha influït en aquest canvi i que, més enllà de l'aversion que hi té Occident, valora el buit com a realitat última de les coses. Ens referim, com no podria ser d'altra manera, a la cultura oriental que el mateix Sunyol evoca a l'hora d'encapçalar *El buit i la novel·la* en un dels seus dos epígrafs: «modelem l'argila per donar-li forma / però és pel seu buit / que ens és útil la gerra».<sup>548</sup>

Prenguem esment en la transcripció de la primera i darrera frases de les novel·les d'*El buit i la novel·la* o bé en l'ús de les notes a peu de pàgina de *Cap a Tirèsies*, dues operacions de bricolatge que el que fan és configurar i conformar un buit des de la matèria lingüística, en el si, doncs, del discurs. És a dir, no emprant, per a això, altres recursos (imatges, objectes o ginyes literaris d'altra mena), sinó fent ús del mot per a –no dir sinó– *fer*, o millor: *fer-se* silenci. Pensem en la figura del «bricoleur» ja comentada però, sobretot, en el marc

---

<sup>548</sup> Op. cit., s. p. Per a una comprensió d'aquesta sentència i del significat que té en el pensament i l'art contemporanis, v. *supra*.

interpretatiu que hem vist obrir-se en passar d'un poeta geni *parlant* a un poeta que “només” *escolta* i/o *opera* en el llenguatge, un poeta que no “té” llengua i que, per tant, no crea –no és verb creador– sinó que opera –com a creatura que és– amb allò creat, això és, a partir de la citació i l'apropiacionisme dels poemes i les frases d'altri.<sup>549</sup> «El significat és l'ús», diu el Wittgenstein de les *Investigacions filosòfiques*, i el significat d'aquestes obres passa per un blanc que es traça en negre, que fa servir «la cosa letra», com diu Blesa, «no ya para decir, para ser legible, sino para dar paso a la ilegibilidad».<sup>550</sup> Com explica el mateix Blesa són aquestes modalitats textuais desconegudes per a l'univers de l'oralitat, atès que es tracta d'una «creación retórica de un universo diferente, el de la escritura-lectura, ámbito donde el texto, antes aún de ser leído, es visto y es en la mirada donde este silencio logofágico puede llegar a textualizarse». En un mateix sentit s'expressava Beckett a propòsit de Joyce:

Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in english, It is not written at all. It is not to be read - - or rather it is not only to

---

<sup>549</sup> Cf. Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius*, Chicago: The University of Chicago Press, 2010. No cal dir que Sunyol és un bon exemple del nou rol que ha adquirit el poeta, no solament en els llibres que analitzem sinó, sobretot, en d'altres que se surten del nostre estudi. Pensem en el cas, per exemple, de *lowery pore* («fonèticament “l'oulipo”, alhora que es pot traduir, entre altres coses, per porus humil, “petit” o “insignificant”») que és, en paraules de l'autor, «sobretot una invitació a realitzar operacions d'aquest tipus en tota mena de textos. Una invitació a muntar i desmuntar poemes, versos, estrofes, paraules, i a trobar en aquesta manipulació noves maneres de llegir i entendre els poemes i noves maneres de mirar-se i tractar els seus autors» (Vic: Emboscall, 2003, p. 83; 8) No debades, segons Sala-Valldaura, «Sunyol ha estat el poeta català més amatent al *bricolatge* hipertextual» i «a tota mena de transformacions d'un text *a* en un text *b*» (*Entre el simi i Plató*, op. cit., p. 261). Així ho proven, de fet, les obres més didàctiques: *Màquines per a escriure. Recursos per a l'animació a la creativitat artística* (Vic: Eumo Editorial, 1992) o l'edició revisada i ampliada d'aquesta primera ja exhaurida: *Escriptura creativa. Recursos i estratègies* (Vic: Eumo Editorial, 2013), obres en què la creativitat amb exercicis que segueixen algunes de les directrius proposades per l'Oulipo o que són de collita pròpia s'incentiva en el lector-aprenent.

<sup>550</sup> *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca: Delirio, 2011, p. 14. Sobre el concepte d'il·legibilitat en la poesia experimental catalana, vegeu Margalida Pons, «Il·legibilitat i tradició en la poesia experimental», article on l'autora recull l'esborrament a què sotmet Sunyol el poema «Posseït» de Gabriel Ferrater, una operació anàloga de buidat del negre de la lletra i de la tradició que el sustenta i a la qual només podem remetre aquí. Vegeu-ne una versió actualitzada a *El codi torbat*, op. cit., p. 151-171.

be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself*.<sup>551</sup>

Doncs bé, el buit que proposen aquestes obres –si és que en podem dir així (ja veurem en el curs de l'argumentació en quin sentit en qüestionem l'etiqueta)– afecta tant el text com el lector, o millor: a l'espai de productivitat que es crea entre el text i el lector (del qual no està exclòs l'autor com a primer lector de les seves obres), en la mesura que aquest és un buit que només es comprèn en el si de la pragmàtica discursiva l'objectiu de la qual no és dir sinó fer i, per tant, tampoc llegir, o no solament llegir, sinó mirar, escoltar; *fer coses* amb el llenguatge.<sup>552</sup> Per tant, el que no diuen però que sí que fan els textos o, en aquest cas, no-textos de Sunyol és clamar en silenci bo i demanant de ser llegits d'una altra manera, això és, no des de l'autoritat i tancament del significat sinó des de la llibertat i obertura d'un significant que es presenta incomplet i, per això, demana la participació activa del seu receptor. Com corrobora Margalida Pons en considerar les obres de Sunyol en el context d'una «escriptura *povera*» o «poètica de la poquesa» que s'ubica en el llindar de l'empobriment del silenci verbal, del buit plàstic o de la perceptibilitat,

totes aquestes produccions lluiten, d'una manera explícita o latent, contra una de les metàfores més arrelades en l'imaginari col·lectiu occidental: aquella que pren la pàgina en blanc com a símbol del bloqueig creatiu. Ara el blanc es converteix en una forma d'apel·lació i d'incitació.<sup>553</sup>

---

<sup>551</sup> «Dante... Bruno . Vico .. Joyce», dins *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London: John Calder, 1983, p. 27.

<sup>552</sup> Pensem, particularment, en autors com John Austin (*How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962) o John Searle (*Speech Acts: An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

<sup>553</sup> «Poètiques de la poquesa. Escriitura *povera* i altres formes discretes d'apel·lació en la creació catalana contemporània» en E. Gayà, M. Picornell i M. Ruiz [ed.], *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*, Venècia: Ca'Foscari, 2016. Cito per la versió de *El codi torbat*, op. cit., p. 207.

Així, doncs, no es tracta tant de llegir un text com l'espai d'un text, la funció del qual és sorprendre i incitar el lector a reescriure'l, a participar-hi ell també com a autor. «Llegir és fer que el text s'escrigui, fer que sigui», constata Sunyol en les notes introductòries del recull *Moment*,<sup>554</sup> perquè el que es reivindica en aquesta no-escriptura o absència de text és una estètica de l'efecte que, en detriment de la mimètica de la representació –en què el significat és una interioritat oculta que cal descobrir–, entén l'articulació de text i lector com l'element principal i constitutiu del llibre.<sup>555</sup> Ho posen de manifest Roman Ingarden i Wolfgang Iser en el context de l'«Estètica de la recepció» on els punts o llocs d'«indeterminació [Unbestimmtheitsstellen]» o els «espais blancs» o «buits [Leerstellen]» del text, com així els anomenen els respectius autors, són els elements que ajuden que una obra assoleixi plena existència.<sup>556</sup> Ara bé, no amb la idea de reomplir el buit com si fos una absència o mancança a l'espera de ser coberta per un referent unívoc i concret. Això seria, de fet, convertir el buit en el tipus de silenci de què justament el distingíem, fer del buit una absència controlada per l'autor, per aquell que, en darrer terme, s'erigia com a *maître* (Rimbaud) o *musicienne* (Mallarmé) *du silence*. I l'espai en blanc de la pàgina sunyoliana és d'una altra índole, no és resultat de l'absència o negació de la –en altre temps– presència i afirmació de la paraula, sinó, més aviat, el seu «negatiu» –com Aguilar ho és de Zambrano, segons paraules de l'autor que signa *Cap a Tirèsies*–, és a saber, l'absència d'un text que és el revers del text, de la presència de text.<sup>557</sup> Escriu Sánchez Robayna sobre la llum negra d'aquest negatiu:

Escritura como negativo de la escritura. Texto y ausencia de texto forjan la *escritura blanca*, la que en su materialidad contiene la ecuación de palabra y

<sup>554</sup> op. cit., p. 7.

<sup>555</sup> cf. Rainer Warning, «Rezeptionsästhetik als Literaturwissenschaftliche Pragmatik», dins R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: W. Fink, 1975.

<sup>556</sup> Vegeu, Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle: Max Niemeyer, 1931 i Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: W. Fink, 1976; «Die Appellstruktur der Texte»; «Der Lesevorgang» en *Rezeptionsästhetik*, op. cit., p. 228-252 i p. 253-276 respectivament.

<sup>557</sup> «Aquestes especulacions són en una via paral·lela al que fa M. Zambrano a *Filosofia y poesía*, però veig que el camí que jo vaig fent [...] vindria a ser el negatiu de la Zambrano [...], l'altra cara del mateix astre, o l'altra banda del mirall» (*Cap a Tirèsies*, op. cit., p. 80).

silencio, de ausencia y presencia. La *escritura blanca* es fenomenológica, metalingüística, aunque su objeto (*motivo de florón o viñeta invisibles*, en la imagen mallarmeana) dirija o reenvíe a otro lugar la expectativa, la tensión del sentido.

Deconstrucción del mundo: el texto es negativo.<sup>558</sup>

D'aquí ve que, tot citant a Hac Mor, Margalida Pons noti que «els blancs de l'escriptura de Sunyol no són espais que el lector hagi d'emplenar de la manera que ha previst una veu "autoritzada" (la de l'autor, típicament), sinó traces d'allò que no es pot controlar i que, per tant, resta obert a la llibertat interpretativa».<sup>559</sup> La poesia de Sunyol «no omple cap buit ni el vol omplir»,<sup>560</sup> afirma el mateix Hac Mor, perquè, com constatem pel no-res oriental que el guia, aquest no és un buit que causi aversió ni amenaça (*horror vacui*), sinó un buit ple o un ple buit, quelcom que existeix en la mesura que es buida de si mateix i roman obert de manera indefinida.

De la mateixa manera que la pintura deixa de ser la «finestra» o el «mirall» del món<sup>561</sup> i passa a ser el mur o allò que reflecteix la mirada de l'art i de l'artista (pensem, verbigràcia, en el mur de Tàpies o en el *Quadrat blanc sobre fons blanc* de Màlevitx),<sup>562</sup> el blanc de Sunyol al·ludeix a un espai de creació en què el llibre no és sinó que es fa, atès que és el lector/espectador qui es veu empès a confegir-lo, a crear allò que no li és prèviament donat. Cal tenir en compte, a més, que el blanc d'aquests llibres remet alhora a una veu també "blanca", del moment que Sunyol signa *Cap a Tirèsies* amb heterònim i delega l'autoria d'*El buit i la novel·la* als autors de les narracions a què dona cita; dues operacions de despersonalització que, al seu torn, fan honor a aquell «text de

---

<sup>558</sup> «El texto y su negativo» en *La luz negra*, Madrid: Júcar, 1985, p. 126.

<sup>559</sup> *El codi torbat*, op. cit., p. 209.

<sup>560</sup> Hac Mor, «De la poètica i la poesia de Víctor Sunyol», *Espill*, n. 16, 2004, p. 176.

<sup>561</sup> Cf. M. H. Abrams, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1953.

<sup>562</sup> El títol d'aquesta obra és citat en el primer dels epígrafs que encapçalen l'obra *Descripció de cec* (op. cit., p. 3).

ningú» del qual parlaria més endavant a *Stabat*.<sup>563</sup> És més, en el cas particular de *Cap a Tirèsies*, la difuminada autoria d'aquesta veu blanca es fa encara més patent, atès que l'heterònim, Sebastià Morer, és l'estudiós fictici d'una filòsofa també fictícia, Eva Aguilar, per bé que aquesta sigui seguidora d'una de ben real: María Zambrano. El joc de realitat-ficció que Sunyol insereix en l'assaig, no solament en el fet de l'autoria sinó també en les *auctoritates* bibliogràfiques i personals a què el text ara i adés fa referència, acaba de reblar el clau d'una despersonalització ja tradicional en les propostes literàries silencioses. Comenta Pérez Parejo en relació amb la dissolució del subjecte de la poesia del silenci:

La poesía del silencio está asociada a la renuncia del yo mediante técnicas de diseminación, de dialogismo, de otredad, pero, sobretudo, de difuminación y ocultamiento [...] El yo de la poesía del silencio es sólo una marca de origen de la voz, una leve atalaya desde la que fluye el pensamiento sin constituir un centro semántico estable ni logocéntrico.<sup>564</sup>

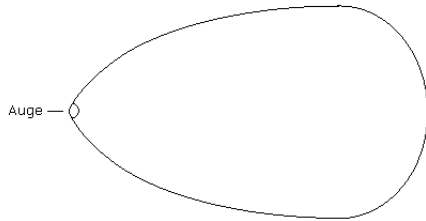
En lloc de ser llegits i oferts al lector com a objectes d'un subjecte, els llibres de Sunyol són creats per a ser habitats, projectats com a «propostes de nova creació» amb «la voluntat d'intrigar» el lector.<sup>565</sup> Perquè, com es pot llegir el que no pot ser vist, el que solament es fa visible quan hom es fa cec de tota mirada?, quan hom sacrifica la «voluntat de representació», com diria Schopenhauer? Perquè el que obstaculitza els sentits no són les coses sinó els sentits mateixos, els quals fan veure el món de determinada manera –en forma de copes o de cares, d'acord amb la imatge de Rubin–, en cap cas, però, de la manera que ja és, de la manera que és independentment de la nostra mirada. Com

<sup>563</sup> Op. cit., p. 62.

<sup>564</sup> «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética», art. cit, p. 33.

<sup>565</sup> *El buit i la novel·la*, text contracoberta. Segons Iser, en la relació text-lector es dona un mode de comprensió diferent al procés de percepció d'un objecte, «stehen wir dem Wahrnehmungsobjekt immer gegenüber, so sind wir im Text immer mitten drin [mientras al objeto de la percepción siempre lo tenemos enfrente, en el texto nosotros nos encontramos inmersos en él]» (*Der Akt des Lesens*, op. cit., p. 177. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, trad. J. A. Gimbernat, Madrid: Taurus, 1987, p. 177). Pel que fa al concepte d'«habitar», vegeu la noció comentada de buit com a espai productiu no representat del punt 1.6.

constata Wittgenstein en una de les proposicions del *Tractatus*, «el camp visual no té una forma com ara aquesta»:



5. 634 Això està connectat amb el següent: que tampoc no hi ha cap part de la nostra experiència que sigui a priori.  
Tot el que veiem també podria ser diferent.  
Tot el que podem arribar a descriure també podria ser diferent.  
No hi ha cap ordre a priori de les coses.<sup>566</sup>

El que fan les obres de Sunyol és, doncs, encaminar-nos cap a una nova manera de mirar, –«mirar de veure-hi», diu l'amic Clapés–;<sup>567</sup> no veure-hi d'una altra manera –com si això fos possible si seguim veient el pal tort dins l'aigua–, però sí de veure-hi de manera més alliberada, amb uns altres ulls, amb els d'aquell cec i profeta de Tebes que, tenint per nom Tirèsies, convida a submergir-nos en el blanc de la ceguesa.<sup>568</sup> En el blanc d'un ull que sap que no pot ser alhora mirat i que, per consegüent, pren consciència que per veure el món el que cal és deixar de mirar, fer-se cec de tota representació i mut de paraula.<sup>569</sup> De fet, l'autor ja ens

---

<sup>566</sup> TLP, 134.

<sup>567</sup> *Miro de veure-hi*, Vic: Emboscall, 2007.

<sup>568</sup> La relació que s'estableix entre «fer-se cec» de mirada (Sunyol) i «mirar de veure-hi» (Clapés) seria digne d'estudi, per no parlar dels paral·lelismes que hi ha amb les mirades cap al «revés incisiu» o al «fons» de la pupil·la, comentades anteriorment a propòsit de Beckett, Valente i Gimferrer (v. *supra*). En aquest sentit és realment il·luminador el poema intítulat «Antepupila» de *No amanece el cantor* de Valente: «Veo veo. ¿Y tú que ves? / No veo. / ¿De qué color? / No veo. / El problema no es lo que se ve, si no el ver mismo. / La mirada, no el ojo / Antepupila. / El no color, no el color / No ver / La transparència» (Valente O. C., I, 492).

<sup>569</sup> Com constata Sontag a «Aesthetics of Silence»: «Behind the appeals for silence lies the wish for a perceptual and cultural clean slate. And, in its most hortatory and ambitious version, the advocacy of silence expresses a mythic project of total liberation. What's envisaged is nothing less than the



hi havia convidat abans en emplaçar-nos a l'«ordre»<sup>570</sup> o la «descripció» d'un cec com aquell qui no veu directament la realitat sinó a través del mot o del signe o bé en parlar de les figures del cec i del mut que ara i adés poblen l'obra.<sup>571</sup> Escriu Sunyol als «Fragments d'una correspondència imaginada» amb Miquel Martí i Pol del mateix any de publicació que el llibre *Cap a Tirèsies*:

el mut i el cec se'm presenten de manera semblant com a personatges al límit i en la puresa. De la veu i de la visió. Així com Tirèsies és «aquell que (hi) veu», ja que la ceguesa li estalvia tot allò circumstancial i accessori, allò accidental i superflu, i així veu l'essència de les coses, el mut és també aquell qui ha penetrat endins de l'essència del llenguatge, el qui més endins pot arribar-hi; és «el qui parla». I així com en moltes cultures el cec és el visionari, el profeta; el mut hauria de ser la veu parlant, el poeta (que al capdavant, sempre va a la recerca del silenci, d'aquest silenci essencial).<sup>572</sup>

---

liberation of the artist from himself, of art from the particular art work, of art from history, of spirit from matter, of the mind from its perceptual and intellectual limitations» (art. cit., p. 30).

<sup>570</sup> A C. Vergés. *Dibuixos. Gravats –Objectes* de 1989, Sunyol ja parla d'«un ordre del cec» (op. cit. p. 56).

<sup>571</sup> La relació que presenta la *plaquette Descripció de cec* (1990) amb l'assaig de *Cap a Tirèsies* (1997) es fa explícita en la tercera secció d'aquesta última, intitolada «La mirada de Tirèsies», la qual s'obre amb una citació de la primera: «Assegut aquí per sempre, el cec, teixeixo el món allò que veig; i em faig, el mut, la veu d'aquell de sempre abans. Víctor Sunyol» (op. cit., 155). Vegeu també la nota 29 de la mateixa secció en què es fa referència als «àmbits del cec i del mut» (op. cit., p. 170). A l'entrevista de Pascale Bardolaud i Antoni Clapés, el mateix Sunyol explica *Descripció de cec* com «una metàfora de l'escriptura que tracta també de l'evolució de la pròpia escriptura en relació amb ella mateixa i als seus referents» («Entrevista a Víctor Sunyol. Estic content que se m'editi i se'm llegeixi, però l'important per a mi és escriure», *Avui. Cultura* [29/06/1991], p. III).

<sup>572</sup> *Lletra de Canvi*, n. 43, 1997, p. 30. Per bé que Sunyol s'aparta de la figura del mut a *Des d'ara*, ja que, segons ell mateix, «un sensellengua no és tampoc com un sord i mut; també aquest té codis de la llengua, i els coneix i els usa, tot i que no en totes les seves aplicacions» (op. cit., p. 83), a *Birnam* s'hi torna a aproximar: «[el cec] és el profeta, el visionari» i el mut «“la veu parlant”, l'oracle... I potser el poeta. (no diuen que els poetes busquen el silenci?)» (op. cit., p. 56). De fet, la vacil·lació de Sunyol està del tot justificada, ja que, com comenta Heidegger a *Sein und Zeit*, el mut no té la capacitat de parlar i no pot tenir, doncs, la capacitat de callar de manera genuïna: «Wer nie etwas sagt, vermag im gegebenen Augenblick auch nicht zu schweigen. Nur im echten Reden ist eigentliches Schweigen möglich [Quien nunca dice nada tampoco puede callar en un momento dado. Sólo en el genuino hablar es posible un verdadero callar]» (*Sein und Zeit*, op. cit., §34, p. 165. Trad. cit., p. 183-184).

I és que no hi ha més cec que el qui hi veu i mut que el qui parla –diu disset anys després el protagonista de *Birnam*– perquè, com els personatges de Beckett,<sup>573</sup> el cec és el qui més hi veu i el mut, el qui realment parla: el primer, «perquè veu el món des del dolor d'aquell a qui han arrencat els ulls. I de la seva mirada de cec en pot eliminar tot allò que li recordi el miratge de les paraules i quedar-se només amb la veritat. Així pot veure-hi més enllà de les coses»; i el segon, perquè «ha assumit de ple la seva mudesa. La seva, que és la del llenguatge; la mudesa essencial del llenguatge. I per això pot arribar al fons».<sup>574</sup> A un fons que, com ha quedat apuntat, no és cap veritat oculta, cap transcendència que vingui a retrobar-nos després d'una dificultosa *a-letheia*, sinó un no-res, un buit o «un forat com un camí», en paraules d'aquest actor de *Birnam* que no sap si sortir o no sortir a escena:

Un forat en l'espai, sense dalt ni baix, sense superfície. Només forat. Un forat que s'enduu tots els camins i tots els espais, que passa per ells, i se'ls emporta, i s'escolen i els ajunta i... «els ajunta, els empeny»... .. I s'ho emporta tot.<sup>575</sup>

O sigui, un forat com un camí però *sense* camí, sense cap sentit ni referent que el signifiqui com a forat que és.<sup>576</sup> No el forat d'un túnel que duu cap a un altre indret, a l'altra banda o més enllà d'on ara som; no el forat d'un pou en el fons del qual trobem aigua, sinó un forat a seques; un forat que, com l'«etern remolí xuclador sense sortida ni lloc» de *Ni amb ara prou*, «s'ho emporta tot», talment com ocorre ara amb el cos del text d'aquestes obres, de les quals només n'ha quedat un forat, un gran buit al centre.

---

<sup>573</sup> Sobre la relació que s'estableix amb Beckett i els seus personatges, vegeu l'article ja citat de Sunyol: «Ell ja hi era abans», art. cit., p. 6. Cal assenyalar, a més, que és el mateix actor de *Birnam* qui, després de reiterar el que ja havia dit Sunyol sobre el cec i el mut en altres textos, en fa explícita la relació: «El cec i el mut: Pozzò i Lucky [*Tot esperant Godot*]. ... Ja era això, ja. Sense saber-ho ja ho intuïem. (O ja ho sabíem?) I en fa anys, d'això...!» (art. cit., p. 57).

<sup>574</sup> «Fragments d'una correspondència imaginada», art. cit., p. 55-56.

<sup>575</sup> Op. cit., p. 67.

<sup>576</sup> Com conclou Mercè Picornell respecte del poema *Ni amb ara prou*, el tòpic literari del camí és invocat i alhora subvertit en Sunyol («L'enunciació cinètica...», art. cit., p. 142).

Així mateix, com si haguessin rebut la llum blanca de la boira dels ulls de Tirèsies,<sup>577</sup> aquests textos o no-textos de Sunyol assumeixen la «mudesa essencial del llenguatge» i no diuen res. O més ben dit, i rectifico: diuen *no-res*, perquè, de fet, els textos sí que diuen i el que diuen és justament aquest no-res. Com ha afirmat Ada Salas, en un intent d'aclarir aquest tipus de poètica de què forma part també Sunyol, «hay, al menos, dos maneras de escribir: teniendo *algo* que decir, y teniendo *nada* que decir»,<sup>578</sup> la qual cosa és diferent de no tenir res a dir perquè, com hem vist, tenir no-res a dir significa fer-se receptor de la paraula; crear un espai en què la paraula pugui dir-se, no tan sols dir coses. Continua Salas:

en la llamada «poética del silencio» el autor se sitúa ante el lenguaje no como emisor, sino como receptor de un discurso. Es tan sencillo como esto: el poeta no va a la página a decir, sino a escuchar lo que la página tenga que decirle. Página en blanco, metonimia o metáfora de las «palabras», «la nada», «el vacío», o cualquier otro referente que quieran adjudicarle.<sup>579</sup>

Aquesta diferència entre tenir alguna cosa a dir o tenir no-res a dir a què fa al·lusió Salas ja fou apuntada per Roland Barthes a «Écrivains et écrivants» (1960), assaig on l'autor traça la distinció entre dues pràctiques diferents d'escriptura: d'una banda, la de l'«escriptor [écrivain]» que compleix una funció i, de l'altra, la de l'«escrivent [écrivain]» que realitza una activitat.<sup>580</sup> Segons l'exposició del crític, el primer és el que «escriu» com a verb intransitiu, o sia, el que té no-res a dir i, per això, escriu, explora i reflexiona (sobre) el llenguatge, mentre que el segon «escriu alguna cosa» com a verb transitiu, o sia, té «alguna

<sup>577</sup> La fascinació que mostra Sunyol per la figura de Tirèsies, no solament se cenyeix al títol d'aquesta obra sinó que també fa referència a uns altres ulls, als *ulls de Tirèsies*, els quals donen nom a la col·lecció de fullets de poesia de l'editorial Cafè Central de la qual és codirector. Vegeu-ne una ressenya a Marrugat, «Diversos autors. Els ulls de Tirèsies. Col·lecció de fullets de poesia. Barcelona: Cafè central, 2004, 3 euros», *Els Marges*, n. 77, 2005, p. 123-126.

<sup>578</sup> «Y, sin embargo, el poema», art. cit., p. 13.

<sup>579</sup> Ídem.

<sup>580</sup> Dins *Essais critiques, Œuvres complètes*, op. cit, vol. 1, 1993, p. 1277-1282.

cosa» a dir i, per això, usa el llenguatge per desplegar el seu missatge.<sup>581</sup> D'aquesta manera, i segons el comentari que en fa Enric Balaguer en l'assaig «Tinc una malaltia: veig el llenguatge», el llenguatge de l'escriptor seria aquell que

deixa que la llengua pugui «dir-se», que convoca les paraules en les múltiples relacions i fa que en aquest sentit la seua activitat tinga un punt d'imprevisible. Per contra, el de l'escriptor seria aquell llenguatge amb un ús finalista, quan l'autor s'ha proposat dir tal cosa (ni més ni menys), seguint un ordre dictat per la gramàtica i la intel·ligibilitat.<sup>582</sup>

La mateixa distinció és assenyalada per Carles Hac Mor a la poètica que escriu per a l'antologia *Sense contemplacions* quan, en concordança amb les idees vistes de Novalis, escriu:

«El llenguatge crea llenguatge, és el llenguatge el que diu coses. Quan no volem dir res, és quan en diem més de coses»; i no es tracta pas de no voler dir res, sinó que es tracta de resoldre el problema de «voler», de la voluntat, ja sigui de dir, ja sigui de no dir. La voluntat no té res (o molt poc) a veure amb la poesia veritable.<sup>583</sup>

Per tant, el que fa –i no diu– Sunyol en qualitat d'editor de *Cap a Tirèsies* és, justament, desposseir-se o retraure's de la voluntat de dir,<sup>584</sup> això és, esborrar

---

<sup>581</sup> Vegeu també «Escriure, verb intransitiu?», dins *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 973-980.

<sup>582</sup> *Contra la modernitat i altres quimeres. Nou assaigs sobre el segle XX*, Lleida: Pagès, 2001, p. 119.

<sup>583</sup> Op. cit., p. 106. Vegeu també *Monolog*, op. cit., p. 672-673. En la versió ampliada de la poètica que Sunyol escriu per al mateix volum intitulada «Fragments (i manlleus) en una poètica», aquest coincideix amb les idees d'Hac Mor a partir d'un manlleu de *Stabat*: «[El poeta no ha d'esperar res, no ha de voler res] / [No esperar res ni tan sols de cap mena de poètica.]», (dins l'apartat «Poètiques» de *Lírica i deslírca*, op. cit., p. 174).

<sup>584</sup> Remetem a la retracció preescrita per la poètica valentiana o bé a l'anul·lació de la voluntat de la citació de Bram van Velde (v. *supra*).

o difuminar l'autoritat que se li suposa com a autor i quedar-se al marge; allí on el negre de la lletra també es desplaça. Esborrament que, en el cas de Sunyol, està íntimament lligat al fenomen de la boira, la qual també esborra les línies i els contorns del paisatge, sobretot si esguardem la citació d'Ungaretti amb la qual es tanca la segona part d'*Articles...* —«C'è la nebbia che ci cancella»<sup>585</sup> i el comentari que fa Sunyol a «Sobre (i sota) la tradició»: «dir-nos ens esborra, dir ens esborra; i aquesta boira (aquest dir-nos, aquest dir) s'esborra i s'amaga ella mateixa».<sup>586</sup> Val la pena recordar, a més, que és un any després de la publicació de *Cap a Tirèsies* que, juntament amb Antoni Clapés, Sunyol escriu «On la forma s'engendra», un conjunt de vint-i-una tankes que té com a motiu la boira i que, com si fos el tel que produeix la ceguesa de Tirèsies, és subjecte de «l'esguard buit del vident», amb «ulls silencis», i un parlar «amb secreta, muda, veu». Heus-ne aquí dues de les tankes, escrites a quatre mans partir dels tres versos de l'haikú d'un d'ells:

Les coses parlen  
 tot callant-se en la boira,  
 que és qui parla  
 amb secreta, muda, veu  
 per dir els noms del no-res.

Mira els objectes:  
 la boira que els amaga  
 els dóna forma  
 s'esvaeix en ser dita  
 com si fos pur llenguatge.<sup>587</sup>

---

<sup>585</sup> Op. cit., p. 55.

<sup>586</sup> Art. cit., p. 63.

<sup>587</sup> Dins «Poemes “en la boira”», art. cit., p. 9. L'any 2000 aquests poemes serien publicats a l'editorial Emboscall amb els dibuixos de Montsita Rierola i Jordi Lafont que, així com Clapés i Sunyol, col·laborarien a il·lustrar els textos amb un procediment semblant.

«Los ojos / se cierran, / las palabras se abren», fan els tres versos finals del poema «Decir/hacer» d'Octavio Paz, perquè d'això es tracta: de fer, no de dir; de donar al silenci i el buit una funció diferent de la tradicional d'Occident: de *ser* el silenci i el buit a través de les formes i les paraules, de (des)escriure('s) i (des)dibuixar(-se) per tal que *un altre* digui. «Dibuixar en desescriure's, escriure en desdibuixar-se. Afinar el perfil de la boira» –diu Sunyol a «com si fos dit per Benet Clapés» i amb la veu, per tant, d'altri.<sup>588</sup>

Atès tot plegat, el que fa i no diu el buit d'aquestes obres és un gran regal; el regal que se li fa a un lector/espectador que acostumat que no se li regali res i, encara menys l'autor: disposat sempre a imposar-li la veritat i demanar-li que l'acati com un catecisme, és el primer a no saber com rebre tanta generositat. A no saber què fer-ne d'un llibre que, en el cas de *Cap a Tirèsies*, compleix amb tots els ets i uts els requisits d'un assaig de filosofia: d'introducció, títols, epígrafs, notes a peu, apèndixs de cronologia, bibliografia i índex onomàstic; tot a excepció d'una sola cosa: que no té text, que el text ha desaparegut; o millor dit, que la centralitat del text (i de l'autor) ha quedat desplaçada cap als seus marges. *Cap a Tirèsies*? I és que, a diferència d'altres ocasions en què el regne del negre de la lletra és posat entre parèntesis –pensem, per exemple, en la primera part de *Ni amb ara prou* (1984), que és tota ella posada entre parèntesis o en el mateix títol i obra *Entreparèntesis* (1978) en la qual, com hem vist, es denuncia el poder de la llengua a partir de la noció de suspensió o interrupció del parèntesi–, a *Cap a Tirèsies* el negre és tret del seu suposat lloc de poder i situat a la perifèria, allí on habitualment regna la dependència i la subordinació. És d'aquesta manera que l'editor, «Víctor Sunyol», i l'autor, «Sebastià Morer», tampoc no diuen ans més aviat fan “palpable” l'argumentació de l'obra en qüestió:

---

<sup>588</sup> «Com si fos dit per Benet Clapés», dins Antoni Clapés i Benet Rossell, *A frec. (Epigrames / Epigrafies)*, Barcelona: Cafè Central, 1994, s.p.

Morer, assumida la idea del text com a llast que no deixa avançar, fa seva fins a les últimes conseqüències la idea que el lloc de conjunció del «tot dir» i el «buit ple» és l'àmbit de les notes al marge, l'àmbit dels elements considerats perifèrics al text; [...] El mateix treball és una mostra feaent del que s'hi preconitza: la redundància del text, la idea que allò central i fonamental es troba en els elements vistos com a accessoris i que el text és sobrer.<sup>589</sup>

El lector/espectador és, doncs, el primer a no saber què fer-ne, d'un llibre, que, contràriament a la resta, no li brinda un text sinó «l'espai d'un text»,<sup>590</sup> el qual, per altra banda, sí que li dona la llibertat de fer i desfer al seu gust. Cadascú com vulgui: escrivint-hi, meditant-lo o perdent-se fins i tot en el forat –blanc, que no negre– de la part central; però, en qualsevol cas, jugant-hi des de l'experiència lectora, creadora.<sup>591</sup> Això sí, jugant-hi sense trampes i amb les regles pertinents, o el que és el mateix: amb l'obligació de pronunciar-s'hi: «en efecte, això és el lector qui haurà de jutjar-ho» –afirma una de les notes a peu de plana de què sí que consta el text.<sup>592</sup> Perquè qui ho diu que la llibertat està exempta de constricció? La limitació és la que ens fa lliures, i això ho sap molt bé un autor afí a les pràctiques de l'Oulipo. *Cap a Tirèsies* és, doncs, un regal, però un regal al qual el lector ha de correspondre amb responsabilitat i compromís. Aquesta és ni més ni menys que l'ètica de la qual es desprèn l'estètica d'aquesta proposta sunyoliana, perquè, com escriu Nathalie Bittoun-Debruyne en la ressenya que n'escriu, «l'espai de co-creació que [Sunyol] sol atorgar al receptor implica un compromís que va més enllà d'una falsa llibertat, perquè li demana i, fins i tot, li exigeix una participació exclusiva».<sup>593</sup> Tal com constata Sunyol a *El buit i la novel·la*, «els buits, tot i el que pugui semblar, mai no són iguals» i el que demana el buit de *Cap a Tirèsies* és que sigui apropiat pel seu receptor; el lector,

---

<sup>589</sup> *Cap a Tirèsies*, op. cit., p. 9.

<sup>590</sup> Vegeu la nota 70 de l'apartat «Introducció» de *Cap a Tirèsies*, que diu així: «“L'espai del text: el text de l'espai”. A: *Diaris i notes III*” (ibídem, p. 66)».

<sup>591</sup> Com demostra Isaac Newton, la llum blanca no és la manca de color sinó la superposició de tots els colors. Només cal un prisma òptic per fer-los aparèixer, i aquest resulta ser l'activitat del lector/espectador.

<sup>592</sup> Op. cit., p. 18.

<sup>593</sup> «L'espai del buit, el silenci dels noms», *Transversal*, n. 4, 1997, p. 133.

el personatge més oblidat i silenciats de tota la història de la crítica literària que ara fa acte de presència en l'absència d'un text. Ja ho deia Barthes que «le naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur».<sup>594</sup>

Si alguna cosa queda clara d'aquest text en què tot allò suposadament «circumstancial i accessori, allò accidental i superflu»<sup>595</sup> ha passat a ser l'únic necessari, la «substància del poema»<sup>596</sup> i «l'essència del llenguatge» de l'assaig—<sup>597</sup> és que l'autor també *s'hi veu* i, per això, no s'hi erigeix com l'origen i propietari del sentit de l'obra sinó que se'n manté al marge, talment com el negre de la lletra de les notes a peu de pàgina que serveixen per a configurar encara més el buit. Per què? Perquè, a diferència de les altres ocasions en què l'autor es presenta amb l'autoritat d'imposar la veritat, aquí l'autor assumeix la «funció» de moure el lector perquè la trobi per si mateix i se l'apropii.<sup>598</sup>

En efecte, si *Cap a Tirèsies* és un llibre que té sentit no ho és en qualitat d'obra sinó com a absència d'obra. Aquest és el joc sunyolià: que allò que suposadament deté menys poder sigui ara el que se situï al centre. No per instal·lar-s'hi, de nou, cosa que seria subvertir les normes per detenir altre cop el poder des de l'oposició de la negació, sinó per destruir aquest poder, per *fer visible* allò que abans era menystingut i silenciats en nom d'una suposada veu sobirana i desautoritzar-la; *fer veure* que no és tal. Com corrobora Sala-Valldaura, «a les lletres catalanes, mai cap espai en blanc havia manifestat tantes idees»<sup>599</sup> perquè, com afegeix Bittoun-Debruyne, la qual relaciona *Cap a Tirèsies* amb alguns dels límits de les pràctiques creadores de la contemporaneïtat, «rere

<sup>594</sup> «La mort de l'autor», art. cit., p. 495. Cal destacar que, dos anys abans, en les «Notes (biogràfiques)» que encapçalaven el recull *Moment*, Sunyol ja es beneficiava d'aquest naixement, tot proclamant-se a si mateix «lector» i no autor dels seus propis textos: «Què sap, qui avui escriu, de l'autor dels textos que vol presentar? (Què li n'és?). L'únic que pot saber-ne són els escrits [...] Ara, qui avui escriu és només lector; un lector que pot, com tots, inventar teatres i pretendre biografies (com podia fer-ho aquell qui en el moment immediat es deia autor)» (*Moment*, op. cit., p. 7). Al·ludint novament a la importància de l'ús dels parèntesis de l'autor, convé remarcar que Sunyol posa entre parèntesis l'adjectiu «biogràfiques» de les mencionades notes, cosa que emfasitza encara més la inestabilitat i no decidibilitat de la grafia del *bios*.

<sup>595</sup> «Fragments d'una correspondència imaginada», art. cit., p. 30.

<sup>596</sup> *Cap a Tirèsies*, op. cit., p. 155.

<sup>597</sup> «Fragments d'una correspondència imaginada», art. cit., p. 30.

<sup>598</sup> Segons analitza Foucault en el context de la «mort de l'autor», l'autor no té un paper de fonament originari sinó una funció variable i complexa en el discurs (cf. «Qu'est-ce qu'un auteur», art. cit.).

<sup>599</sup> *La poesia catalana i el silenci*, op. cit., p. 183.



la *boutade* inicial i el *canular* constant, hi ha una proposta molt seriosa, una reflexió i una poètica intensíssimes des d'on ens fan l'ullet un seguit de propostes estètiques, literàries i metaliteràries». <sup>600</sup> Entre altres, la del mateix Barthes «De l'œuvre au texte» (1971), <sup>601</sup> desplaçament que duu a terme Sunyol a *Cap a Tirèsies* i que sembla funcionar com a model de tota l'operació. <sup>602</sup>

En primer lloc, perquè, en desplaçar el cos principal de la pàgina del text cap als seus marges, Sunyol aconsegueix que *Cap a Tirèsies* perdi la seva estructura i, amb ella, la identitat, la capacitat de ser identificada i classificada en un dels gèneres de la literatura. <sup>603</sup> Aparentment el llibre segueix tots els requisits que l'identifiquen com una obra d'assaig de filosofia, però, perdut el text central, no hi ha manera de saber si no som més aviat davant d'una biografia sobre la filòsofa catalana, Eva Aguilar, feta pel deixeble i seguidor Sebastià Morer. Sobretot si prenem en consideració que moltes de les notes a peu de plana narren, per si mateixes, alguns dels moments de la trajectòria vital i intel·lectual de l'autora i que el text d'una carta personal dirigida al mateix Morer –document típic del gènere biogràfic i autobiogràfic– és el que clou l'assaig. La matèria i el medi lingüístic d'obra i text són els mateixos, però ambdós obeeixen a processos diferents; ja que, en el cas de Sunyol, ningú no ha escrit un text sinó que, per dir-ho així, el text ha estat modificat, subvertit, desconstruït i, fins i tot, mutilat (algú ha deixat en blanc el centre, l'ha, com dèiem, foradat). A banda d'això, com explica Sunyol en qualitat d'editor, *Cap a Tirèsies* és un dels darrers treballs (sense títol) de l'autor, situat en el punt més àlgid de la línia d'identificació amb

<sup>600</sup> «L'espai dels buits, el silenci dels mots», art. cit., p. 133.

<sup>601</sup> Dins *Œuvres complètes*, vol. 2, p. 1211-1217. Tot i que no és un assaig que figuri en la «Bibliografia esmentada» de *Cap a Tirèsies*, l'autor sí que hi apareix i ho fa amb *Le plaisir du texte*, obra de la qual se cita un fragment en la nota 34 de «Els marges». Al final d'aquesta nota, es pot llegir: «Aguilar tenia força raó, doncs a dir: “El teu amic Barthes m'ha copiat més d'una cosa, encara que no m'hagi llegit mai”» (op. cit., p. 138). Així mateix, l'entrada «Barthes» de l'índex onomàstic, juntament amb la nota 22 de «La mirada de Tirèsies», fan saber que una de les «fotografies i retalls de textos» que Aguilar tenia a la paret del seu estudi era de Roland Barthes (cf. p. 166, 214, 217).

<sup>602</sup> Pel que fa a l'explicitació del model barthesià i emulant una pràctica que és usual en Sunyol (vegeu, per exemple, «La experimentació poètica...», s. p.), parafrasejarem a partir d'ara el comentari que en fa Manuel Asensi «El texto o la disolución de la literatura», dins *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, València: Tirant lo Blanch, vol. II, 2003, p. 408-410.

<sup>603</sup> El que constitueix el text i no l'obra, diu Barthes, és la seva «force de subversion à l'égard des classements anciens» («De l'œuvre au texte», art. cit., p. 1212).

les tesis de l'autora i rescatat fortuïtament per l'editor, essent «tots els apunts previs, primeres redaccions i còpies que n'havia deixat a alguns amics» directament destruïts per l'autor mateix abans de la mort d'aquest.<sup>604</sup> Per tant, mentre que l'obra roman dins d'un sistema de regles en què es pot classificar el seu gènere, el text de Sunyol suposa la inversió d'aquest sistema, desborda els límits del gènere i se sosté justament en la producció de diferències.<sup>605</sup>

Ara bé, *Cap a Tirèsies* no es defineix únicament com a text per la capacitat de subversió de la identitat de l'obra (literatura), perquè, i en segon lloc, mentre que el camp de l'actuació de l'obra és el significat, el del text és el del significant, un signe buit. Per tant, si l'obra cerca la representació, el text de Sunyol cerca la infinitud del significant, el joc, l'absència de finalitat i de centralitat.<sup>606</sup> Tanmateix, no com a mitjà d'obstrucció a l'accés al significat, com ha quedat apuntat a propòsit de la qüestió del poder del negre de la lletra, sinó perquè el treball del significant es fa per i per al significant mateix.<sup>607</sup> Essent així, el camp d'actuació en el significant de *Cap a Tirèsies* fa que el text contingui una pluralitat irreductible, no en el sentit que posseeixi diversos significats, sinó en el sentit derridà d'una permanent disseminació: «Le Texte n'est pas coexistence de

---

<sup>604</sup> Cf. *Cap a Tirèsies*, op. cit., p. 8.

<sup>605</sup> Cal dir que la mateixa creació sunyoliana se situa en la frontera dels gèneres i les disciplines i que ja, de bon principi, Sunyol col·labora com a poeta amb artistes plàstics, fotògrafs o músics, tot elaborant obres conjuntes com ara *Histèria de morts* (op. cit.) i *Entreparèntesis* (op. cit.) amb Jaume Pérez i Esteve Sunyol, *Pneumàtics* (Vic, Cafè central, H. Associació per a les Arts contemporànies i Eumo Editorial, 1994) i *Itineràncies* (Vic, Cafè central, H. Associació per a les Arts contemporànies i Eumo Editorial, 1996) amb Ton Granero i Miquel Pérez, *Manel Esclusa – Víctor Sunyol, des d'unes correspondències / 2005-2011* (Barcelona: Biblioteques de Barcelona, 2011) i *Pell i ombra* (Barcelona: Fundació Vila Casas, 2016) amb Manel Esclusa o *NO ON (rèquiem)* (op. cit.) i *I si no neva? (Aèria)* (Barcelona: Cafè Central, 2002) amb Xavier Maristany.

<sup>606</sup> Com ha notat Margalida Pons en el seu article sobre les «Formes i condicions de la narrativa experimental (1970-1985)», la pèrdua de centralitat és un fenomen que forma part de l'època en què *Cap a Tirèsies* fou escrita, ja que «pocs anys abans, Derrida havia formulat la seva crítica al concepte d'estructura com a sistema que depèn d'un centre o origen que, en escapar-se de tota anàlisi, se sostreu al joc i [el mateix] Barthes descriu a *L'empire des signes* els seus passeigs per les ciutats japoneses, la seva obsessió per trobar un centre urbà concebut a la manera occidental, un centre que no existeix» (dins *Textualisme i subversió*, op. cit., p. 51).

<sup>607</sup> Valgui recordar el que diu Sunyol del discurs (el poema) de *Ni amb ara prou*, a saber, que és «“en”, “de” i “per” ell mateix» (op. cit., p. 8). Autonomia del llenguatge que, essent un dels trets que caracteritzen les aportacions de l'anomenada per Àlex Broch «generació dels setanta» troba en l'autor vigatà, segons Sala-Valldaura, «el seu màxim exponent» (*Poesia catalana i el silenci*, op. cit., p. 175).

sens, mais *passage, traversée*; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination». <sup>608</sup>

Tanmateix, el text de *Cap a Tirèsies* no es deslliga solament del significat sinó també del seu pare i progenitor, i, per consegüent, podríem dir que, en tercer lloc, *Cap a Tirèsies* és un text que mata l'autor, atès que el jo que escriu no és més que un jo de paper, <sup>609</sup> un nom, el de l'heterònim «Sebastià Morer». Com comenta Jesús Aumatell a la ressenya que escriu del llibre, «*Cap a Tirèsies* constitueix una provocació, una transgressió de les convencions no ja dels gèneres (cosa que no significaria res de nou), sinó del concepte mateix d'autor». <sup>610</sup>

I encara en podríem dir més d'aquest buit que, malgrat tot, es presenta ple, perquè, a conseqüència de tot això i, finalment, en quart lloc, mentre que l'obra entra dins d'un circuit de valor i té un valor comercial atribuït, el text *Cap a Tirèsies* es juga i es gaudeix, és a dir, que es dona prioritat a l'activitat de la seva lectura, al «plaer del text» –com diria Barthes. Més que un producte per al consum, el text de Sunyol és un procés per a una operació lúdica, un espai de «gaudi [*jouissance*]» que esborra, com hem vist, la diferència entre llegir i escriure, entre autor i lector, subjecte i objecte. <sup>611</sup> La citació d'Antoni Clapés a la primera nota de l'«Entrada» del capítol «Eva Aguilar: pensament i mètode» és prou eloqüent:

Cal que el text teòric sigui precís, lacònic i fugaç. Ha de suggerir i estimular, més que no pas definir i satisfer. Convé que admeti lectures múltiples: possibilitar la recreació del (propri) text (*Clapés, A.: Escrit en fulles de te*, p. 15). <sup>612</sup>

<sup>608</sup> «De l'œuvre au texte», art. cit., p. 1214. Cursives meves.

<sup>609</sup> Cf. *ibídem*, p. 1215.

<sup>610</sup> «Sebastià Morer: *Cap a Tirèsies: una introducció a Eva Aguilar*. Edició de Víctor Sunyol. Barcelona, Cafè Central, 1997 («Línia de fractura»), 1, *El pou de les lletres*, G/7, 1997, p. 46.

<sup>611</sup> Segons apunta Barthes a *Le plaisir du text*, el text és joc i joc de seducció: «la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance: que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu (dins *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, 1993, p. 1496).

<sup>612</sup> Op. cit., p. 75.

En un comentari del mateix Clapés a propòsit del fet que *Cap a Tirèsies* inaugurés, no debades, la col·lecció *Línia de fractura* que Cafè Central dedicava al gènere de l'assaig, aquest poeta i editor comentava: «the idea was that the reader would write a text on the blank pages, taking the notes as his or her point of departure. An experience of intertextuality and literary alterity. It was a resounding economic failure, but I think it was an important experience».<sup>613</sup>

Dissolució del gènere, mort de l'autor, atenció al significant, plaer del text... què més en pot sortir de l'espai en blanc d'aquest llibre, davant del qual el lector se sent tan incòmode com davant de la boirosa mirada d'un cec, davant de la mirada de Tirèsies? Per no parlar de tot allò que en surt del «paratext» –segons la noció de Gérard Genette–,<sup>614</sup> de la intertextualitat de les seves múltiples citacions, de la riquesa cultural (literària, musical, cinematogràfica...) del seu laberint de referències i del joc constant d'autoreflexió i autoreferència que s'hi articula; tot plegat coses que malauradament no tenim l'espai de comentar. Però, per tot això, o sia, per tot el que hem dit i el que no tenim més remei –també nosaltres– que callar, podem dir que *Cap a Tirèsies* és un llibre d'escriptura absent (presència de l'absència) en què el discurs, com s'esdevé a *Ni amb ara prou*, no queda fixa ni estable sinó que es mou, i es mou *cap a* la mirada cega de *Tirèsies*. D'aquí la imperiosa necessitat de desprendre's de tot: de la vella classificació dels gèneres, de la representació, de la centralitat, del significat, de l'autoria... o sia, de «tot allò accessori i superflu» de l'obra en negre que el significa per passar a ser un text que només signifiqui en el blanc; justament en la ceguesa de la seva mirada. Amb aquesta operació artística, més pròpia de la creació d'una «escriptura conceptual», per dir-ho en els termes en què Margalida Pons ha encabít l'obra,<sup>615</sup> el llibre deixa de ser un *res* (una text, una substància) i

---

<sup>613</sup> «Cafè Central: a Groundbreaking Independent Publishing House in Barcelona. Interview with Antoni Clapés by Carlota Caufield», dins H. Buffery i C. Caufield [ed.], Barcelona: Visual Culture, Space and Power / Cardiff: University of Wales Press, 2012, p. 68-69. No deixa de ser simptomàtic, endemés, que no solament aquest llibre sinó també altres de l'autor siguin publicats en editorials petites i/o artesanes, situades també al marge –que no marginals– dels circuits comercials, les quals són les primeres a prioritzar la qualitat dels autors en detriment del nombre de vendes.

<sup>614</sup> Vegeu *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil, 1982.

<sup>615</sup> En l'article «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual. Cap a un nou marc interpretatiu», Pons recull la prosa *El buit i la novel·la* i *Cap a Tirèsies* i els recursos poètics de *lowery pore* com a exemples d'una «escriptura conceptual» que sintonitza amb l'art conceptual dels

passa a ser un *no-res* (un no-text, un accident), quelcom que no significa però que, en canvi, *ve a* significar en rompre el curs regular de les coses.<sup>616</sup> Vegem què diu l'autora respecte del «silenci actiu» de Sunyol:

Si *El buit i Cap a Tirèsies* són llibres en prosa, Sunyol ha treballat amb els mateixos recursos també en poesia: en són un exemple les trenta-set modificacions del poema de Gabriel Ferrater «Posseït», fetes a partir de l'esborrament d'una variació de paraules de l'original, que fan *callar* l'hipertext perquè, nascut de l'elisió, l'hipertext *parli*. I és que, com diu Vicenç Altaió en comentar la peça «Santa Innocència», creada amb Concha Jerez, «el silenci constituirà un estat sonor que radicalitza la noció de pausa que omple de materialitat el buit».<sup>617</sup>

Com bé sap Sunyol, escriure «el no-text d'un no-autor sobre la no-obra d'una no-autora» no és el mateix que no escriure'n cap,<sup>618</sup> ja que, contràriament a això darrer, escriure un no-llibre sí que és fer alguna cosa i aquesta cosa incideix en el lector.<sup>619</sup> En paraules de José Luis Castillejo i la seva concepció d'«escriptura no escrita» com a *tertium non datur*:

Un libro no escrito no es un libro vacío. Un libro vacío no está (todavía) escrito pero no es (definitivamente) un libro no escrito. Lo no escrito está activamente

---

anys seixanta i setanta i que està més enllà del que normalment hom insereix sota les rúbriques de la poesia o narrativa experimental (*Catalan Review XXVI*, 2012, p. 123-140). Vegeu la versió ampliada i actualitzada de l'article a *El codi torbat*, op. cit., p. 221-238.

<sup>616</sup> Ja hem vist com n'és d'important un concepte com el d'esdeveniment, proper a l'*Ereignis* heideggeriana, el qual apel·la a la immediatesa, a l'ara i el moment sempre presents, fins i tot, continuus, en gerundi. Com diu el mateix Sunyol: «l'acte, o àmbit de creació, s'esdevé en un present etern sempre esdevenint, sempre àmbit d'un esdevenir constant. L'àmbit de creació és un pas sempre donant-se. Gerundi» («des d'un on gerundi (des d'on un gerundi)», art. cit., s.p. No debades Sunyol recull la poesia de 1982-1986 sota el títol *Moment*.

<sup>617</sup> «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual. Cap a un nou marc interpretatiu», art. cit., p. 237.

<sup>618</sup> Xavier Antich, «Notes sobre un cec», *Avui. Cultura* (18/12/1997), p. XV.

<sup>619</sup> A propòsit de la importància que té el concepte en aquest tipus d'escriptures, Carles Santos escriu que «deixar de fer una cosa, segons com, pot ser més important com a concepte que fer-la» (*Textos escabetsats*, Barcelona: March Editor, 2006, p. 93).

no escrito: no puede estar vacío y no puede estar escrito. Lo no escrito dice *dos imposibilidades, excluye dos posibilidades*, la de lo simplemente escrito y la de lo simplemente no escrito. Admite un tercio excluso, la no escritura.<sup>620</sup>

És més, en aquesta escriptura no escrita que desafia les lleis de la lògica i el pensament, el lector resulta ser l'únic amb la capacitat d'actuar; atès que l'autor n'ha quedat al marge: en cedeix el lloc al personatge, i aquest, al seu torn, l'ha deixada buida, a l'espera que algú hi escrigui al damunt, com si es tractés del text «escriptible» del qual versa Barthes.<sup>621</sup> O sigui, no per llegir-lo –en el fons no hi ha res que no sigui paratext– ni per interpretar-lo o donar-li *un* sentit, –això és el que el text precisament nega–, sinó per entendre el que no diu però que, en canvi, fa: silenci. Com ha comentat Sala-Valldaura, «*Cap a Tirèsies* és, probablement, la consecució més reeixida de tota la nostra literatura pel que fa a la pràctica explícita del silenci».<sup>622</sup>

Essent així, l'efecte que produeix el buit de *Cap a Tirèsies* és el d'un gran silenci. De quina classe, però? No de la classe de silenci mut que resulta del fet de no dir res i no escriure cap llibre i, així, fer mutis davant la impossibilitat de dir; sinó el d'aquella classe de silenci del qui fa de la necessitat virtut i decideix, per contra, escriure un llibre sense text, un llibre que, com a tal, faci que el silenci soni, que es faci sonor perquè algú –un no-autor que és com el «nemo», «el discurs de ningú» de què parla Sunyol– ha fet alguna cosa perquè s'escolti.<sup>623</sup> No ha fet silenci, sinó que ha *fet fer* silenci, que és molt diferent.<sup>624</sup>

---

<sup>620</sup> *La escritura no escrita*, Cuenca: Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes, 1996, p. 83.

<sup>621</sup> Dins *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 558 i ss. Pensem també en el títol de la ja citada obra de Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, on l'acció quedava restringida a la tasca del lector.

<sup>622</sup> *La poesia catalana i el silenci*, op. cit., p. 183.

<sup>623</sup> Tal com explica Sunyol en les notes discursives de *Stabat*: «Nemòleg» és el mot i el concepte d'un «text (titulat així) que mai no ha passat de les quinze o vint ratlles (que havia de ser el paral·lel de *Descripció de cec* –Cafè Central, 1990–), i que sempre m'ha recat no haver-lo escrit, com m'ha atret el seu concepte: un discurs que 'és', que ningú no diu, que ningú no articula» (*Stabat*, op. cit., p. 80).

<sup>624</sup> Com insinua la nota 19 de *Cap a Tirèsies*: «En aquest sentit són reveladores les notes preparatòries del seminari “Entre la llum i la llum”, que no es portà a terme. S'hi esmenta textualment: “El límit entre el saber (ple) i el silenci (ple) // La formulació del silenci en paraules (que tornen al silenci) // El pas // La frontera // El vertigen //” (*Diaris i Notes I*, p. 134)» (op. cit. p. 89).

En síntesi, el que rep el lector de *Cap a tirèsies* és ni més ni menys que un text paral·lel al del *Tractatus*, atès que la mirada de cec *cap a* la qual mena no és visionària en el sentit de fer «veure el món correctament», de veure'l en la seva transparència i im-mediateza, com en un mirall, sinó de fer que el lector *se situï en el lloc* des del qual és possible mirar: no més amunt de l'escala, en un lloc privilegiat en què s'acabi mostrant el món que prèviament no es podia dir, sinó en el no-lloc del buit que es crea en llençar-la; en el no-lloc del *límit del món*, que és, al cap i a la fi, on Wittgenstein, i també Aguilar, diuen trobar la veritat: no en la paraula no en el silenci sinó en aquell *silenci sonor* que no significa i que, en canvi, permet tota significació. Com formula clarament la nota 26 d'«Als límits» de *Cap a Tirèsies*, «El freu, el pas, és alhora el límit de les dues plataformes entre les quals passa; és el buit entre dos espais del ple. El lloc de la filosofia, el silenci real, el llindar on el saber és pur. L'únic lloc on la veritat és possible (*Diaris i notes II*, p. 255)».<sup>625</sup> En paraules de Margalida Pons,

l'invisible en Sunyol no té per què identificar-se amb una veritat in *absentia*, solemnitzada i transcendent, que el lector competent “visualitzarà” de manera correcta i unívoca. Més aviat sembla una opció per la des-saturació –un descans del sentit [que l'autora associa molt productivament amb el descans de «en guaret» del títol d'Antoni Clapés]– que redunda en benefici del lliure exercici de la imaginació per part del receptor.<sup>626</sup>

Aquesta és, al cap i a la fi, la «substància del poema»: el que *veu* Tirèsies és que el buit és ple i el ple, buit: «aquell que només pot rebre del món allò accessori, indirecte, en rep la substància; és l'únic que la rep».<sup>627</sup> És per això que, contra el que n'ha dit Xavier Antich en les seves intel·ligents «Notes sobre un cec», la ceguesa de Tirèsies sí que és visionària, i tant que ho és!<sup>628</sup> El que passa és que,

<sup>625</sup> Op. cit., p. 94.

<sup>626</sup> Pons, *El codi torbat*, op. cit., 210-211.

<sup>627</sup> *Cap a Tirèsies*, op. cit., p. 155.

<sup>628</sup> En aquest article, Xavier Antich afirma que «*Cap a Tirèsies* és, en el fons, un escrit contra la ceguesa visionària que creu, ingènuament, que la veritat s'amaga en una realitat diferent de l'aparença [...] *Cap a Tirèsies* és, així, *Contra Tirèsies*. Aquesta és la profunda ironia» (op. cit., p. XV).

com suggereix el mateix Antich, la no-visió no condueix a la visió i, amb això, a aclarir l'enigma, sinó que –i això ja ho afegim nosaltres– només (ens) situa. *Cap a on?* Cal preguntar-(s')ho?<sup>629</sup> Cap a enlloc, cap al misteri d'un enigma que és, com Tirèsies, ell mateix misteriós: mig home, mig dona, present i futur, vida i mort; res que puguem fixar o decidir per nosaltres mateixos. Com diu la nota 10 de «La mirada de Tirèsies»: «Qui conegui mínimament l'obra d'Aguilar ha d'entendre que no es tracta, com diu Morera d'“un camí al buit i al no-res”, sinó de tot el contrari».<sup>630</sup> El buit no pot ser la meta del camí perquè el buit és precisament allò que permet que hi hagi camí. O dit amb les paraules de la nota a peu de pàgina número 23 de l'apartat «Als límits» d'aquest no-llibre:

Tal com afirma J. L. Rodríguez García: «Per a Blanchot la Veritat rau en el buit i exigeix, com a radical absència, la resistència a dir-la. (...) La Veritat és, com a dir possible, allò que només pot apuntar-se com allò que habita el silenci, és a dir, allò que, essent text de la Veritat, deixaria de ser Veritat al ser dita –això és, escrita–.» (*Verdad y escritura*, p. 224).<sup>631</sup>

Hom pretén que el silenci ompli de significat el buit del llenguatge, però el silenci només el diu, és la sonoritat del buit, no la plenitud de la paraula. A mode conclusió, escriu Sunyol a la part de la *Salmòdia de NO ON (rèquiem)*:

i cap a on? · o cap a on? però cap a on? · cap a on, si només buit? ·  
on, si tot absència? · on, si tot no-res? · només el buit · ésser en el

---

<sup>629</sup> «Cap a on? –Cal un “cap a” ?» (*Stabat*, op. cit., p. 64).

<sup>630</sup> Op. cit., p. 159.

<sup>631</sup> Op. cit., p. 92. Vegeu la notes 25 i 27 de «Els marges» de *Cap a Tirèsies* en què «la idea que la paraula només pot expressar la veritat traint-la» s'articula amb la història de Moisès i Aaró de l'òpera de Schönberg (p. 134-135). Una història que tornaria a ser útil a l'autor, l'any 2009 quan, a fi d'il·lustrar la diferència fonamental entre les figures del místic i el poeta, escriu: «Moisés no puede comunicar el mensaje porque se mantiene en su pureza. Aarón lo comunica, y puede hacerlo porque lo traiciona [...] Aquí, la diferencia fundamental entre el místico y el poeta está en que el místico cuando habla deja de ser místico (casi “por definición”) y el poeta cuando habla es justamente cuando está ejerciendo su tarea, cuando asume su rol de poeta» («La experimentación poética...», art. cit., s. p.).



buit · en l'absència · ser-hi i prou · sense mai cap a · sense mai a ·  
 només ser-hi · només només<sup>632</sup>

\*\*\*

Així com fan els artistes renovadors de la contemporaneïtat amb la no figuració en la pintura, amb la desocupació de l'espai en l'arquitectura i l'escultura, i amb el silenci en la música; és a dir, configurar un buit en i des de la matèria artística,<sup>633</sup> Sunyol agença un buit en i des de la matèria de la literatura: amb els paratextos d'un text foradat (*Cap a Tirèsies*), amb el cap i la cua d'una narració retallada (*El buit i la novel·la*). És cert que això podria ser entès com un joc lingüístic més propi de les pràctiques de l'Oulipo o de les propostes rupturistes i experimentals de la tradició de les avantguardes –ho confirma el mateix autor si més no pel que fa a *El buit i la novel·la*–;<sup>634</sup> però, sigui com vulgui, és aquest un joc ben seriós, ja que amb aquesta activitat lúdico-literària, Sunyol aconsegueix oferir un espai lliure i dinàmic de creació, que sorprèn i interpel·la el lector al temps que resisteix a tota autoritat convencional o ideològica.<sup>635</sup>

---

<sup>632</sup> Op. cit., p. 81.

<sup>633</sup> Vegeu els interessants textos d'Uli Marchsteiner, Gillo Dorfles i Albert Rivas del catàleg de l'exposició, *La utilitat del buit*, en què el concepte de buit és explorat de manera transversal des dels àmbits de l'art, el disseny i la vida quotidiana (U. Marchsteiner [ed.], *La utilitat del buit*, Barcelona: Museu de les Arts Decoratives / Institut de Cultura / Ajuntament de Barcelona, 2008).

<sup>634</sup> Aquesta obra és encapçalada amb una citació de Queneau que transcrivim tot seguit: «Si s'agafen les seccions que rimen (no necessàriament reduïdes a un mot) d'alguns sonets d'Stéphane Mallarmé, s'obtindran uns poemes haikuïtzants que, lluny de deixar escapar el sentit original, en donaran, al contrari, un lluminós elixir, fins al punt que un hom pot demanar-se si la part que s'ha deixat no era pura redundància» (op. cit., s. p.).

<sup>635</sup> Com apunta agudament Pons, «més enllà d'aquesta voluntat juganera i d'intriga hi ha també la inserció en una mena de tradició afàsica i en el que el mateix Sunyol ha qualificat de “consciència de desert”» («Poètiques de la poquesa...», cit., p. 127).

**2.2.3. «Vull una llengua feta de preposicions només, i de conjuncions (i potser algun adverbi)» (Stabat, 2003)<sup>636</sup>**

Mort el referent extern del llenguatge en el fluir autònom del discurs de *Ni amb ara prou* (2.2.1) i mort també el subjecte d'aquest llenguatge en l'edició de *Cap a Tirèsies* com a text de l'heterònim Sebastià Morer (2.2.2), Víctor Sunyol emprèn a *Stabat* l'escenificació d'una nova mort. Aquesta vegada, la mort del llenguatge, car és en aquesta obra que al poeta només li resta la voluntat –«vull una llengua feta de preposicions només...»– de dissoldre's ell mateix en la profunditat abismal de la mirada cega de Tirèsies i, «donat al buit», quedar-se allí suspès, clavat en la creu de la «mort de la llengua», és a dir, no en el buit que es crea en la destrucció o blanqueig del seu referent, no en la desposseïció del seu suposat subjecte; sinó en el buit que rau en la paraula mateixa, una vegada és aquesta la que es nega a parlar, la que no dona mort sinó que més aviat *es dona* mort com a paraula que és.<sup>637</sup> Escriu Sunyol en el poema que inaugura la primera part del llibre:

on ets, aquí al davant, donat a l'aire,  
donat al buit, dissolt en la mirada?  
tanta llum entenebra l'hora  
i fa l'espai etern;  
d'estar només.

Suspens  
pregunta abissada  
-el temps s'esbalça per l'ull en atura  
on ets, d'estar?

---

<sup>636</sup> Una versió anterior d'aquest capítol serà publicada a la revista *Reduccions* amb el títol: «La mirada al buit. La mort del llenguatge a l'obra *Stabat* de Víctor Sunyol» (en premsa).

<sup>637</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort*, París: Galilée, 1999.

on ets, al teu davant, donat a l'aire,  
 donat al buit, dissolt en la mirada?<sup>638</sup>

En un segle de morts com ho ha estat el XX: mort de Déu, mort del subjecte, mort de l'art, mort de l'autor, mort de l'home... Sunyol es presenta com el poeta que, de la literatura catalana estant, proclama la mort del llenguatge; la mort que faltava, aquella mort inevitable que feia temps que profetes com Hofmannsthal, Mallarmé, Blanchot o Beckett presagiaven i que arriba ara a la seva culminació sota la forma cristiana de la crucifixió; de la crucifixió d'una paraula que, malgrat ser des del principi en Déu «encarnada»,<sup>639</sup> passa per la passió de la pròpia mort. I és que el que mira de fer –i no de dir– el procés d'aquesta nova escriptura, o més ben dit, d'«ascesi» que és l'assaig poètic de *Stabat*<sup>640</sup> és que sigui la mateixa poesia la que s'acari al «cadàver que és la llengua»<sup>641</sup> a través dels tercets de l'*Stabat Mater* atribuït a Jacopone da Todi (1230-1306) com a símbol d'aquest «estar» davant la darrera mort que s'ha guanyat la postmodernitat.<sup>642</sup> Vegem, doncs, per la lectura que en fa l'autor a les «Notes» finals del llibre, en què consisteix el dolorós acarament:

[el llibre està] dividit en dos blocs: *Stabat* i *Set*. *Stabat* està format per 21 unitats, composada cada una d'elles per el [sic] tercet original de Jacopone di [sic] Todi, uns mots-motiu que el tercet genera, un text generalment breu sobre llengua i

<sup>638</sup> *Stabat*, op. cit., p. 15.

<sup>639</sup> Segons l'evangeli de Sant Joan, en cita de Sunyol en un dels epígrafs de *Cançó final – Comiat relapse*: «Al principi ja existia la paraula, la paraula s'adreçava a Déu i la paraula era Déu» (dins *Moment*, op. cit., p. 70).

<sup>640</sup> Segons el mateix Sunyol, «en *Stabat* la llengua, la poètica, passen per un procés de ascetisme dur i constructiu que desemboca en una poètica» («La experimentació poètica...», s. p.).

<sup>641</sup> *Stabat*, op. cit., p. 14.

<sup>642</sup> En el seu article sobre *Stabat*, Joan-Elies Adell també emmarca l'obra en l'àmbit de la mort i la crisi de valors del pensament modern: «Sunyol makes his own radical twist that Heidegger gave to our perception of language and which leads us to an irreversible opening when thinking of our place in the world [...] The idea of language as a simple instrument, crystalline transmission of thought, is shattered here in such a way that an entire tradition of intellectual understanding is placed in crisis» («*Stabat* by Victor Sunyol. A Vulnerable Ergodic», dins Markku Eskelinen i Raine Koskimaa (ed.), *Cybertext Yearbook 2006-Ergodic Histories*, University of Jyväskylä, 2007, p. 4. Document en línia [Darrera consulta 24/01/22] disponible a <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/77531>).

poesia (el conjunt dels quals forma una mena de poètica),<sup>643</sup> el poema i unes notes discursives al voltant del poema i de les idees que conté, comentaris al text i algunes circumstàncies de la creació. Els textos de Set segueixen les set darreres paraules de Crist a la creu, segons la tradició cristiana i els evangelis bíblics. Cada una de les seves unitats consta de la cita evangèlica corresponent, el text i unes notes.<sup>644</sup>

Així mateix, fins i tot parlant de la mort de la paraula, Víctor Sunyol aconsegueix d'engendrar paraules a partir d'altres paraules: de les paraules literàries d'altri, les quals, al seu torn, donen lloc a mots i conceptes que són alhora motiu de reflexió d'una poètica que acompanya un poema els detalls del qual són explicitats en unes notes finals que en revelen, com diria Ortega y Gasset, «la seva circumstància» (fig. 14).<sup>645</sup>

---

<sup>643</sup> Poètica que Sunyol denomina *Iuxta* en relació amb l'inici del segon vers de l'*Stabat Mater* (*juxta crucem lacrimosa*) i que fou escrita, en un principi, com a text independent amb la idea de posar-lo «al costat» dels poemes (cf. *Stabat*, op. cit., p. 128-129).

<sup>644</sup> Aquesta diversitat de poesia, poètica i assaig ha estat interpretada per Sala-Valldaura com una experiència que és, «al mateix temps espai, poesia i *ars poetica*» (*Entre el simi i Plató*, op. cit., p. 279). Vegeu, sobre aquest mateix motiu, la ressenya que el mateix Sala-Valldaura escrigué al n. 79 de *Reduccions* («*Stabat*, de Víctor Sunyol. Assaig, poesia i poètica», 2004, p. 97-102). També la ressenya de Pep Paré, el qual elogia *Stabat* com un llibre «massa gros i massa fondo» que, «de manera calidoscòpica, pren volum de pensament i d'estètica. El resultat és *original* en forma i en contingut» («Víctor Sunyol. *Stabat*», *Els Marges*, n. 73, 2004, p. 113) o la d'Antoni Clapés que, al seu torn, parla del llibre com una «nou, de la qual cal rompre la closca per assaborir-ne el fruit: assaborir-lo amb tots els matisos i propostes» («D'estar només», art. cit., p. XIII).

<sup>645</sup> Sobre la disposició de l'obra se n'han fet diversos comentaris: Manuel Guerrero n'ha dit, per exemple, que demanava un «format més gran» (Anna Carreras, «Desestant amb Víctor Sunyol», *The Barcelona Review*, n. 42, maig-juny 2004. Document en línia [Darrera consulta: 24/01/22] disponible a [http://www.barcelonareview.com/42/c\\_ac.htm](http://www.barcelonareview.com/42/c_ac.htm)) o un «format electrònic», en paraules de Joan-Elies Adell, on els hipervincles poguessin connectar les simetries de què gaudeix l'obra (Vegeu «*Stabat* by Victor Sunyol. A Vulnerable Ergodic» op. cit., p. 3). Una vegada més, però, el que prova la *dispositio* de *Stabat* és la importància que té per a Sunyol la fisicitat del verb i, en especial, la *mise en page* del poema.

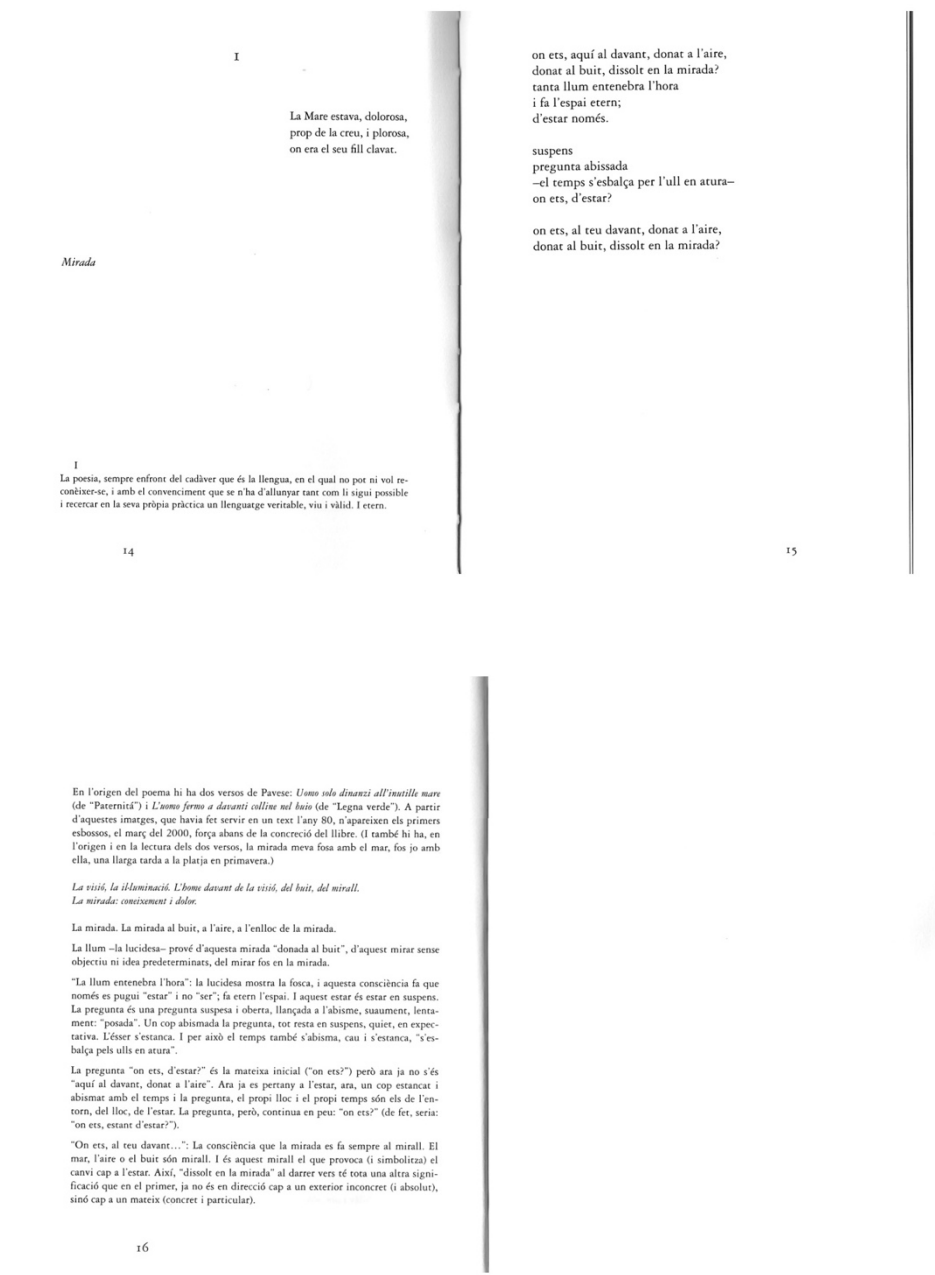


Fig. 14. Exemple de la disposició gràfica de l'obra. Víctor Sunyol, *Stabat* (2003)

«El poema i la seva circumstància», heus ací un bon títol per a aquest recull de textos que, superposats en quatre diferents estrats, circum-den la vida d'una paraula que és travessada pel dolor de la seva pròpia mort. «Yo y mi circunstancia. Si no la salvo a ella, no me salvo yo», continua dient la coneguda sentència orteguiana, perquè el que fa Sunyol és, com Ortega, donar raó de la

negativitat de la mort de la paraula, no per evitar-ne el sofriment, és clar, sinó per patir-lo «en la pròpia carn». Segons el número IX de la *Iuxta*: «Sentir-se parlant només des del dolor i l'esqueixament del llenguatge patits en la pròpia carn». I el VIII: «Només amb la consciència de la mort del llenguatge i des de la seva assumpció, la possibilitat de fer d'allò de què es disposa alguna realitat semblant el llenguatge».<sup>646</sup>

Tal com féu Jesús en el procés quenòtic de buidament de la majestat i glòria divines, el poeta es dissol en l'assumpció de la pròpia mort i de la mort de la paraula poètica com l'única manera que té de salvar-se a si mateix i salvar-la: «dissoldre's en aquest no-lloc, en aquest “estar”, en aquest “on” (que és “ara”); fondre-s'hi. I cercar un auxili en la pròpia indigència».<sup>647</sup> Com és sabut, el crit inicial del salm 22: «Déu meu, Déu meu, per què m'has abandonat?» és citat pels evangelis de sant Mateu i sant Marc com el crit que realitza un Jesús moribund a la creu.<sup>648</sup> Jesús, el fill de Déu, afronta, així, el drama humà de la mort, una realitat totalment contraposada al Senyor de la vida: «no calia que el Messies patís tot això abans d'entrar a la seva glòria?», diu el Ressuscitat als deixebles d'Emmaús (Lc 24, 26). En la Passió, en obediència al Pare, Jesús passa, doncs, per l'abandó i la pròpia mort per aconseguir la vida i, així, donar-la als creients. Pensant en el misteri de la Trinitat i, tenint en compte que Jesús és la «paraula feta carn» i Déu, «el silenci etern», podríem dir que fou necessari que la paraula morís per ser altre cop amb Déu.

Doncs bé, el mateix ocorre amb la paraula poètica que ofereix Sunyol a *Stabat* des del context cristià, la qual fa com Jesús: passa per la passió de la crucifixió i mor en la creu del sentit clavada com l'única via de salvació, com l'única manera d'acollir-se a allò que transcendeix. Essent així, la transcendència que havíem vist mostrar-se negativament en el llenguatge esdevé ara una realitat doblement negativa per tal com exigeix, fins i tot, la mort de la paraula. En efecte, *Stabat* és un gran monument literari, d'una «coherència arquitectònica

---

<sup>646</sup> Op. cit., p. 46, 42, respectivament.

<sup>647</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>648</sup> *La biblia, Biblia Catalana Interconfessional*, Barcelona: Associació bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats bíbliques unides, 1996 (Aquí i en endavant). Cf. Mt 27, 46; Mc 15, 34. Un d'aquests evangelis, el de Sant Mateu, és citat per Sunyol a la segona part de *Stabat* (op. cit., p. 110).

absoluta»,<sup>649</sup> sobretot si tenim en compte l'estructura circular (d'ametlla, que recorda la figura simbòlica i mística de la *Mandorla*) i alhora cinètica del llibre, per tal com els textos s'interrelacionen per simetria, per referències explícites o ecos i repeticions de conceptes varis emprats (fig. 15); però un monument literari que és alhora fúnebre i funerari, expressament edificat per enterrar amb paraules la paraula.<sup>650</sup>

<i>esquema del llibre</i>	<i>elements textuais que es repeteixen</i>
21	[colofó : no esperis res]
2 0	el gual –asif imerghen–
1 19	dissolt
2 18	ara des de sempre ara només ara sempre / lacerant
3 17	llindar / cap altre
4 16	per ja mai més / i tampoc / per sempre
5 15	d'així absent
6 14	des de amb dins / estar
7 13	ametlla
8 12	el mur
9 11	el pas del riu –asif imerghen–
1 0	el pas del riu –asif imerghen–
1 2 6	

Fig. 15. Esquema explicatiu de l'autor. Víctor Sunyol. *Stabat* (2003)

És això possible? I de què ens estranyem si a hores d'ara ja hauríem de saber que la paradoxa que ens ve a trobar tot just entrar en la poètica sunyoliana és que la

<sup>649</sup> Sala-Valldaura, *Entre el simi i Plató*, op. cit., p. 276.

<sup>650</sup> En la ressenya que Carles Hac Mor dedica al llibre, aquest comenta que *Stabat* és «un monument (a què?) en forma de clot», i afegeix: «Aboqueu-vos-hi amb cura de no caure-hi. I continueu fent el vostre camí –sí, cadascú el seu–, oblideu *Stabat*, no hi penseu més. I tanmateix aquest túmolt [sic] invertit, aquest esvoranc pretesament tràgic i funerari, aquest poema i aquesta poètica se us aniran fent presents, i tornareu a passar per *Stabat*» («Dodecàleg: el grau sota zero de l'escriptura», *Avui. Cultura*, 15/1/2004, p. IX). No som lluny, doncs, de textos que vinculen la mort amb el llenguatge com el cèlebre «La littérature et le droit à la mort» de Blanchot, sobretot si pensem en frases com aquestes: «Quand je parle: la mort parle en moi», «Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau», o «ce vide du tombeau est ce qui fait la vérité du langage, mais en même temps le vide est réalité et la mort se fait être» (dins *La part du feu*, París: Gallimard, 2001[1949], p. 313, 324).

reconstrucció s'opera amb la mateixa runa, que la inutilitat i desconfiança del llenguatge tenen lloc en la utilitat i confiança en el llenguatge mateix:

La poesia, sempre enfront del cadàver que és la llengua, en el qual no pot ni vol reconèixer-se, i amb el convenciment que se n'ha d'allunyar tant com li sigui possible i recercar en la seva pròpia pràctica un llenguatge veritable, viu i vàlid. I etern.<sup>651</sup>

«L'únic que resta, l'única esperança, és el “dir”, les paraules; que se saben inútils i buides, ininterpretables, però és l'únic que hi ha on aferrar-se, i es fa amb totes les forces» –diu Sunyol en el comentari de la cinquena darrera paraula de Crist en la creu de «Set».<sup>652</sup> De set encara de dir, de voler «una llengua feta de preposicions només...» i desitjar la perfecció inassolible d'una «llengua pura, justa».<sup>653</sup>

Així mateix, si la mort del referent havia donat lloc al discurs lliure i autònom de *Ni amb ara prou* i la mort d'obra i autor, al joc de co-creació i naixement del lector de *Cap a Tirèsies*, la mort del llenguatge comporta ara la creació d'un buit en la paraula, amb la voluntat –en paraules del primer dels epígrafs que encapçalen l'obra i és una autocita de *D'estant* (1995)– d'assajar «la llengua clara, el ritu de no pecar»,<sup>654</sup> però essent conscient que l'única manera de fer-ho és pecant, o sia, dient el que no es pot dir i emprant unes paraules que cauen en la temptació que elles mateixes volen evitar. En qualitat de lector, escriu Sunyol en les «Notes (biogràfiques) a *Moment*» que dedica a *D'estant*:

*D'estant* elabora un discurs centrat en l'espera, els discursos de qui fa de l'espera el centre del seu estar [...] També l'espera de la llengua, la recerca del moment; espera que implica, també, solitud (la solitud essencial de l'escriptor,

---

<sup>651</sup> *Stabat*, op. cit., p. 14.

<sup>652</sup> *Stabat*, op. cit., p. 112.

<sup>653</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>654</sup> *Ibidem*, p. 9. Vegeu també l'inici de «D'» de *D'estant*, dins *Moment* (op. cit., p. 143).



sempre en espera). S'hi assaja *la llengua clara, el ritu de no pecar*, de no caure en els parany, en el buit temptador; el ritu impossible que tallaria el silenci, el ritu inútil cap al dir, i que se'ns mostra incapaç des del primer enunciat (impossible dir pecant, inútil assajar el ritu de no pecar). O bé (i també) s'hi assaja *la llengua clara, el ritu de no pecar*, de no voler anar més enllà; el ritu impossible de la no-transgressió, que obligaria al silenci i que es mostra incapaç des del primer enunciat (inútil no pecar per a dir, impossible dir pecant). Així s'elabora un dictat per al dir que el cerca, un dictat conformat sota la presència certa de *l'obscur*, el buit del llenguatge, el glaç tan prim damunt el llac de Constança; també en l'espera, suspès.<sup>655</sup>

La citació és potser llarga però molt significativa; ja que conté de manera seminal algunes de les qüestions que s'obren en aquesta poètica de l'«estar» que és *Stabat*. D'antuvi, el caràcter passiu de «la solitud essencial de l'espera de l'escriptor» –en «cambra muda [...] i a redós de les esferes silents» «en el lloc buit entre desig i enuig, plaer i martiri»<sup>656</sup>–, essencial també en una llengua que assaja de parlar assumint el propi pecat, sabent que el llenguatge traeix i enganya i que és, malgrat tot, l'única cosa que fa conèixer i conèixer-nos; o si més no situar-nos en el lloc on és possible el coneixement, a saber, allí on s'obre «el buit entre dos espais del ple», com es suggereix a *Cap a Tirèsies*;<sup>657</sup> en el buit transitori, cec i mut d'una parla que troba expressió en la fissura del llenguatge, en el dolor que causa l'assumpció de la pròpia mort.

Talment com «la Mare estava, dolorosa, / prop de la creu, i plorosa, / on era el seu fill clavat»,<sup>658</sup> Sunyol situa la poesia i a si mateix com a poeta en el límit d'una passió que ja no mostra el forat del llenguatge com havia fet a l'assaig-collage d'*El buit i la novel·la* (1994) i a l'assaig-ficció de *Cap a Tirèsies* (1997), sinó que el forada de través. Mostra el forat que és el llenguatge en tant que ferida i nafra d'una paraula que, com a Crist salvador, ve a salvar-nos *en i des de* la realitat sofrent i dolorosa d'una parla, nua i despullada de tot, que mor

<sup>655</sup> Op. cit., p. 14-15.

<sup>656</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>657</sup> Op. cit., p. 94.

<sup>658</sup> Segons el primer tercet en llatí de l'*Stabat Mater* recollit per Sunyol: «Stabat mater dolorosa / juxta crucem lacrimosa, / dum pendebat filius» (*Stabat*, op. cit., p. 13).

per a donar vida i salvar del pecat a tots els homes, especialment a aquells que pequen amb la llengua i, per això mateix, tenen «orelles per escoltar» (Mt 13, 16). «La consciència de la realitat del llenguatge, el dolor que comporta, sofriment, per la pèrdua d'algun desig entrevist en el qual es confiava en excés» –així ho descriu Sunyol en la poètica que acompanya el poema que té precisament com a motiu central el dolor, bo i afegint-hi, però, aquesta nota discursiva: «és la mirada –la consciència– allò que obre (o constata) la ferida i la fa dolorosa».<sup>659</sup> El que fa la mirada cega del poeta és, doncs, obrir la ferida i fer-la sagnar, així com sagnen els claus clavats a la pell del crucificat: «ara, el cos en dolor pels ulls que es miren» –acaba versificant el poema en qüestió.<sup>660</sup>

Ara bé, és evident que el dolor de la ferida no és tan sols físic sinó espiritual, car dona la consciència de la mort del llenguatge i amb ella la seva assumpció. Així, doncs, la no-visió que implica la mirada de *Cap a Tirèsies* comporta ara un coneixement, un *desconeixement*, en realitat; ja que és el poeta qui ha de prescindir de la llengua, de tot allò que sap de la parla que l'ha fet poeta i eliminar el que l'entorpeix en la cerca. «La veritat us farà lliures», diu Jesús a les escriptures (Jn 8, 31-32), perquè cercar la paraula implica perdre-la, no pretendre dir ni fer res amb la paraula sinó deixar que sigui:

Només hi ha nemòleg, el text de ningú.

El poeta no ha de voler ser aquest “nemo” parlant; (el poeta ha de) ser el llenguatge, (ha de) ser “en el llenguatge”.

[Qui parla és el llenguatge mateix. Parlar: fer (deixar) que parli el llenguatge.]<sup>661</sup>

---

<sup>659</sup> *Stabat*, op. cit., p. 18. Cal notar que «*Mirada*» és el primer dels mots-motiu de *Stabat* (op. cit., p. 14) que, així com tots els altres, defineix el tema central de la secció i se situa en cursiva a la part central esquerra del text.

<sup>660</sup> Tal com consigna l'autor en les notes i comentaris al text del poema, aquestes paraules s'inspiren en un fragment de *I si no neva?*, escrit dos anys enrere per a la composició *Aèria* de Xavier Maristany: «Sagna la mirada, / el temps reobre la ferida pels teus ulls. / Sagna la mirada, / vénen, ferida a ferida, els teus records» (*Stabat*, op. cit., p. 20).

<sup>661</sup> *Stabat*, op. cit., p. 62.

Davant de la setena darrera paraula de Crist a la creu: «Pare, a les teves mans lliuro el meu esperit» (Lc 23, 46) –no pas la darrera de «Set», car encara en vindrà una altra –,<sup>662</sup> el poeta es dona i s’abandona a la llengua, anorrea el seu jo i es deixa endur per la paraula, per aquella paraula que, com l’existència encarnada de Jesús, ja no talla el silenci ans el diu i se sosté «al bell mig del silenci».<sup>663</sup>

Com hem vist, la vertadera pregària no consisteix a parlar a Déu sinó a deixar que Déu parli, i precisament això és el que fa Sunyol amb el llenguatge poètic de *Stabat*: deixar que les paraules siguin, fusionar-se amb elles, estant-hi, essent-les.<sup>664</sup> Vegem, doncs, de més de prop, quina és la voluntat que, tot i la silenciosa i dolorosa situació, encara li resta al poeta:

[Vull una llengua feta de preposicions només, i de conjuncions (i potser algun adverbí). La llengua d’abans que els substantius i els mots de pretesa referència concreta vinguessin a destruir-la. Ells, el lèxic i les relacions sintàctiques que demanen, van venir a torpedinar una llengua essencial, pura, justa.

[...]

Amb la irrupció de la «semàntica objectual o referencial» aquests elements primers van quedar reduïts a nexes subordinants (o coordinants) i subordinats i van ser buidats de contingut.

: Retornar-los el significat ple i absolut que encara guarden, i desterrar verbs, substantius, adjectius i tota la faramalla.]<sup>665</sup>

---

<sup>662</sup> Així com passa amb *Stabat* que té com a colofó la unitat 21 (ibídem, p. 94-97), *Set* tampoc no acaba amb la setena paraula de Crist, sinó amb una de «(vuitena)» (ibídem, p. 118) que, com aquell, mostra que el cicle «no resta clos ni eternament immutable» (ibídem, p. 130).

<sup>663</sup> *Stabat*, op. cit., 88.

<sup>664</sup> Altre cop apareix la idea de fusió que remet a la mística occidental o oriental, en la mesura que no es tracta de comprendre ans de fondre’s amb la cosa, *ser-la*. Com comenta Sunyol a les notes de la unitat 19, «es produeix un pas essencial manifestat en el pas de “essent-ne” a “essent-lo”. De “ser d’una cosa” a “ser una cosa”, de “ser del lloc/temps” (de l’on, de l’ara) a “ser el lloc/temps”. I es manifesta en gerundi perquè es dona en el temps etern, perquè és un pas sempre donant-se» (*Stabat*, op. cit., p. 88).

<sup>665</sup> Ibídem, p. 34.

Com suggereixen els quatre epígrafs que encapçalen l'obra, el que desitja el poeta és assajar «la llengua clara, el ritu de no pecar», cosa que significa tornar a l'origen, o millor dit, a la naturalesa original,<sup>666</sup> a la «llengua d'abans»: a la mirada innocent del nen (Picasso), a la «clariana» del bosc (Zambrano) o bé a «un més profund i dilatat espai per a existir» (Valente). En qualsevol cas, però, violentar i dislocar el llenguatge a fi de crear un buit en l'escriptura, no un ple que obstaculitzi la veritat –si és que n'hi ha alguna– sinó un buit que li faci espai, que la possibiliti; així com el silenci possibilita la paraula, el no saber, la lucidesa,<sup>667</sup> i la tenebra, la llum. «Només es pot ser reconeixent-se realment com a altre, o com al propi contrari», escriu Sunyol, «només en negre s'esdevé la llum».<sup>668</sup>

Com diu Joan a les escriptures, fou necessari que Jesús s'absentés per tal que vingués l'Esperit que actua interiorment en tots els homes (Jn, 16, 7); car un Déu que no està absent és sempre un ídol. Per això Déu, d'igual manera que el discurs de *Ni amb ara prou*, és un «ressuscitat» d'entre els morts i un «absent» d'entre els vius, no és que estigui a tot arreu sinó que, rigorosament parlant, no és en-lloc, és la pura ab-sència, la no-existència. I el mateix amb la llengua, el miratge de la qual sempre enganya, fa crear ídols per tal de postrar-nos-hi al davant, construir miralls que, com en Narcís, només serveixen per reflectir-s'hi, cases i habitatges que creiem que són pròpies quan, en realitat, no són més que cases enrunades i inhabitables,<sup>669</sup> «llacs glaçats» que se'ns desfan sota els peus en creure que són prou fermes per travessar-hi, però que ens enfonsen fins a congelar-nos-hi –com pedres en el corrent d'un riu–, allunyant-nos del que és real, del fluir de la vida i, no obstant això, essent-hi, estant-hi, dient encara una paraula més des de la sofrença del silenci, la ceguesa i la mudesa de la paraula, sense «tota la faramalla»:

---

<sup>666</sup> V. *supra*

<sup>667</sup> «Aquesta consciència del lúcid, cec entre cecs», *Stabat*, op. cit., p. 104.

<sup>668</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>669</sup> Cf. *Stabat*, op. cit., p. 22.

(joia)

l'exultació de l'aigua, en la sorra

la festa del vent, dins la pedra

asif imerghen

—el riu de la sal—

(no la mudesa.

en sofrença

des del cor mateix de la mudesa.

no pas la mort.

en dolença des de la pròpia mort.

viure, parlar

la joia tota)<sup>670</sup>

La mirada al buit de les conques del cec ha conduït a la consciència d'una vida tràgica i dolorosa, però a la vida tanmateix; la que és, l'única que tenim. En paraules de les notes que reflexionen i giren entorn del suara citat poema:

---

<sup>670</sup> *Stabat*, op. cit., p. 51.

cal aprendre a viure en dolor, aprendre a parlar en la mudesa. No la mort, no el silenci; sinó la vida en sofriment i la parla des de la mudesa. El ple parlar és parlar des de la mudesa violentant la llengua. El ple viure és el viure des de la mort en sofriment. I viure-ho amb joia plena.<sup>671</sup>

Viure en la mort i morir en la vida de la paraula, o el que és el mateix en l'obra amb la qual Sunyol continua i consolida aquesta poètica de *Stabat*: «esdevenir un sensllengua», fer-se un mateix «un homeless de la llengua».<sup>672</sup> Perquè com Jesús digué als seus deixebles: «qui vulgui salvar la vida, la perdrà, però el qui la perdi per mi, la trobarà» (Mt 16, 24-25). En aquest sentit, els qui segueixen Jesús han d'estar disposats a morir, car si algú vol anar-li al darrere, aleshores, el que ha de fer és, primerament i abans de tota altra cosa, negar-se a si mateix, prendre la pròpia creu i seguir-lo (Mc 8, 35).

Ara bé, cal tenir en compte que tota aquesta negativitat del camí de dolor de la creu no és una via que s'hagi de seguir per a la consecució de la salvació eterna, car Jesús és el «camí, la veritat i la vida» (Jn 14,5-6) i, per tant, res que s'hagi de seguir i, en canvi, tot per ésser. El camí de la salvació és el mateix camí de la creu, igual que el remei i la malura són les dues cares d'una única i mateixa llengua. La mort, el pecat, l'engany i la traïció del llenguatge no són, doncs, mitjà o producte del positiu ans el seu «signe», allò que situa en el camí, allò a partir del qual «el positiu es distingeix», que diria Kierkegaard.<sup>673</sup> És a dir, que no es tracta, com diu Sunyol, d'una via sinó del lloc de l'aprofundiment interior en el dolor i el sofriment del llenguatge:

---

<sup>671</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>672</sup> *Des d'ara*, op. cit., p. 83. Com exposa el mateix Sunyol a l'article «La experimentación poética...», «En *Stabat* la lengua, la poética, pasan por un duro proceso de ascesis dura y constructiva que desemboca en una poética. Pero, como toda poética, se sabe parcial, fallida y siempre provisional. Al límite de esa poética se inscribe "I want to be languageless", una poética del "sin lengua", una poética de las estructuras efímeras, válidas sólo por y para un momento concreto y mínimo, fugaz; válidas para cada palabra o trazo en el texto, una a una» (art., cit., s. p).

<sup>673</sup> En una entrada dels diaris NB, Kierkegaard afirma que «la fórmula del cristià és: el cristià és sempre el positiu que es reconegut pel negatiu» (dins *Søren Kierkegaards Skrifter*, op. cit., vol. 24, NB23:54, p. 235).

*El dolor, el sofriment, ja no com a via sinó com a lloc. El lloc de qui ha vist, de qui coneix –qui ha (qui és) memòria i desig– no pot ésser sinó dolor. I no pot ser altre que el lloc inexistent, l'«aquí» de l'altre.*<sup>674</sup>

Per aquest motiu, en les paraules que hem vist que dedicava a *D'estant*, Sunyol també constata que s'hi assaja el desig «de no voler anar més enllà; el ritu impossible de la no-transgressió», car la dialèctica d'aquesta mort, tant del llenguatge com la de Crist, no és un camí de negativitat en el qual es vagin superant els obstacles, sinó que la negativitat és *el* camí, i d'aquí la joia, que sigui la via del dolor l'única via, l'única que hi ha i per haver, per tal com les altres són equivocades, camins que menen a la perdició.<sup>675</sup>

Així, doncs, si la negativitat de la creu té alguna positivitat, aquesta no consisteix a passar per un moment de negativitat i anar «més enllà» d'ella, sinó a mantenir per sempre «la ferida de la negativitat oberta»,<sup>676</sup> per tal com és el lloc des del qual parlar encara és possible:

(amb llengua només d'abans, potser)

aquí

ran del mur desert de mirada

–l'únic–

sense mai cap ombra enlloc

---

<sup>674</sup> *Stabat*, op. cit., p. 68.

<sup>675</sup> Els evangelis només parlen de dos camins, un que mena a la perdició i l'altre, a la vida: «Entreu per la porta estreta, perquè és ampla la porta i espaiós el camí que condueix a la perdició, i són molts els qui hi entren. Però és estreta la porta i dur el camí que condueix a la vida, i són pocs els qui el troben!» (Mt 7, 13-14).

<sup>676</sup> *Postil·la conclusiva i no científica*, dins *Søren Kierkegaards Skrifter*, op. cit., vol. 7, 2002, p. 5. D'acord amb el pensar de Kierkegaard, la ferida de l'existència no pot reconciliar-se, atès que el màxim a què hom pot aspirar és assumir-ne l'esquinçament i exigir-se'l com a deure, una tasca existencial que per a Sunyol és també lingüística. «Sal a la nafra, que no es tanqui», fa també el vers de la «Divisa» de *Sal oberta* de Maria Mercè Marçal (*Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998*, Barcelona: Edicions 62, 2017, p. 145).

ja no

sinó

estar

en

des de amb dins

(tot just

estar)

estant

—el mur que no—<sup>677</sup>

Podem parlar de nihilisme poètic, però ho hem de fer amb el benentès que es tracta d'un nihilisme positiu,<sup>678</sup> no negatiu sinó «apofàtic», com així s'expressa Sunyol respecte del dir del «poeta contemporani»,<sup>679</sup> car el negatiu és el lloc en i des del qual el positiu es distingeix, l'únic senyal que hom pot tenir de la transcendència. «El llenguatge “és” i no serveix per a res (la seva tragèdia)»,<sup>680</sup> i aquesta és la joia, que el jo sigui dolor i que només des de la consciència del dolor pugui sortir-se'n; d'igual manera a com se'n surt de totes les morts que passen per la vida: «sense drama (o amb l'assumpció joiosa de la tragèdia)».<sup>681</sup>

---

<sup>677</sup> *Stabat*, op. cit., p. 68.

<sup>678</sup> A «Poetes alçurats» Carles Hac Mor parla de «nihilisme creatiu»: «milicians del nihilisme creatiu / de l'anarquia la follia la irrealitat [...] al cul de la raó i de la Història / fanals nihilistes en la foscor del seny» (dins *S'ha reventat l'hospici, Obra completa punt 1*, op. cit., p. 331).

<sup>679</sup> «La experimentación poética...», art. cit., s. p.

<sup>680</sup> *Stabat*, op. cit., p. 116.

<sup>681</sup> Ídem. No podem desenvolupar-ho aquí, però val la pena de comentar que en el llibre *NO ON (rèquiem)*, Sunyol reflexiona i es gira de nou cap al tema de la mort des de l'experiència del buit que deixa la mort en la vida dels que queden: «Acull-nos en tu, ara que ens ets aquest buit nostre» (op. cit., p. 16). És per això que no estem d'acord amb l'objecció de Pere Ballart quan, en la ressenya que



El que duu el camí de l'ascesi lingüística que és *Stabat* és, doncs, a unes paraules que, com si es tractés dels ideogrames xinesos, floten en l'aire, suspeses i suspenses en l'absència de tota regla lingüística, en la creu de la seva anorreada gramàtica, sense cap altra relació sintàctica i semàntica que la seva –plàstica i física– presència;<sup>682</sup> és a saber, i així com passa amb el text de *Cap a Tirèsies*, sense res més que el buit i la pàgina en blanc que els fa de suport; encara dient, però, coses com aquesta:

(estant)

ser

l'on no res

(per a emmudint

per a morint

el punt

---

fa de l'obra, diu haver-se-li manllevat «la voluntat consoladora» de la transcendència i no trobar el lector «el conhort que necessita i que és natural que busqui» («Extrem discurs extrem», *Avui Cultura*, 5/06/2008, p. 14). Pensem, per contra, que el consol i la joia és viure justament la mort de l'altre, el fet que siguem nosaltres qui el recordem, qui el siguem i qui, en última instància, el parlem i el cantem (el llibre és un «rèquiem» per a ser cantat i per això mateix l'edició s'acompanya d'un enregistrament sonor) *des de* l'absència i el buit que (ens) permet ser-lo: «Acull-nos, / acull-nos en tu, / repòs d'aquest ja mai més. / Pel nostre parlar-te, / Pel nostre parlar de tu, / perquè així ens conhortem en el teu conhort, / ara que ja ets» (*NO ON*, op. cit., p. 18).

<sup>682</sup> Vegeu *A la ratlla del sol (primera part)* (1979) que, com a primer intent de concentrar el poema en un nombre molt reduït de mots isolats i associats conceptualment, és un clar precedent de la manera de fer poesia que Sunyol inicia als anys vuitanta i que segueix de ben a prop la pràctica que exigeix tant l'haikú com l'escriptura ideogràfica xinesa. En la nota preliminar al llibre, Sunyol afirma que «cal cercar en el mot tot el que (ens) conté, el que (ens) és; llegir-lo sempre i de nou, cercar-lo, cercar-hi el poema» perquè, com constata ell mateix al principi, «el mot conté tot ell (el) poema». Ja hem vist que per a Sunyol l'escriptura poètica xinesa és una de les fites i de les feixes per on passa el camí de la seva creació, el qual descriu com segueix: «[Aquesta investigació poètica] va començar llegint reflexions sobre la llengua –sobre el xinès i el japonès– perquè tot el que són les relacions conceptuals que hi ha en els ideogrames em van fer plantejar que existeix una altra manera de construir –o de fer– poesia. Un dels primers textos que en vaig llegir va ser *El caràcter de l'escriptura xinesa com a medi poètic* d'Ernest Fonollosa i Ezra Pound, que parla d'això justament. I a partir d'aquí vaig començar a escriure uns textos que eren una altra cosa. Trencaven amb la meua època anterior, la sintaxi era una altra i els conceptes d'allò poètic i el tractament de la llengua eren uns altres» (Laura Basagaña, «Víctor Sunyol. El llenguatge és l'únic que tenim...», art. cit., s. p.).

–cap altre–)

nemòleg

–(on) no llindar–<sup>683</sup>

El temps s'estanca i tot roman suspès i en suspens, clavat, com el fill a qui es plora; perquè la negativitat de què parla la via de la crucifixió de *Stabat* no és altra que la de la mateixa creu, la condició de l'ésser humà i, per tant, la del poeta: viure sempre i permanentment en la cruïlla, *en l'espai entre cel i terra*,<sup>684</sup> és a dir, en la «terra de ningú (la terra fèrtil)» de la frontera, «sense lloc en el lloc», perquè «només s'és per aquest lloc, “per entre” el lloc on s'és».<sup>685</sup>

[Resta no-res només. La fi del lloc, dels temps.

Només l'etern present, només el buit.

I el tu, ara impossible.

Només la paraula. On no hi ha paraules.

Quan l'únic que resta és la paraula.

Parlar només. A aquell qui és en l'absència.

(Paraula plena:

dins d'un mateix, el ressò de qui escolta.)

–Parlar, com dir. Com fer. Com ara.–]<sup>686</sup>

---

<sup>683</sup> *Stabat*, op. cit., p. 79.

<sup>684</sup> Pensem en la creu com a símbol cristià però també com a límit horitzontal (terrenal) i vertical (celestial) de la condició humana.

<sup>685</sup> *Stabat*, op. cit., p. 72.

<sup>686</sup> *NO ON*, op. cit., p. 29.

«Només la paraula». Sempre la paraula, encara una més, sempre una més. Paraules suspeses que són, com diu Zambrano en la citació de l'epígraf del llibre, «com claus a desxifrar»,<sup>687</sup> paraules que resten «en l'aire, com el seu silenci, modelant el seu silenci, sostenint-lo sobre un abisme». <sup>688</sup> I què queda després de tota aquesta mort i despullament de la paraula? No res més que «(assajar de dir que és assajar de dir-se)»,<sup>689</sup> respon Sunyol deu anys més tard al poemari *Quest* (2013), o sia, res que no sigui el fet mateix de continuar en la cerca, de continuar amb la temptativa de dir i dir-se un i altre cop, en i des de l'assumpció del dolor de la mort, de la *malura*, *des d'ara* i en el *no on* que és el llenguatge, un continuar parlant i romanent per sempre en la negativitat de la ferida oberta. «*Sal oberta a la nafra: que no es tanqui!* Perquè tan sols d'aquesta manera es pot arribar a ser. *Ser és només ser en dolor*» –escriu Marrugat incrustant, ell també, els textos d'altri en el que és l'epíleg del llibre.<sup>690</sup>

Continuar, continuar parlant, cosa que implica continuar assajant de parlar aquest moribund parlar; perquè d'això es tracta: de «parlar *en i des de* llengua, no *amb* la llengua com a instrument», és a dir, en un «on» que no és res però que empeny a tot, que impera a continuar malgrat la malura, malgrat no saber quin és el camí –si és que n'hi ha algun–, a continuar, *malgrat*. Ja ho deia Beckett en *L'innommable*, «il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer». <sup>691</sup> Sempre una paraula més, sempre encara una més. Per què? Perquè, de la mateixa manera que Beckett, Sunyol (la seva obra, s'entén) se situa en la paradoxa d'haver de fer silenci a través de les paraules com a expressió del fet que no hi ha

<sup>687</sup> Tot i que la citació de Zambrano podria conduir-nos a l'equívoc d'un retorn a una concepció de la lectura com a desxiframent d'un significat, entenem que l'ús que en fa Sunyol és en la direcció de la il·legibilitat que provoca, per exemple, un llenguatge críptic i, per tant, des de la idea de la lectura il·legible d'un poema zaum com els que elabora en els seus primers llibres i dels quals, no casualment, en recupera un per a introduir el mapa de la seva trajectòria poètica a *Des de quin on?* (op. cit., p. 33).

<sup>688</sup> *Stabat*, op. cit., p. 9. No podem deixar de remetre'ns al títol *La llengua suspesa* de Vicenç Altaió com a reflexió, en paraules d'Anna Carreras, d'una llengua que, a banda d'estar suspesa per no haver aprovat, «es troba en el buit, resta en *stand by*, absorta, abstreta, atònita, embadalida...» («Escriptura blanca o l'afonia del ventríloc: una poètica per al traficant d'idees», dins *Massa Fosca [Poesia 1978-2004]*, Palma: Moll, 2004, p. 41), talment com un «signe d'aire», per dir-ho amb el títol d'un dels llibres i recull de poesia de Ràfols Casamada.

<sup>689</sup> *Quest*, op. cit., p. 93.

<sup>690</sup> «Quest sense destí», dins *Quest*, op. cit., p. 97.

<sup>691</sup> op. cit., p. 213.

res a dir i, tot i així, dir-ho, deixar constància de l'obligació de dir alguna cosa. És el que «Beckett personifica d'una manera, podríem dir, tràgica» –explica Sunyol en l'article que li dedica amb motiu de la commemoració del centenari del seu naixement–, i afegeix:

el desig irrenunciable de parlar, la voluntat irrefrenable de dir, al costat de l'absoluta consciència que no hi ha res a dir, que no és possible dir res (i en el seu cas, que tampoc se'n tenen ganes) [...] Beckett és la (re)construcció de la llengua d'abans del llenguatge, és la recerca de la llengua primigènica, l'única; la recerca del *dir* possible, l'establiment d'una llengua en l'abandó de la sintaxi i la cohesió per retrobar-se en el ser el que és, per retrobar-se amb la mirada que es mira el mirall del món i la consciència. És la parla que ha abandonat la parla per a mostrar la indigència de la llengua, assumir-la i així fer-la forta en la seva essencial feblesa.<sup>692</sup>

I tot plegat, per què? Per «assajar de dir-se», per curar-nos la ferida de la paraula amb la sutura d'una altra paraula,<sup>693</sup> l'únic que som –i no tenim, recordem-ho–; atès que no és res que posseïm sinó quelcom que, en tot cas, ens poseeix, quelcom que ens travessa per dins i ens supera per totes bandes. I el poeta? No res més que el lloc d'aquest travessar, la «carn» del trànsit a què està ex-posada la paraula, un no-lloc, en realitat, o com diu Sunyol un *NO ON*, car sempre es parteix *Des d'ara*, de la consciència de la pròpia mort, de no ser més que un «indigent», un «*homeless* de la llengua», sense més refugi que aquell *Caravanserrall* de què parla el poeta com a imatge del llenguatge:

lloc sempre provisorí, establert i definit cada jornada per ell mateix i el seu ús, virtual recer sovint sense murs ni aixopluc, que resguarda perquè així ho ha convingut i així ho creu la caravana, tot i que cada viatger sap de la seva

---

<sup>692</sup> «Ell ja hi era abans», op. cit., p. 6.

<sup>693</sup> El mateix fa un vers de Carles Camps Mundó amb qui Sunyol comparteix, tot i les diferències, una mateixa reflexió entorn de la mort i la paraula: «Només la paraula mitiga / el mal que la paraula diu» (dins *El contorn de l'ombra* en *La mort i la paraula*, op. cit., 321).

fragilitat, de la seva inutilitat com a bastió de defensa contra els vents, el sol, la sorra, els dies.<sup>694</sup>

Res, per tant, que es pugui edificar ni establir en aquest obligat exili i nomadisme que han d'emprendre tant la paraula com el poeta. Només pas, no més.

Només en quest

Només

i

Potser mai.

En quest

de quest

en

per

I així, així acaba el llibre amb el qual també es dona per acabada la poètica (i ètica) de la mort que hem vist néixer amb el suïcidi de *Ni amb ara prou*, passar per la mort de l'obra i de l'autor de *Cap a Tirèsies* i arribar fins a la pròpia mort del llenguatge a *Stabat*.<sup>695</sup> I com acaba? Doncs ni més ni menys que amb dues

---

<sup>694</sup> *Moment*, op. cit., p. 13.

<sup>695</sup> Com corrobora Sunyol a *Quest*, la poètica de l'estar acaba amb aquest llibre (op. cit., p. 93), després d'haver-se desenvolupat en poemaris posteriors com *Des d'ara* i *NO ON*, fidels seguidors de la reflexió i dels recursos emprats a *Stabat*. Val a dir que, en l'estudi que dedica a Víctor Sunyol, Jordi Marrugat encabeix els poemaris de *Stabat*, *Des d'ara* i *NO ON* sota la rúbrica d'un mateix camí «d'ascesi lingüística» –quelcom que, d'altra banda, ja havia fet Sunyol a l'article «La experimentació poètica...» de 2009 (art. cit.)– en considerar-los com a formant part d'un mateix fil conductor entorn del qual altres obres es construeixen referint-s'hi o inserint-s'hi directament (cf. *Aspectes...*, op. cit., p. 504). És el cas, per exemple, de *com si Girona (31 dies)* (Vic: Cafè Central / Emboscall, 2005), de la qual no hem mencionat res, però que arrenca justament amb l'autocitació

preposicions, amb dues simples preposicions que, a desgrat de la seva aparent simplicitat, indiquen la complexitat de la transitorietat d'un pas que és alhora un *impasse*, «un pas sempre donant-se», «*No-pas etern*», justament el *ça* del *lla* (enllà) d'un (*no*) més enllà.<sup>696</sup> Com diu Blanchot, tot jugant amb la partícula *pas* com a substantiu i adverb de negació, aquest és un *pas au-delà*, és a saber, un pas *no* més enllà per tal com es nega a si mateix i és fruit de la negativitat de la distància abismal de la frontera. *Le pas au-delà* és, doncs, negació de transcendència en el pas mateix que transgredeix el límit, pas sense afirmació, neutralitat, pas que no és<sup>697</sup> o, com afegeix en *L'écriture du desastre*: «*passivité, passion, passé, pas (à la foi negation et trace ou mouvement de la marche)*».<sup>698</sup>

\*\*\*

El que indiquen les preposicions *en* i *per* de la poètica que conclou el *Quest* de Sunyol, tenint-ne aquest encara el rastre,<sup>699</sup> és un estar en la transitorietat d'un

---

«vull una llengua...» de *Stabat*. En el text del seu epíleg, Carles Hac Mor escriu: «Probablement *Stabat* ha estat el llibre més celebrat de Víctor Sunyol, diríeu que amb tota la raó. Ara bé, amb *com si girona* [...] Sunyol, sense una construcció similar a la que sustenta la poesia de *Stabat*, s'acosta, més que no *Stabat*, a “una llengua (...) amb una sintaxi neta elemental, suficient” (...) a la qual “no li calen reglamentacions externes ni imposades, ni signes per marcar-les”, que és la llengua que Sunyol reclama a la poètica abreviada del començament de *com si girona*» (op. cit., s. p.). Vegeu una ressenya de l'obra a Anna Carreras, «Víctor Sunyol: *com si la llengua primera*», *Reduccions*, n. 84, 2006, p. 118-121.

<sup>696</sup> *Stabat*, op. cit., p. 106, 90. El mot francès *impasse*, no recollit en la normativa catalana, expressa molt bé el pas del límit com a frontera de traspàs i estancament alhora (im-passe).

<sup>697</sup> *Le pas au-delà*, París: Gallimard, 1973, p. 8, 26, 38, 135, 162, 167, 174. Cal consignar que el títol d'aquesta obra és citat per Sunyol a *Cap a Tirèsies*, op. cit., p. 158 i en l'article «La experimentació poètica...», art. cit., s. p.

<sup>698</sup> París: Gallimard, 1980, p. 33. En paraules d'Emilio Lledó en la citació del primer epígraf de la segona part del llibre *Stabat*: «No hi ha un més enllà de les paraules, sinó un ençà de la ment. Per això el pensament és una forma de reflexe [sic]» (op. cit., p. 103). D'altra part, la impossibilitat d'un més enllà és suggerit també pel mateix títol de *Quest*, el qual, en fer referència al roman de la *La Queste del saint Graal* de la Vulgata artúrica remet al mite d'una recerca tan crucial com impossible. Com diu Marrugat en l'epíleg del llibre, inspirant-se, justament, en el mite: «*Quest* és, doncs, aventura fracassada cap a l'inabastable lloc absolut, l'inefable dir ple, l'impossible ser estable. Però gràcies al fracàs el cavaller s'ha trobat a si mateix en el seu “estar”» («*Quest* sense destí», art. cit., p. 102).

<sup>699</sup> Com a «text que tanca la poètica i l'ètica trobades en *Stabat*» (*Quest*, op. cit., p. 93), *Quest* és una obra que encara n'empra els recursos, però no per a cercar sinó per a perdre-s'hi, ja que el quest com a senyal, petja o rastre del «pas d'un animal o d'una persona per un lloc», s'ha perdut, i amb aquest

pas però sense mai traspassar-lo: sense tenir-ne una meta o direcció precises –i encara menys lineal o d’ascensió progressiva (*Ni amb ara prou*); sense visió ni objecte (*Descripció de cec*), enmig de l’esborrament que produeix la densitat de la boira (*Cap a Tirèsies*); sense ésser i només estar (*Stabat*), sense «esperar res d’aquest o de qualsevol altre periple o trajecte»,<sup>700</sup> sense temps –ni passat ni futur–, sense llengua, com veurem tot seguit a *Des d’ara*; sense on ni lloc on poder restar i aixoplugar-se que no sigui el mateix no-lloc (*NO ON*); i, finalment, sense fi, sense greal, com és el cas d’aquest *Quest* amb què acaba ara la «poètica de l’estar» sunyoliana. En suma, sense res concret que se cerqui, res donat d’entrada ni tampoc transmundà, car el món és i sempre serà límit i és en la consciència d’aquest límit que hom pot aspirar a transcendir-lo. «Quan s’és conscient de la mudesa, de la tragèdia, és a partir d’aquesta consciència que es pot arribar a algun lloc» –afirma Sunyol.<sup>701</sup> Com deia Wittgenstein, és solament escometent una i altra vegada contra les parets de la nostra gàbia que hom pot albirar el que transcendeix, perquè solament el fracàs patit pel discurs (llegiu passió) en voler dir allò que no pot ser dit és el que en permet, paradoxalment, la manifestació. Amb tot, no estarem dient res, però la «tendència», «l’escomesa contra el límit», diu Wittgenstein, «apuntarà vers alguna cosa».<sup>702</sup> El límit, doncs, encara en el si de la immanència, as-senyal-a la transcendència. Però és aquest tan sols un senyal, un senyal que, pel que podem comprovar pels guions que així l’emmarquen, no ve de fora sinó de dins de la llengua, de («“per dedintre”»), afirma Sunyol,<sup>703</sup> en i des de la negativitat d’una llengua que enganya i, tanmateix, dona a conèixer. Un senyal només, no més i no gens menys que això, ni més ni menys que això:

---

s’ha perdut també tota noció del camí que cal seguir. «Perdre el quest» és, de fet, l’expressió amb què habitualment es fa servir el mot i així la utilitza el poeta a l’hora d’intitular-ne el llibre. Per a més detall, vegeu el comentari que respecte d’aquest terme ofereix Sala-Valldaura a *La poesia catalana i el silenci*, op. cit., p. 180-181.

<sup>700</sup> *Stabat*, op. cit., p. 96.

<sup>701</sup> Anna Cavals, «L’entrevista: Víctor Sunyol respon Anna Cavals», art. cit., p. 5.

<sup>702</sup> Friedrich Waismann, «Notes on Talks with Wittgenstein», *The Philosophical Review*, vol. 74, 1965, p. 12 (traducció de Joan Ordi en *Comprendre*, vol. 3, n. 2, 2001, p. 67-69.).

<sup>703</sup> «La llengua només pot dir des de dintre d’ella (“per dedintre”). L’ésser és només essent dins d’un espai (que és temps, que és l’ésser). Només és essent en un estar» (*Stabat*, op. cit., p. 36).

Entendre i viure l'estar com a estat (lloc) únic i propi. [...] no ésser, sinó estar. «Ja no, sinó estar en»: Ja no cal res més, no es pot voler res més, que «estar», només ésser «des de amb dins» aquest lloc: només estar.<sup>704</sup>

#### 2.2.4. «I want to be languageless (Lipica 06.09.03)» (*Des d'ara*, 2005)

Vet aquí la «frase-fórmula (la il·luminació)» a la qual arriba el poeta quan, una vegada acarat al cadàver que és ell mateix i la llengua, experimenta l'estranyesa del seu propi dir: «I want to be languageless», fixem-nos que ho diu en anglès i, per tant, en llengua estrangera. Poeta *en exili*: poeta que surt de si mateix i del seu suposat centre per fer-se «languageless», un «homeless de la llengua», «le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue», en termes de Deleuze i Guattari, o sia, la parla d'un no-lloc que, paradoxalment, dona lloc a una altra parla, a una parla *altra*.<sup>705</sup> Explica Sunyol en l'apartat «La il·luminació de Lipica» del llibre *Des d'ara* que és on trobem la fórmula en qüestió:

Esdevenir un sensllengua, un homeless de la llengua.

No tenir cap llengua deu ser, ara i en mi, l'única manera de poder parlar, de poder assajar la parla.

No es tracta d'esdevenir un sensllengua per poder partir de zero en la construcció (o reconstrucció) d'un nou llenguatge. Es tracta de «ser» («sempre» un sensllengua, de no tenir cap llengua, de no voler-ne cap, no fer-ne servir cap. («Es tracta de no consolidar res»: Carles Hac Mor.) Certament, és el mut qui parla, l'únic que pot parlar. Ho vaig escriure fa temps, com molts ho han escrit; és un vell concepte: Tirèsies aplicat a la veu. Però el mut té un llenguatge, tot i

---

<sup>704</sup> *Stabat*, op. cit., p. 68.

<sup>705</sup> *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 35.



que voldria tenir-lo diferent o amb més possibilitats expressives; o, com a mínim, constantment pretén arribar-hi. Es tracta d'una altra mudesa.

No tenir, no usar ni voler cap llengua. És a dir: escriure prescindint de la llengua com a sistema, com a estructura tancada i funcional; però, això sí, usant elements i estructures de les llengües (de la llengua).<sup>706</sup>

L'experiència del buit ha tocat l'ésser del poeta –el *be* del *language*– i ara es fa *languageless*, no un sensllengua sense més –cosa, per altra banda, impossible si tenim en compte que som éssers-en-el-llenguatge–, sinó de ser-ho precisament així: des del *less* del *language*.<sup>707</sup> Després de passar un cert temps transitant per les esquerdes del llenguatge i habitant-les fins i tot, el poeta deixar de *ser*, de *tenir* llengua. És la mena d'afàsia de l'escriptor que s'ha fet conscient de viure en l'espai buit i desert de la paraula, i que, lluny de dissimular, es pren com a guia. En paraules de l'autor a l'entrevista d'Anna Cavals:

és a partir d'aquesta consciència de desert, de no poder dir, que s'intenta de construir un discurs amb les restes del naufragi que és la llengua. I precisament per això, perquè es parteix d'aquest punt, d'aquest concepte de llengua, es pot arribar a dir alguna cosa, es pot arribar a construir algun discurs. Al revés del discurs que parteix de la plena confiança en el llenguatge, que no és conscient de la seva mudesa, de la seva inutilitat, que viu inconscientment la tragèdia, i perquè n'és inconscient viu feliç en la mudesa amb aparença de dictat; feliç i confiat en un dolç engany [...] És tràgic; vull dir dolorós, gens còmode, però és l'única via. L'única via per al qui ha vist la llengua en la seva realitat de despulla inerta. I a partir d'aquí, les possibilitats són plenes perquè ho tens tot a les teves

---

<sup>706</sup> Op. cit., 83-84.

<sup>707</sup> És de notar la similitud que presenta aquest *less* del «*languageless*» amb el mot *lessness* de Beckett, neologisme anglès intraduïble que, com comenta Jordi Coca, servia a l'autor «para decir en una sola palabra su relación con la desnudez extrema del lenguaje y el acercamiento progresivo, constante y sin retorno, a la presencia del *menos*» («*Lessness*», dins «Beckett, la voz radical», art. cit., p. 3). Encunyat juntament amb el filòsof Emil Cioran, *lessness* era l'intent de trobar l'equivalent anglès al títol de la narració en francès *Sans* (..), un mot que barrejava el sentit del menys amb l'al·lusió fonètica de l'infinit i que designava la substantivització de la preposició *sense*: «el sense», «allò que no»; un estat, doncs, d'absència pur, de l'absència en si mateixa.

mans, i la desconfiança en el llenguatge pot portar, al capdavall [...] a un dir ple, a la recerca i camí cap un dir “absolut”.<sup>708</sup>

Escrit a la primavera del 2001 i l'estiu del 2003, *Des d'ara* és el poemari que continua el camí d'ascesi lingüística que s'havia emprès amb *Stabat* i en el qual s'aplica, de fet, aquella voluntat de dir amb les partícules de la llengua que no pretenen comunicar un significat concret ni objectual i que, per això mateix, són les que més signifiquen.<sup>709</sup> Tal com ho interpreta Marrugat, *Des d'ara* «construïa una llengua que volia buidar-se definitivament de tota llengua» i continua:

Ara, però, la seva voluntat de buidar la llengua i sotmetre-la a una ascési rigorosa fins a la «llengua d'abans» trobava el camí i la fórmula per poder continuar i anar més enllà [...] Ja no una «llengua d'abans», doncs, sinó convertir el poeta en un *homeless* de la llengua, un *languageless*: sense llengua, sense casa, sense caravanserrall.<sup>710</sup>

Segons que explica el mateix Sunyol, la fórmula o il·luminació –semblant a la d'aquella «epifania» que experimentà Beckett durant la fosca i tempestuosa nit de 1946–<sup>711</sup> fou ocasionada amb motiu d'una experiència personal amb referent espacial i temporal concrets: el poble de Lipica, el 6 de setembre de 2003, a propòsit d'una trobada internacional de traductors de poesia i escriptors (*Vilenica Poetry Translation Workshop & Vilenica International Writers Gathering 2003*)

---

<sup>708</sup> «L'entrevista: Víctor Sunyol respon Anna Cavals», art. cit., p. 5.

<sup>709</sup> «les conjuncions, preposicions i altres partícules, en el seu sentit ple, plenament semàntic, diuen l'exactesa justament perquè el seu àmbit significatiu és el de la nebulosa, el del significat difús, borrós, boirós» (*Des d'ara*, op. cit. p. 90).

<sup>710</sup> *Aspectes de la poesia...*, op. cit., p. 510.

<sup>711</sup> És sabut que, a partir d'una experiència de revelació, Beckett decideix canviar la direcció de la seva escriptura. Així ho explica al seu biògraf James Knowlson: «I realised that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one's material. He was adding to it; you only have to look at this proofs to see that. I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding» (*Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Simon and Schuster, 1996, p. 319).

durant la qual l'autor perd tot contacte amb la llengua catalana, en el si, doncs, d'un efecte d'estranyesa o estranyament (*ostranénie*), com dirien els formalistes russos, de desautomatització d'allò que és més familiar i pròxim.

Es pot adduir que la identitat lingüística del poeta sempre ha estat dubtosa, un ésser que no posseeix la llengua i que és alhora qui més la posseeix –pel coneixement que en té– o qui n'està posseït –per l'entusiasme o inspiració que li causa.<sup>712</sup> Algú que *viu* i *es fa* en conflicte amb la llengua que el defineix, que s'hi sent inspirat i alhora mut en no adoptar l'actitud de domini que abans hi tenia. En realitat, si ho pensem bé, la poesia sempre ha estat la veu de l'altre, la veu que no pot ni vol ser definida, la veu estranya, estrangera, no familiar.<sup>713</sup> Però és evident que aquesta «ostranénie» que, per als formalistes russos i, després, per a Roman Jakobson, arriba a ser un dels criteris de la tan cercada literalitat, és viscuda ara en el procés dinàmic i de creació de la mateixa escriptura. Com ocorria amb Chandos, el quequeig del qual s'inseria en la llengua del discurs de *Ni amb ara prou*, la voluntat del *languageless* no fa tampoc referència a l'experiència personal del poeta –per bé que es parteixi d'ella com a motiu de revelació–, sinó a la mateixa llengua, la qual és la que travessa pel camí auster de la rigorosa ascési fins «arribar al balbuçig essencial, germinal, primigeni».<sup>714</sup> «Mai el silenci / al bell mig del silenci», matisava Sunyol a *Stabat*, perquè del que es tracta, com insisteix ara, és de partir de «la ferida de la llengua en el subjecte (i la del subjecte en la llengua), no d'explicar(-se)-la; fer del nemòleg, del «text que es diu, el text sol, text de ningú» «el parlant sense llengua»,<sup>715</sup> algú, doncs, que està en possessió de la llengua en tant que se'n desposseeix, en la mesura que la *desparla*.<sup>716</sup>

<sup>712</sup> Recordem que el poeta no és per a Plató un mer imitador, sinó també un ésser «entusiasmats», del grec *enthousiasmós*: «èxtasi», que, al seu torn, deriva de *enthousiázo*, «ser inspirat per la divinitat», i aquest, de *énthous*: «inspirat pels déus» (*theós*).

<sup>713</sup> Com diu Zambrano, «desde que el pensamiento consumó su “toma de poder”, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía» (*Filosofía y poesía*, op. cit., p. 14).

<sup>714</sup> *Des d'ara*, op. cit., p. 87.

<sup>715</sup> *Ibidem*, p. 89,

<sup>716</sup> Ens situem, doncs, en un nou concepte de poesia com el que pot definir un terme com el de «deslírca», en el sentit que li ha donat Margalida Pons: «El terme deslírca s'inspira en nocions com *no lírica*, *non poesia* i *anti-lyric*, però no s'hi identifica del tot, bàsicament perquè pren un punt de vista intregenèric i no intergenèric [...] Més que no pas insistir en la idea, tantes vegades repetida,

No cal dir que un dels referents que ens ve trobar a penes entrar en aquest joc de ser o esdevenir «un sensellengua en la llengua» és el camí de la, per a Beckett, «molt desitjable literatura de la desparaula [*sehr wünschenswerten Literatur des Unworts*] i l'estranyesa que aquesta implica en un autor que, en la citada «Carta alemanya» de 1937, es declara incapaç d'escriure en un anglès formal:

Un immer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zerreißen muss, um an die hinterliegenden Dinge (oder das hinterliegende Nichts) zu kommen. Grammatik und Stil! Mir scheinen sie ebenso hinfällig geworden zu sein wie ein Biedermeier Badeanzug oder die Universchüttlichkeit eines Gentlemans. Eine Larve. Hoffentlich kommt die Zeit, sie ist ja Gott sei Dank in gewissen Kreisen schon da, wo die Sprache da am besten gebraucht wird, wo sie am tüchtigsten missgebraucht wird. Da wir sie so mit einem Male nicht ausschalten können, wollen wir wenigstens nichts versäumen, was zu deren Verruf beitragen mag. Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt –ich kann mir für den heutigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen.<sup>717</sup>

En un to molt proper a l'actitud de Beckett, Sunyol parla del poeta contemporani com d'algú a qui parlar se li ha fet problema, en parlar amb una llengua morta, amb una llengua que no li serveix, i, malgrat això, no poder callar ni inventar-

---

del caràcter convencional del gènere, aspira a descriure els jocs i perversions que aquest caràcter convencional suscita –amb la sospita que, en certs casos, aquestes perversions no fan sinó reforçar la convenció mateixa. La deslírca no seria aquella escriptura poètica que no participa dels atributs concedits tradicionalment a la lírica, sinó aquella altra que utilitza aquests atributs, invertint-los però sense cancel·lar-los per complet, com a estratègia de repensament del gènere des d'una actitud crítica que es formula des de dins» (*Lírca i deslírca*, op. cit., p. 10).

<sup>717</sup> «Mi propia lengua cada vez se semeja más a un velo que he de hacer jirones para acceder a las cosas (o la nada) que hay detrás. Gramática y estilo. Me parece que han llegado a ser tan caducos como un traje de baño estilo Biedermeier o la impasibilidad de un caballero. Una máscara. Esperemos que llegue el día, gracias a Dios en determinados círculos ya ha llegado, en que la lengua se emplee de la manera más eficaz allá donde está siendo más eficazmente maltratada. En vista de que no podemos suprimir la lengua de una vez por todas, al menos no queremos dejar de hacer nada que pueda favorecer su desprestigio. Horadar en ella un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, ya sea algo o nada, comience a verterse poco a poco. No puedo imaginar un propósito más excelso para el escritor de hoy en día» (*The Letters of Samuel Beckett*, op. cit., p. 513-514. *Disjecta*, op. cit., p. 56-57).

se'n una de nova. La proposta sunyoliana és, així, «travesar el lenguaje»,<sup>718</sup> o el que en termes beckettians seria: anar amb paraules més enllà o a l'altra banda de les paraules; un objectiu, per definició, impossible; però no, per això, menys real. Fet i fet, tant per a l'un com per a l'altre, aquesta és la tasca a què es veu empès el poeta d'avui, «el poeta en mayúsculas» –segons Sunyol– com aquell que es fa seu «el compromiso con la lengua, con su tiempo y que ha hecho suya la tradición de la desconfianza en la palabra, la tradición de la contemporaneidad», o sia, justament la tradició del camí que Beckett inauguraria.<sup>719</sup> Tal vegada és per això que «Ell ja hi era abans», com afirma Sunyol a l'hora de commemorar-ne la figura, i potser també és per això que ara hi és en aquest «estar» *sense* llengua en què, de nou, es dota de rostre l'escriptura. Escriu Sunyol a l'hora d'establir el marc de la seva pròpia antologia poètica:

El poeta contemporani –i el creador en qualsevol dels llenguatges artístics– és aquell creador que opera amb un llenguatge en què no pot (o no vol) creure i que defuig de qualsevol mètode o sistema. Només per aquest camí ens és possible parlar de creació. Una creació que en el cas del poeta passa per la paraula, per la impossibilitat de dir [...] Hi ha un dir, per tant, que per a ésser ha de negar el llenguatge tal i com l'entendem; un «dir» que parteix de la mort, o inexistència, del llenguatge; i aquest és el dir del poeta contemporani.<sup>720</sup>

O és que potser la literatura no ha de continuar amb el qüestionament assumit fa temps en la resta de les arts? «Gibt es irgendeinen Grund», pregunta Beckett,

warum jene fürchterlich willdürliche Materialität der Wortfläche nicht aufgelöst werden sollte, wie z.B. die von grossen schwarzen Pausen grefressene Tonfläche

---

<sup>718</sup> «La experimentación poética...», art. cit., s. p.

<sup>719</sup> En paraules de Laura Cerrato, «[l'estètica beckettiana] está estrechamente ligada a una actitud postmoderna *avant la lettre* de cuestionamiento del concepto de la totalidad, de sistema, que muestra el mundo como múltiple, provisorio, aleatorio y elusivo» (*Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teórica de la desp palabra*, Buenos Aires: FCE, 1999, p. 30).

<sup>720</sup> *Des de quin on?*, op. cit., p. 13-14.

in der *siebten Symphonie* von Beethoven, so dass wir sie ganze Seiten durch nicht anders wahrnehmen können als etwa einen schwindelnden unergründliche Schlünde von Stillschweigen verknüpfenden pfad von Lauten? Um Antwort wird gebeten.<sup>721</sup>

És evident que en el cas de l'escriptor això és més difícil, atès que la matèria amb la qual treballa és amb paraules que ja signifiquen, però no per això –pensen aquests autors– ha de deixar d'emprendre la tasca, esforçar-se a neutralitzar, per bé que no eliminar, els significats que sempre tenen lloc en el llenguatge. Com comenta Sunyol amb relació a la revolució empresa per les arts plàstiques,

la desconfiança en el signe pot constituir un element dels fonamentals per entendre i definir la contemporaneïtat (juntament amb la recerca de la perduda dimensió mítica del signe, ni que sigui en la seva negació). Desconfiança en un signe que se sap també únic vehicle i que, per tant, caldrà refer, redefinir, reaprendre, reconstruir.<sup>722</sup>

Dit amb les mínimes però significatives partícules del llenguatge construït a *Stabat*: es tracta d'anar *amb* la llengua *contra* la llengua, de «partir d'un sistema definit i establert (i que ens defineix) i només a partir d'ell obtenir un no-sistema»,<sup>723</sup> de trobar, com diuen Deleuze i Guattari de la «literatura menor» de Kafka, les «línies de fuga», les línies que desmuntin el dispositiu i la maquinària;<sup>724</sup> de «desconstruir» el sistema de la llengua, com diria Derrida.<sup>725</sup>

---

<sup>721</sup> «¿Existe alguna razón por la cual esta escalofriante y arbitraria materialidad de la superficie del habla no haya de disolverse, como la superficie del sonido en la *Séptima sinfonía* de Beethoven, devorada por inmensas pausas negras, de modo que a través de todas sus caras no podamos percibir otra cosa que acaso una vertiginosa vereda de sonidos que va enlazando abismos insondables de silencio? Se ruega respuesta» (*The letters of Samuel Beckett*, op. cit., p. 514. *Disjecta*, op. cit., p. 57)

<sup>722</sup> «L'ombra de l'ombra...», art. cit., p. 59. En el punt 10 de l'article «Patrick Gifreu: vers un axis mundi (reflexos de l'icosaedre en rotació)» de 1994, fragment que és recurrentment citat per l'autor en el recull de fragments (i manlleus) de poètica que va publicant, Sunyol escriu: «Per a l'ésser: contra la presó, la llengua. Per a la llengua: contra la llengua, la llengua» (art. cit., p. 106).

<sup>723</sup> *Des d'ara*, op. cit., p. 87.

<sup>724</sup> *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 13-14.

Essent així, de la mateixa manera que Deleuze i Guattari parlen de Kafka i el seu «esdevenir animal» (escarabat) en un món antropocèntric –i en tant que això no és una metàfora ni un assumpte de representació–, Sunyol parla en l'epíleg de *Des d'ara* d'«esdevenir un sensellengua» en un món logocèntric com la manera que té de continuar assajant de parlar, de construir un llenguatge lliure i autònom que no s'acabi esclerotitzant com els anteriors. No es tracta, doncs, de la tasca negativa i destructiva de rebutjar el llenguatge i silenciar la paraula fins que calli o deixi de tenir sentit, sinó de l'altrament positiva i constructiva de fer que el silenci es digui, de qüestionar el llenguatge des de la mateixa base, de treballar en el si de la negativitat i la destrucció (l'ambigüïtat, l'oxímoron, la paradoxa...) a fi de reconstruir –i reconstruir-se en– el llenguatge. Escriu Jenaro Talens respecte de l'obra de Beckett:

No hay el terror al vacío sino la pretensión de elaborarlo y superarlo y sumirse en él. Esa suerte de misticismo que cierta crítica académica ha visto en su obra, existe, pero como mística sin Dios, sin el más mínimo destello de posible transcendencia, que no subraya nuestra insignificancia sino que la construye. El silencio no es un castigo que aceche al hombre en general o al artista en concreto; es, sobre todo, una meta penosamente inconquistada, a la que tender.<sup>726</sup>

«*I want to be languageless*»–, vet aquí el desig i la meta impossibles, talment com l'«impossible dir pecant, inútil assajar el ritu de no pecar» que veïem en el poemari *D'estant*,<sup>727</sup> perquè la qüestió, *des d'ara*, és tota una altra: no voler «una llengua només composada de preposicions i de conjuncions»<sup>728</sup> sinó de no voler-ne cap, de no tenir cap llengua, de ser un Homo «sensellengua» com el tipus antropològic caracteritzat per una actuació basada en el «mutisme

---

<sup>725</sup> Segons Sala-Valldaura, «probablement, Sunyol sigui el nostre poeta més proper al desconstruccionisme i, en qualsevol cas, no camina gens lluny de la malfiança cognoscitiva de Wittgenstein» (*Entre el simi i Plató*, op. cit., p. 276).

<sup>726</sup> *Conocer BECKETT y su obra*, Barcelona: Dopesa, 1979, p. 30-31.

<sup>727</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>728</sup> *Stabat*, op. cit., p. 34.

*verbal*». <sup>729</sup> Ho explica Jenaro Talens en relació amb el tipus de silenci de Beckett, tan proper a Sunyol:

Lo específico en su propuesta es la naturaleza de ese silencio. No el de la anulación o la muerte, sino el del mutismo *verbal*. Cuando afirma de la nada, citando «al de Abdera» (Demócrito) que «nada es más real» lo que pretende no es *decir* el caos *sino mostrarlo*. En la medida en que *decir* no muestra sino oculta, el caos no puede decirse, sólo visualizarse. El silencio beckettiano no tiende a la nada sino a la representación. Ésa es la razón de que un escritor que lleva treinta años afirmando que no tiene nada que *decir* haya dado más de una veintena de obras sin repetirse ni contradecir su postulado inicial. <sup>730</sup>

«No la mudesa. / en sofrença / des del cor mateix de la mudesa», com hem vist que deia Sunyol a *Stabat*. <sup>731</sup> Perquè, al capdavall, i a través d'un exercici de reescriptura, l'autor matisa que «un sensellengua no és tampoc com un sord i mut; també té els codis de la llengua i els coneix i els usa, tot i que no en totes les seves aplicacions». <sup>732</sup> Parlem, doncs, d'un altre tipus de mudesa, la qual consisteix a conferir al silenci un estatut de llenguatge; un estatut que no és un significat sinó el dispositiu que precisament el nega, la mena de zum-zum o brunzit d'insecte de què parla Beckett a través de Molloy. Com escriu Xavier Pla, tot relacionant Sunyol amb Beckett: «Ja no es tractava de parlar amb el llenguatge ni tampoc de fer creure que el llenguatge parlava a través d'ell, de l'autor. Sinó que es tractava de mostrar com el llenguatge *parla des d'ell mateix*». <sup>733</sup> Exposa Sunyol en la poètica que publica a la revista *Els Marges* a l'hora d'encapçalar els dos primers textos de què consta el llibre *Des d'ara*:

---

<sup>729</sup> *Conocer BECKETT y su obra*, op. cit., p. 113.

<sup>730</sup> Ídem.

<sup>731</sup> Op. cit., p. 51.

<sup>732</sup> *Des d'ara*, op. cit., p. 83. Cal notar que dir de manera diferent el que ja s'ha dit no deixa de ser una forma de desestabilitzar el poder i el domini de la llengua.

<sup>733</sup> «Víctor Sunyol: posar la llengua en estat de dol», dins *L'acadèmia i els límits*, op. cit., p. 84 (cursives meves). Cal notar que també Deleuze i Guattari parlen del «dispositiu» de Kafka com d'un mecanisme que usa de manera intensiva i asignificant la llengua, com una mena de «crit» o «materia sonora» que s'allunya de tota concepció semàntica organitzada (cf. *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 11, 38, 41).



Una poètica? Ser un sensellenguatge des del llenguatge (potser l'única manera de ser-ho), des de [sic] llenguatge verbal i des d'una llengua concreta. Partir de «l'arrel de la ferida» (*Quadern de bosc*) i no de la superfície d'una pell de cosmètica. No es tracta d'un aparador de signes de tota mena per poder triar a cada moment. No és el joc de crear un codi de tots els codis. Partir de la llengua, la «pròpia» llengua, i donar-li un camí d'ascesi rigorosa. Partir d'un sistema definit i establert per a obtenir un no-sistema. L'única manera de fer-ho. Perquè és l'únic que l'escriptor té veritablement a les mans i l'únic del que pot partir, la seva única matèria real; sense trampes.<sup>734</sup>

Emparats pel pensament de Deleuze i Guattari sobre una literatura menor en Kafka, diríem que, així concebuda, l'escriptura és una superfície material en què s'inscriu un desig de «déterritorialisation», que procura «emporter lentement, progressivement, la langue dans le désert. Se servir de la syntaxe pour crier, donner au cri une syntaxe», «minorer», això és, desarticular, empobrir, buidar, silenciar, esborrar... la llengua major dominant i arrencar de la llengua la seva condició «révolutionnaire».<sup>735</sup> És cert que aquest és un desig que no pot mai satisfer-se i, malgrat això, és l'únic que sembla guiar el poeta en l'escriptura; en una escriptura que, al seu torn, és «nòmada», car totes les estructures utilitzades són sempre provisionals i rebutjades en el moment de ser creades. «Nòmada só i és aquesta ma ventura», fa el darrer vers del primer poema de *Cançó final – Comiat Relapse* del recull *Moment*, títol en què l'autor ja insisteix en «aquesta idea d'impossible final de la recerca lingüística», per dir-ho amb Marrugat,<sup>736</sup> car la cançó és una que no deixa mai de sonar, però de la qual només se'n sap la tonada; el renou d'un silenci fet de paraules.

<sup>734</sup> «Una poètica?», *Els Marges*, n. 74, 2004, p. 22.

<sup>735</sup> «qu'est-ce qu'une littérature mineure?», dins *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., 29-50.

<sup>736</sup> *Aspectes de la poesia...*, op. cit., p. 484. Com ha analitzat el crític en més detall, es tracta d'un llibre que continua fidelment el discurs de *Ni amb ara prou*, «ja que la primera de les seccions de què es compon és una resposta a aquell títol. Si llavors el mateix discurs anunciava la pròpia fi –“ara prou”– alhora que la negació d'aquesta –“ni amb” aquesta fi d’“ara” n’hi haurà “prou” per liquidar el discurs–, el títol de la primera secció de *Cançó final – Comiat Relapse* reprèn la mateixa idea: “En tampoc després”. És a dir, ni ara ni “tampoc després” el discurs dirà prou definitivament» (idem).

Lliures, doncs, de tota significació concreta o unívoca, les paraules del discurs sunyolià floten en l'aire, en el si d'una «dixi intransitiva», en paraules de Margalida Pons<sup>737</sup> la qual l'escriptor s'esforça a mantenir i que provoca la traça en la llengua d'una espècie de llengua estrangera, una que no és una altra llengua sinó l'*esdevenir altre* de la llengua; quelcom que, en expressió de Deleuze, «treu de polleguera» la llengua,<sup>738</sup> això és, la torça, la disloca i en descompon la lògica interna del sentit fins a arribar al balbuceig, aquell «balbuceig essencial» de què parla Sunyol com a funció destructiva de tot ordre i sintaxi. Explica Deleuze a *Critique et clinique*:

en effet, quand une autre langue crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite «asyntaxique», «agrammaticale», ou qui communique avec son propre dehors.

La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors: elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles. Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots [...] Ce sont des événements à la frontière du langage.<sup>739</sup>

En aquest lllindar –no més enllà– del llenguatge és on té lloc l'*esdevenir altre* també del poeta, el qual, com hem vist, es buida del seu jo amb l'elecció d'un silenci que no és negació sinó allò que, continuant amb Deleuze, «fa *delirar*» la llengua:

---

<sup>737</sup> Com descriu l'autora amb una suggeridora metàfora, «en mans de Sunyol, el llenguatge en comptes d'indicar *les coses*, es reconcentra en el gest mateix de la indicació sense objecte definit, en una mena de dixi intransitiva. Potser les estàtues i els penells poden servir per il·luminar aquesta idea: la poesia referencial és com l'estàtua del conqueridor que amb el dit apunta un nou continent, una terra per descobrir (i per *civilitzar*, és a dir, per exercir-hi poder); en canvi, la poesia de Sunyol és més aviat com el braç o vareta d'un penell que indica objectes diferents en funció del context [...] a pesar de la seva variabilitat, el penell sempre fa sentit. Tant com l'estàtua. Potser més» (*El codi torbat*, op. cit., p. 137).

<sup>738</sup> La locució francesa *sortir de ses gonds* és utilitzada en relació amb la facultat de pensar a *Différence et répétition* (París: Presses Universitaires de France, 1968, p. 184).

<sup>739</sup> *Critique et clinique*, op. cit., p. 9.

Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale [...] C'est un étranger dans sa propre langue: il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même [...] *Lorsque la langue est si tendue* qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., *tout le langage attient à la limite* qui en dessine le dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence.<sup>740</sup>

Fer estremir la llengua i portar-la, de manera radical, a l'origen del seu balbuceig és, així, una pràctica que, com havíem vist amb Valente, Sunyol també associa als paràmetres de la via purgativa de la mística, per bé que la deslliga de la figura del místic i, per tant, de tot relat íntim i personal. Explica Sunyol:

Aquest «camí auster d'ascesi rigorosa» cap a un «balbuceig essencial» pot fer pensar en una via mística (o paral·lela a la mística, o sobre ella). En tot cas, el «dir ple» –«dir», al capdavant– que se cerca sabent que no existeix seria com el punt on s'arriba per una via d'ascesi. Una ascési textual, en la qual és el text i no l'autor qui passa aquesta experiència. No és un relat o correlat d'unes experiències personals; és el text, és la llengua, qui fa aquest procés, i no l'explica; simplement se li pot entreveure.<sup>741</sup>

Al seu torn, en la concepció estètica del silenci de Susan Sontag, aquesta crítica també associa l'exercici d'ascetisme característic de l'art contemporani amb el de la mística:

As the activity of the mystic must end in a *via negativa*, a theology of God's absence, a craving for the cloud beyond knowledge and for the silence beyond speech, so art must tend toward anti-art, the elimination of the «subject» (the

---

<sup>740</sup> *Ibidem*, p. 138, 142.

<sup>741</sup> *Des d'ara*, op. cit. p.

«object», the «image»), the substitution of chance for intention, and the pursuit of silence.<sup>742</sup>

És a dir que si Sunyol parla d'«il·luminació», com de fet és el cas en relació amb el mot o la fórmula trobada a Lipica –referent que, segons Jordi Marrugat, pren l'espai simbòlic del retir a la cova de Vilencia que dona nom a l'estada–,<sup>743</sup> ho fa des de l'àmbit d'una «mística sense místic» o el que Sunyol anomena en el freqüentment citat article de la revista xilena: una mística del llenguatge com a mística que «se encuentra “en” el lenguaje, no en quién lo usa». Explana Sunyol en l'article en qüestió:

Todo este camino «hacia dios» puede ser leído e interpretado como un camino «hacia el decir» (y no olvidemos que dios es la palabra). El «decir», no como una entidad absoluta y divinal, sino como un objetivo, también entelequia, también construcción, que también tiene que ser negada para poder ser (como la noción de dios para la mística apofática). De la misma manera que hay una mística apofática, se podría decir que hay un «decir» apofático; un «decir» que para ser ha de negar el lenguaje, un «decir» que parte de la muerte o inexistencia del lenguaje. Y ése es el «decir» del poeta contemporáneo.<sup>744</sup>

Els mons del poeta i del místic ja havien estat motiu de comparació, no solament en aquest article «La experimentación poética desde y hacia una mística en el lenguaje y en lo inefable» de 2009, sinó també en el deixant que la raó poètica de María Zambrano havia tingut en l'obra *Cap a Tirèsies* de 1993 o en l'epígraf de *Stabat* de 2003, i, en general, en la idea recursiva de la «sortida» o «èxtasi» que l'ús poètic procura en alliberar el llenguatge de l'empresonament codificador de

---

<sup>742</sup> «Estética del silencio», art. cit., p. 12-13.

<sup>743</sup> «L'epíleg de *Des d'ara* pren com a referent, en exposar la poètica d'un *languageless*, les il·luminacions religioses o místiques com la de Ramon Llull, que ja els poetes moderns havien traslladat a la pròpia figura: Rimbaud amb les *Illuminations* o Valéry en relatar la seva “nit de Gènova”» (*Aspectes de la poesia*, op. cit., p. 516).

<sup>744</sup> «La experimentación poética...», art. cit., s. p.

la llengua. Com explica Josep I. Badal en les notes que acompanyen al llibre (*blanc*):

Hi ha un arrel compartida per la poesia i per l'anhel d'èxtasi (en el sentit seminal de «sortir de si»), de buidar-se del pronom de primera persona per fer lloc al no-res i a tot, al lloc sense sí-no, al lloc on el mestre Eckhart demana gaudir eternament un pic Déu l'hagi buidat de Déu, un lloc on «els més excelsos àngels, i les mosques, i les ànimes són iguals.» Al lloc sense perquè que ell, o Silesius, o tants “bojos” (*môroi*, idiotes –saloi–, folls, dansaires, feliços, ebris) sempre i arreu han volgut. I cap on van, o des d'on escriuen, poetes –poesia, allibera'm de la poesia–.<sup>745</sup>

De la mateixa manera que Eckhart pregava a Déu que l'alliberés de Déu, el poeta postmodern demana a la poesia que l'alliberi de la poesia, d'un llenguatge contra el qual ha d'estar permanentment en lluita, sense poder, però, sortir-ne. De fet, podríem dir, deixant els contextos religiosos i confessionals a banda, que la mateixa mística és ja «un fet de llenguatge»,<sup>746</sup> i d'aquí l'interès que hi mostra Sunyol:

Evidentemente, el interés por la mística tiene su origen en el lenguaje, en el interés por el lenguaje y sobre todo por un uso y una determinada concepción del lenguaje [...] Y de la mística lo que me interesa es, básicamente, la mística apofática (de los primeros cristianos y los místicos medievales), ligada al nihilismo y a la mística oriental, dos corrientes que la escuela de Kioto acerca y ensaya de casar y nos muestra como los primeros místicos son, efectivamente, nihilistas.<sup>747</sup>

---

<sup>745</sup> Vic: Cafè Cental / Eumo Editorial, 2010.

<sup>746</sup> Vegeu Michel de Certeau, *La fable Mystique XVIe-XVII siècle*, París: Gallimard, 1982. En paraules d'Antoni Clapés, «ambdues experiències –poesia i mística– són una experiència interpretada: per tant, un afer lingüístic (o translingüístiques)» («Notes a un curs sobre *Poesia i mística*», Barcelona, febrer 2012. Document en línia: <http://www.antoniclapes.com/textos-propis/622-2/>).

<sup>747</sup> «La experimentación poética...», art. cit., s. p.

«Mística apofàtica», «mística sense Déu» ni transcendència, «mística moderna», heus ací algunes de les qualificacions que hem anat trobant al llarg del treball i que serveixen per distingir i matisar el tipus de mística a què s'associa l'artista o el poeta de la postmodernitat, el qual ja no es lamenta de la precarietat del llenguatge sinó que l'assumeix en la pràctica creativa. Com és sabut, tant el místic com el poeta són figures que, per diverses raons, persegueixen la impossibilitat de dir, en la mesura que se situen en l'experiència límit de voler dir el que no es pot dir i assumeixen, per tant, la necessitat de dir l'inefable alhora que en fan patent la impossibilitat. Ambdues són, a més, figures tensionades per una situació lingüística contradictòria, la d'haver d'anar sempre en contra la llengua però amb la llengua, d'experimentar l'èxtasi o sortida de la llengua en la pròpia llengua. Com sentència Clapés en vers: «El místic i el poeta són u»<sup>748</sup> i a les notes a un curs impartit sobre *Poesia i mística*, explica:

El místic (el poeta) intenta dir alguna cosa a propòsit d'esdeveniments per a l'expressió dels quals el llenguatge no està fet. Però alhora, i en voler superar l'afàsia (recurs immediat), vol expressar-se amb un nou dir, amb un dir *altre* [...] El llenguatge místic brolla menys a partir de nous mots que de les transformacions operades a l'interior dels mots presos del llenguatge normal [...] El místic posa el llenguatge en tensió, n'altera la seva lògica interna. Per entrar en la contemplació («entréme donde no supe») cal haver optat per una radical sortida dels propis límits de si mateix («salida sin ser notada / estando mi casa fatigada»).

No hi ha mística al marge, al defora, per damunt del llenguatge.<sup>749</sup>

Essent així, ambdues figures, la del místic i la del poeta, comparteixen un tractament de la retòrica, de llur llengua, que no és un ornament sinó «un síntoma de penetración lingüística», observa Sunyol, «que enfatiza las contradicciones y

---

<sup>748</sup> *Llavors abandonaries Greifswald*, Vic: Emboscall, 2001, p. 53.

<sup>749</sup> «Notes a un curs sobre *Poesia i mística*», art. cit.

las heridas del lenguaje para hacer que sea el lugar de la imposibilidad».<sup>750</sup>  
 Continua Sunyol en el mateix article:

El poeta es un funámbulo por la frágil línea que separa palabra y silencio. Dice Amador Vega que, como el poeta, el místico ha sabido errar por el campo intermedio (que Wittgenstein denomina intersticios) sorteando el laberinto del lenguaje en el que se reconoce y se desconoce, ya que abandona continuamente los lugares que habita [...] Aquí la diferencia fundamental entre el místico y el poeta está en que el místico cuando habla deja de ser místico (casi «por definición») y el poeta cuando habla es justamente cuando está ejerciendo su tarea, cuando asume su rol de poeta.<sup>751</sup>

La tasca del poeta d'avui és segons Sunyol, situar-se en el límit –no més enllà– del llenguatge; viure en el perill dels intersticis i posar en entredit les posicions que s'hi estableixen per desviar la llengua, dissoldre-la fins a fer-la esclatar en mil bocins, en fragments errants i heterogenis amb què, tanmateix, compondre('s) una nova relació amb el llenguatge. El camí d'ascesi pel qual travessen llenguatge i subjecte és, així, un *locus eremus*, no l'idíl·lic paisatge en el qual solia situar-se el poeta. És, però, en l'espai desert i de desertificació de la paraula que el poeta pot deixar de veure's i de veure el món de determinada manera per passar a veure-hi simplement; a ser en el llenguatge des de l'esquerda del mur, això és, no més enllà de la paraula i, per tant, en una possible transcendència –de fet, no hi ha tal cosa, ni tan sols en el context de la mística o, si més no, de la mística apofàtica a què Sunyol fa referència– sinó amb uns altres ulls.<sup>752</sup>

\*\*\*

---

<sup>750</sup> «La experimentación poética...», art. cit., s. p.

<sup>751</sup> Ídem.

<sup>752</sup> Cal assenyalar que en la poètica de l'epíleg de *Destret*, Antoni Clapés parla també d'una «poètica apofàtica» (dins *Finestra sobre el buit*, Santa Coloma de Gramenet: La Garúa libros-Tanit, 2019, p. 73).

Lluny queden aquells plàcids jardins pels quals solia passejar el poeta, car ara toca escalar parets, parets sense via ni agafadors de cap mena, siguin aquests referencials o expressius, atès que l'únic que sustenta el poeta és el buit, l'abisme que hi ha a banda i banda de la corda tibant per la qual travessa i és alhora travessat. Com afirma Sunyol, el poeta és un funàmbul per la fràgil línia que separa paraula i silenci, un «tràgic desencontre» en paraules de la poètica de *Stabat*,<sup>753</sup> un esdevenir o estar «sensellengua» en la llengua, com hem vist a *Des d'ara*, «sense sostre. Sense xarxa. Sense terra», d'acord amb el pensar del personatge de *Birnam*.<sup>754</sup>

«Assajant, arriscant, essent un sensellengua»<sup>755</sup> –tot en gerundi i en el fer poètic d'un límit que possibilita en tant que constreny, com així ho fan les constriccions de les pràctiques oulipianes que l'autor professa–, Víctor Sunyol es presenta com un poeta que no es conforma amb la fi de la poesia sinó que parteix d'aquesta fi, del seu «mur enrunat»,<sup>756</sup> per tal de crear les paraules que no compreguin i encara menys expliquin ans «toquin» l'inefable. No una vegada ni dues sinó repetidament, com l'únic remei que té el poeta per a tanta malura, com la manera de trair l'inefable però de respectant-ne el misteri «des de l'esquerda del dir»,<sup>757</sup> des de «l'arrel de la ferida, des de la voluntat de «Mai més el silenci, / al bell mig del silenci».<sup>758</sup> Com diu Xavier Pla tot basant-se en les últimes lliçons de Barthes, el que cerca l'escriptura de Sunyol és fer tot el possible per «posar la llengua en estat de dol, en estat de crisi permanent. Fer entrar en agonia la llengua per després poder-la fer reviure, vivificar-la des de dins, fer-ne la seva pròpia força motora».<sup>759</sup> Però, alerta, no per continuar discursejant com feia el

<sup>753</sup> Op. cit., p. 74. Vegeu també *NO ON* (op. cit., p. 39, 65).

<sup>754</sup> Op. cit., p. 51.

<sup>755</sup> Anna Carreras, «Víctor Sunyol. Jugar-s'hi la vida», art. cit., p. 30.

<sup>756</sup> *Caravanserrall*, dins *Moment*, p. 111-137. Vegeu també *Stabat*, op. cit., p. 43.

<sup>757</sup> *Quest*, op. cit., p. 27.

<sup>758</sup> *Des d'ara*, op. cit., p. 88. Vegeu-ne una primera versió a «dijous» de *Quadern de bosc*: «[p. 33] Obrir l'escriure / fins a quina ferida / —del text, de l'ànima—? [p. 34] Fins a l'arrel de la ferida / (fins al pa). / Escruixit. / Mai el silenci, / al bell mig del silenci. / Mai el silenci; / Al cor del text, / al cos del cor. [p. 35] Mai el silenci; / al bell mig del silenci. / L'arrel més fonda. // Al cor de la ferida, / al cor de la paraula» (op. cit., p. 33-35). Versió que sembla demanar que la modelin sense aturador: Al cor de la paraula ferida / del ferir de la paraula / del cor ferit de la paraula / de la ferida en el cor de la paraula... —podríem afegir.

<sup>759</sup> «Víctor Sunyol: posar la llengua en estat de dol» art. cit., p. 80.



poeta modern amb el silenci, sinó per silenciar subjecte i llenguatge de manera indefinida, per esquerdar-los i foradar-los *des de dins*.

**2.2.5. «Ser on no ser» (*Birnam*, 2014)**

I  
d'aquest on  
saber  
només,  
sense ulls,  
que només en desig  
que només en potser  
que només llindar  
que només en només només.

[...]

En estrany lloc  
si lloc  
i no llindar  
només llindar.  
En estrany lloc  
si lloc  
o lloc de dir.<sup>760</sup>

---

<sup>760</sup> *Quest*, op. cit., p. 86-88.

Després de totes les morts a què hem hagut d'assistir en i des del llenguatge poètic de Víctor Sunyol, hom es pregunta què queda de la poètica d'un autor que fa alhora experiència de la ferida i de la sutura del mot. I la resposta és simple i complicada al mateix temps: que no-res, que no res més que un *no ésser*. Ara bé, amb el benentès –i esperem que el nostre recorregut hagi ajudat a ben entendre– que el no ésser és aquí molt més que la simple negació d'un ésser situat a l'altra banda o més enllà de l'oposició que ell mateix estableix. I és que ens equivocariem si ens quedéssim amb una de les parts d'aquesta eterna i mai exhaurida qüestió hamletiana de «ser o no ser», perquè, com indica Sunyol en relació amb el protagonista de *Birnam*, la disjunció és sempre conjuntiva: «l'existència es basa en el “ser o no ser” alhora. La *o* de “ser o no ser” no és exclusiva, sinó inclusiva».<sup>761</sup> «Shakespeare, Shakespeare!» –exclama l'actor de *Birnam*:

ara ho veig! No és una pregunta, ho afirmes! No és cap pregunta! no són excloents.

[...] Sempre estem dins d'aquest dilema. És el nostre ésser. El nostre ésser és un “ser o no ser” constant. No és una “qüestió” en tant que “pregunta” és una qüestió en tant que “tema”, que “fet”, “realitat”. “Ser o no ser: aquesta és la cosa”, aquest és l'estat, l'essència de l'ésser. [...] La disjuntiva com a unitat, com a única possibilitat.<sup>762</sup>

I com podria ser d'altra manera, si ser o no ser és sempre la qüestió fonamental de l'individu i la d'aquest «poeta a la frontera del llenguatge» que, com a tal, se situa en l'entremig de tota polaritat establerta, ni en el buit ni en el ple, sinó en la cruïlla, en el *no on* o no-lloc d'un ésser que és el *topos* d'una utopia, el *no on* d'una escriptura que fa del no ésser la raó, precisament, de ser.

«Fes-ho o no ho facis, te'n penediràs igualment»,<sup>763</sup> diu el personatge de l'esteta de Kierkegaard, perquè, com bé sap el pensador danès, la resolució no passa per triar una de les dues opcions: l'una o l'altra, sinó per no triar-ne cap: ni

---

<sup>761</sup> Jordi Nopca, «Víctor Sunyol. “Potser l'estat ideal és el de la medusa, el no ser res”», art. cit.

<sup>762</sup> *Ibidem*, op. cit., p.

<sup>763</sup> *O això o allò [Enten-Eller]*, dins *Søren Kierkegaards Skrifter*, op. cit., vol. 2, p. 247.

l'una ni l'altra, o bé per triar les dues alhora: l'una i l'altra: «la vertadera identitat no rau rere un tal O... O [*Enten-Eller*] sinó *davant* d'aquest»,<sup>764</sup> no en la llibertat d'elegir una cosa o altra sinó en la possibilitat de la llibertat mateixa, en el fet d'elegir-*se* en la decisió que hom pren davant de la possibilitat de l'elecció. Tota disjunció és, doncs, conjuntiva en l'escriptura de Sunyol. I això, perquè la disjunció ja ve connotada amb el moviment d'un *on* que és *límit entre* ésser i no ésser, sempre en tensió i amb la tasca d'unir i relacionar els elements que separa, de posar junt i con-juntar la dis-junció que *ja* és. Vet aquí per què la separació uneix i la distància aproxima, perquè aquesta és la dialèctica paradoxal i patètica de la creu i la cruïlla, no simplement el camí d'un discurs autònom i autogenerat, sinó el camí d'un discurs que du alhora la pròpia creu, la creu de la malura del llenguatge, el particular *viacrucis* a què es veu empès tot poeta que es vol liminar. «On saber-se que no sigui llindar? (ser és cruïlla, ser-se en creu, múltiple, en abisme)» –continua l'actor de *Birnam* o el mateix discurs que, pel que fa al cas, són el mateix:

Sí: «Ser i no ser». Sí. És la resposta.

Però potser és millor «Ser on no ser».

Això això: «Ser on no ser». Aquesta és la solució, la resposta bona.

«Ser on no ser».

(O «ser-on-no-res»...)

No, no. Que els palíndroms sempre acaben enganyant; són molt seductors, però falsos com...)

«Ser on no ser». Això. Ser únicament en els àmbits del no ser. O en els suposats àmbits del no ser. [...]

«On no ser»: això. Exacte: «on no ser». Com ara jo. Quan només és possible viure fora del viure. Quan el sentit de ser es troba fora d'aquest ser [...] Quan el sentit d'un mateix és fora d'un mateix.

Sí.

Ser on no ser.<sup>765</sup>

---

<sup>764</sup> Ídem.

<sup>765</sup> *Birnam*, op. cit., p. 12, 27.

«Ser o no ser», «ser i no ser», «ser on no ser» –diu finalment el text del nostre poeta. Perquè la resposta no la dona l'actor sinó el discurs, amb un dels jocs a què ens té avesats Sunyol. I és que malgrat els deixos tràgics de dol(or) de la llengua, la poètica sunyoliana és jocosa; i aquesta és la part lúdica que, paral·lelament a la més seriosa recerca existencial, té el poeta en consonància amb els autors i les pràctiques de l'Oulipo. Ser o no ser, remei o malura, sutura o ferida, vida o mort, plaer o dolor, seriositat o *divertimento*... tot és el mateix, perquè la resolució passa pel joc, pel joc de fer que la llengua es vivifiqui des de dins, des del joc de la seva pròpia negació: ser *on no ser*, *no on*:

on no · on no ser · on no lloc · on no on

no on

no on · no on · no on · no on · no on  
 · no on · no on · no on  
 · no on

— no

on — <sup>766</sup>

És per això que, a banda de divertir, el seductor i “fals” joc del palíndrom ajuda a conèixer, o millor dit, a adquirir la disposició a conèixer,<sup>767</sup> no solament a nosaltres,

---

<sup>766</sup> *NO ON*, op. cit., p. 76. Des de la mateixa llengua i en el context del recitat col·lectiu de la segona part del rèquiem de *NO ON*, la *Salmòdia*, s'arriba a l'escalonat mantra del «no on».

<sup>767</sup> La repetició regular del mantra purifica la ment perquè l'allibera de les preocupacions mundanes, de «tot allò superflu i accessori» que veiem eliminat en la mirada del cec de *Cap a Tirèsies*, i, així, orienta i disposa per al coneixement.

els lectors, sinó sobretot a l'autor, que és el primer a passar-hi, el primer a educar-se en aquest joc que és alhora i, com diu ell mateix, un «mètode de coneixement»,<sup>768</sup> l'única manera que hom té de fer silenci. Com? *Jugant amb les paraules*. Heus ací la manera de fer silenci parlant, segons la proposta sunyoliana: jugant, jugant amb el cadàver que és la llengua. Un cadàver la mort del qual no hem de plorar ni lamentar sinó assumir, car és un *cadavre exquis*, com deien els surrealistes, un cadàver amb el qual cal operar amb la dinàmica del joc de fer literatura, com deia Barthes, des d'aquella «nova poesia» de què parla Huidobro en carta a Juan Larrea:

Seguramente vendrá otra clase de poesía... si es que el hombre necesita de ella. Nosotros somos los últimos representantes irredimidos de un sublime cadáver. Esto lo sabe un duendecillo al fondo de nuestra conciencia y nos lo dice en voz baja todos los días (...) Todo lo que tenemos que hacer es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces a ver si da apariencias de vida y hace ruidos. Todo es vano. El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto.<sup>769</sup>

El «plaer del text» sunyolià resulta ser, doncs, de gust força macabre, car va a la recerca del saber i del sabor d'unes paraules amb regust de mort. Però, com diu el mateix Sunyol, «aquesta és l'única manera de fer-ho. Perquè és l'únic que l'escriptor té veritablement a les mans i l'únic del que pot partir, la seva única matèria real; sense trampes».<sup>770</sup> Per això, a propòsit de l'operació lúdica que ofereix l'escriptor vigatà a *Cap a Tirèsies*, Xavier Antich afirma:

---

<sup>768</sup> *lowely pore*, op. cit., p. 7. La relació entre «ser o no ser» i «saber o no saber» ja havia estat introduïda a *NO ON* (op. cit., p. 71 i 76, per exemple) i la podem veure fonèticament repetida en el lament del protagonista de *Birnam*: «Ai...! No sé...! / o “no ser” (“ser o no ser”, he!)»). La perspectiva gnoseològica de la qüestió més fonamental i ontològica passa, doncs també, per un saber *on* no saber, és a dir, pel coneixement socràtic del saber que no (se) sap o per aquell «no entenent» del místic.

<sup>769</sup> Extrec l'associació del cadàver exquisit amb els mots d'Huidobro de l'article d'Antoni Clapés «La (meva) tradició literària: poesia i silenci», *Cuadernos de estudio y cultura*, p. 38, n. 2

<sup>770</sup> Víctor Sunyol, «Una poètica?», *Els Marges*, n. 74, 2004, p. 22. Vegeu *Des d'ara*: «Perquè aquesta llengua és l'únic que l'escriptor té veritablement a les mans, l'únic que és i l'únic del que pot partir; la seva única matèria real, sense subterfugi ni evasió. És el que hi ha i el que s'ha d'acarar frontalment i sense subterfugis» (op. cit., p. 88). Citat també a «des d'un on gerundi (des d'on un gerundi)» (op. cit., s. p.).

el joc és, des de Kant, l'essència de l'autèntica obra d'art, perquè només el joc es configura com una esquadra en el totalitarisme del sentit. Només el joc obre el buit que la lectura pot omplir amb la reconstrucció d'un espai obert que diu més del que calla.<sup>771</sup>

Doncs bé, l'«espai obert que diu més del que calla» és justament el d'aquest “fals” palíndrom, el d'un *no on* que ja havia servit per a un rèquiem –què si no?– i que ara es presenta en la versió d'una disjunció el sentit de la qual es construeix com a conjunció. Perquè el que assenyala el palíndrom és que l'ésser (el ple, la paraula, el negre) no s'oposa sense més al no ésser (al buit, al silenci, al blanc), sinó que és *on no* ser, que és en aquest *no* i en tots els conceptes que hem vist que el configuren, *on* l'és es fa present; justament en la presència de l'absència,<sup>772</sup> en l'afirmació de la negació, en el moviment de transició d'un no ser que ex-isteix i que, com a tal, va *cap a*, està *en camí* de ser.

Com hem constatat al llarg del recorregut per l'obra sunyoliana, el no-ésser cal entendre'l en els termes del riu heraclitià i, per tant, des de la concepció dinàmica d'un ésser que mai no és el mateix, que transita i circula pel seu discórrer i que és, en definitiva, el camí de la contrarietat i la dificultat del pas entre ser i no ser.<sup>773</sup> Així, doncs, si hi ha un lloc amb què Sunyol caracteritza la seva recerca aquest és el lloc del no-lloc, el lloc del buit. Però, alerta, no com un lloc concret i determinat en què relegar de nou l'inefable, sinó el buit *com a lloc*; el buit com a «espai del dir» i de l'habitar d'un poeta que acull el que no pot dir, allò que sempre està per dir(-se). «Sempre després» –constata l'epígraf de l'autoantologia dels quaranta anys de poesia publicada– «sempre en condicional. Sempre en gerundi» – sempre en un lloc altre.<sup>774</sup> «Perquè mai no hi ha certesa sinó sempre el buit, perquè

---

<sup>771</sup> «Notes sobre un cec», op. cit., p. XV.

<sup>772</sup> O bé en «*L'absència com a presència constant*», com ens diu el suposat títol de Ramon Lladó en la també suposada referència a peu de pàgina de l'assaig de *Cap a Tirèsies* (op. cit., p. 49).

<sup>773</sup> Com expressen els §49a i §88 d'Heràclit, «A quienes penetran en los mismos ríos aguas diferentes y diferentes les corren por encima»; «como una misma cosa se dan en nosotros vivo y muerto, despierto y dormido, jovent y viejo. Pues lo uno, convertido, es lo otro, y lo otro, convertido, es lo uno a su vez» (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, op. cit., p. 154; 170-171. Trad. cit., p. 137; 138).

<sup>774</sup> Per a més detall, vegeu Dolors Perarnau «Des d'un lloc altre. A propòsit de l'antologia *Des de quin on?* de Víctor Sunyol», *Reduccions*, n. 115, 2020, p. 178-196.

només és fent-se, essent» –perquè només és fent-se en el no de l'on i en l'on del no, essent la impossibilitat *el camí*.

En gerundi, en latència, com el període d'incubació d'una malaltia, al poeta, no li queda més remei que estar *estant* en la malura del llenguatge,<sup>775</sup> en l'on d'un *no* que, com dèiem, no és simple negació, sinó desésser, *des-negació* –*denegation*, en paraules de Derrida–, aquella que el llenguatge *sous rature* empra, que ratlla o esborra la paraula bo i deixant-ne la petja; la promesa d'una obertura en el tancament; *in nuce*, la traça d'un límit. Ho indica clarament el joc del doble sentit que acaba tenint també el *Comment ne pas parler* derridià: d'una banda, el sentit de «*com no parlar*», de com hom hauria de guardar silenci, evitar l'emprament del discurs lineal, lògic i causal que fossilitza les coses, que inventa i projecta en elles una ficció que les mata fins a deixar-les seques, tan seques com els «maons de paraules» al sol del mur de què parla Sunyol;<sup>776</sup> i, de l'altra, el sentit de «*i com no fer-ho*», de com podria ser d'altra manera si per callar hom ha de no parlar i, per tant, parlar encara. *Com no parlar si*, en definitiva, el llenguatge és l'únic remei per a la malura (2.2.1), si són les paraules les úniques que poden dir i crear l'espai obert entre les esquerdes del mur (2.2.2), si el buit és en la mateixa paraula i el que fa el poeta no és callar sinó fer silenci a través de les paraules (2.2.3), exiliar-se de la paraula per tal de tornar-hi des d'una mirada diferent, des d'una parla *altra* (2.2.4)? Com (no) parlar

Si res no representa,  
 si el real és, de fet, la metàfora,  
 si la paraula dita és qui crea,  
 si allò creat desapareix en ser dit,  
 si des de sempre hi hagut només verb,  
 si la paraula vera és la d'abans de la paraula,  
 si en l'acció creadora la paraula vela, revela,  
 si la paraula no il·lumina, sinó que (es) reflecteix,

---

<sup>775</sup> *Stabat*, op. cit., p. 68.

<sup>776</sup> *Descripció de cec*, op. cit., p. 8.

si dir és crear un àmbit del qual poder parlar a partir de l'inexplicable,  
si la paraula no és dita, si només és,  
si el verb dir, és en tot intransitiu,  
si dir és parlar d'allò que parla del que no es pot parlar,  
si només en l'autorepresentació pot haver-hi presentació,  
si només en la presentació pot haver-hi representació,  
si  $N - N \pm 1$ .  
Si el límit, la fondària, és la superfície, és el llenguatge,  
si escriure comença en passar el límit darrer,  
si només es pot arribar al lloc partint d'ell cap al jo,  
si la paraula és l'acte de conèixer, procés,  
si conèixer, escriure, és maldar per l'impossible,  
si l'escriptura només existeix en el desig que existeixi,  
si per escriure, conèixer, només hi ha la paraula, l'eco,  
si dir és construir objecte, espai i dictat, construir-se,  
si dir mai no és,  
si la paraula no és dita, si només era,  
si dir només és tornar la paraula al silenci origen,  
si conèixer, escriure, és només un instant entre silencis eterns,  
si escriure, conèixer, és només registre d'un instant inexistent.  
Si...<sup>777</sup>

En diàleg amb el text que millor sintetitza la poètica en condicional de l'escriptura sunyoliana –un text que no casualment es presenta en l'aparent insignificant paratext de la solapa d'un llibre–, donem per acabat el recorregut,

---

<sup>777</sup> El text recorda formalment el poema *If* de R. Kipling i es compon, segons les pròpies paraules de l'autor que el precedeixen, «copiant dels llibres: [dels propis, s'entén]» (*Articles...*, s. p.). Vegeu Jordi Marrugat, *Aspectes de la poesia...*, p. 442-446 on el crític comenta, a través del mateix llibre d'*Articles...* en què consisteix cadascun dels condicionals d'aquesta poètica sunyoliana.



no sense abans tornar a l'inici –com acostuma a passar amb el moviment d'aquest tipus de poètiques– per tal de respondre a la pregunta del *motto* amb el qual començàvem. I, doncs, «com queda la paraula al final?»

La paraula al final queda com el subjecte que està, vulgui o no, obligat a proferir-la: buida. La paraula al final queda buida, però aquesta buidor no és la metàfora tòpica del silenci de la pàgina en blanc sinó un buit que, com a espai no determinat ni acomplert, conté la llibertat i la potencialitat de totes les seves realitzacions. Potser és per aquesta raó que Sunyol textualitza el buit com si fos una pintura, per a ser vist i no solament llegit, en la mesura que la paraula esdevé traç i el traç, escriptura, la cal·ligrafia d'un silenci que ja no es diu perquè, en canvi, es fa; s'escriu amb les paraules que han perdut la funció de dir i, per això mateix, el mostren, l'indiquen en allò que resta entre paraules, en l'«entredit» o «no-dit» d'un discurs que qüestiona permanentment la validesa del seu dir, la raó de ser de tot binarisme. La vertadera expressió, el vertader dir, comenta el batejat per Octavio Paz «home-pont» de la filosofia i poesia que és Ramon Xirau, és ahora dicible i indícible, «está siempre en el límite de silencio y palabra. Mejor: en el silencio que la palabra auténtica entraña», i continua:

El único silencio que da sentido a las palabras y que, a su vez, adquiere sentido gracias a las palabras y en ellas, es el que nace y vive con la palabra. El silencio esencial es el que está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial.<sup>778</sup>

El silenci que representa el buit de l'escriptura sunyoliana no és, així, ni el de la pausa, ni el del callar ni el de l'escepticisme, sinó un silenci que paradoxalment dona lloc a una parla *altra*, un silenci que, tot parant atenció a la distinció antiga del terme, és *silere* i no *tacere*, verb intransitiu que no solament

---

<sup>778</sup> *Palabra y silencio*, op. cit., p. 3, 116.

s'aplica a l'ésser humà sinó a la resta d'éssers vius i de coses i que, lluny de significar absència de paraula, és expressió d'un «parlar essencial», en termes de Xirau, el mateix dir «ple», «“absolut”» i «essencial» a què Sunyol fa referència.



## CONCLUSIÓ

Atenent el suggeriment que fa Carles Hac Mor en l'epíleg de *Com si Girona* de Víctor Sunyol, a saber, que «caldria estudiar el component místic de la poesia de Víctor Sunyol», el present estudi ha temptat una exploració de les relacions que la poesia experimental catalana més recent ha establert entre el llenguatge i el buit. «La poètica del buit», categoria taxonòmica que s'ha proposat i construït al llarg del treball en detriment de la més coneguda i convencional del silenci, ha resultat ser productiva a l'hora de comprendre tot un seguit de pràctiques poètiques que, de manera radical, penetren en la negativitat de la crisi del llenguatge moderna i fan del seu consegüent silenci, no un tema, sinó el lloc del discurs, l'espai poètic per antonomàsia d'una escriptura que ja no parla o calla davant d'allò que no pot dir sinó que, més aviat, en fa patent el silenci.

Com a espai intersticial entre silenci i paraula, la noció de buit no solament ha ajudat a distingir el tipus de silenci pel qual advoquen aquestes poètiques, sinó que ha servit, a més a més, de correctiu de la denominació «Poesia del silenci», etiqueta que redueix el fenomen a una única realitat i no fa justícia a la diversitat de postures que, des de la línia més ontològica de certes lectures de Heidegger a la més experimental i deconstructiva seguidora de l'estela de Beckett, la conformen.

Pel que fa a la primera de les qüestions, a la de la distinció entre el silenci del poeta modern i el tipus de silenci del poeta que hem convingut a anomenar postmodern, cal assenyalar que el primer és fruit d'una concepció negativa de la

vacuïtat que, malgrat obrir la «tradició de la ruptura» de què parla Octavio Paz, acaba fent del silenci un *terminus*, el límit restrictiu d'una poesia que, tot i negar i subvertir el sentit de l'ordre establert, o precisament per això mateix, acaba situant-se en l'àmbit semàntic i ontològic d'una metafísica negativa del llenguatge.

Com hem vist, en assenyalar el canvi produït entre una crisi del llenguatge que deriva en un espai buit i silenciós de la paraula a una crítica més radical que reivindica el buit com a espai de creació, en la modernitat s'inicia una tradició de pensament que explora les relacions entre llenguatge i no-res, i que, si bé posa els fonaments per al desenvolupament de la crítica posterior, encara concep el silenci com a part consubstancial de la paraula i, per tant, com a via alternativa de coneixement. En aquest marc, el silenci adquireix un estatut literari propi, cosa que significa que ja no és vist com a defecte o absència sinó com a «signe», com a element dinàmic i integrant al llenguatge poètic mateix. La metàfora del blanc de la pàgina «assument l'importance», diu Mallarmé i, d'aquesta manera, el silenci esdevé el fons sobre el qual s'escriu el negre de la lletra.

Ara bé, cal parar atenció en el fet que aquest fons és encara considerat un color i, per tant, com a quelcom que dialoga i dona sentit al negre de la lletra, un silenci que, com hem apuntat més amunt, actua des d'una concepció negativa en tant que clausura l'activitat creativa del poeta o, en el millor dels casos, serveix per a continuar parlant. La suposada «mort de la poesia» esdevé la manera que la poesia moderna té d'innovar-se, d'instrumentalitzar la paraula per fer del silenci un motiu més de discurs, d'edificar-se sobre la contradicció de tematitzar amb paraules el silenci.

D'això se segueix que el cant nostàlgic del lament d'uns «temps d'indigència», tal com Hölderlin els descrigué, passi a viure's, en última instància, des de la distància i serenitat d'un subjecte enunciadore, que no penetra en la negativitat de la crisi sinó que més aviat s'hi evadeix, fa de la problemàtica del silenci *una cosa* a dir i del qui la diu un *maître* (Rimbaud) o *musicien*

(Mallarmé). El *mal du silence* de la modernitat queda així neutralitzat per una poètica que acaba fent del no-res un absolut, que renconcilia l'esquinçament que pateix tant l'objecte com el subjecte de la literatura. Com fa palès Hugo Friedrich en el clàssic estudi sobre l'estructura de la lírica moderna, l'experiència del no-res de la modernitat és una «mistique du néant, de même que chez Baudelaire et Rimbaud, elle était déjà une mystique de la transcendance vide», és a dir, un no-res com el fons de sentit que el poema *revela* com a misteri d'un llenguatge que encara es mostra amb la capacitat de dir. El silenci no és més que una manera "més profunda" de dir l'inefable, el que no es pot dir, i que, malgrat tot, es manifesta en l'instant d'eternitat del poema i en la persona privilegiada del poeta. La paraula "callada" aconsegueix, així, de parlar i, a banda ser el consol per al *mal* del poeta, esdevé instrument per a un coneixement alternatiu de la realitat. Des del context semàntic i ontològic d'un silenci que *es diu* i es fa *transcendent*, el poema i el poeta moderns es presenten, si bé per via negativa, amb la capacitat de continuar dient el món.

Contràriament a això, si hi ha quelcom de místic en la manera com el poeta més recent es relaciona amb el silenci, això no passa per una concepció del silenci com a restricció o límit del llenguatge, és a dir, com alguna cosa que està més ençà o més enllà del llenguatge mateix, sinó com a *limes*, com a territori ambigu i fronterer d'un llenguatge el conflicte del qual no es reconcilia i és, per aquesta raó, que es pateix i s'assumeix en la mateixa pràctica literària. Essent així, les propostes poètiques més preocupades pel llenguatge dels anys setanta ençà, filles i hereves del *mal du silence* de la modernitat, es distingeixen de la crisi i desconfiança del llenguatge anterior pel fet de concebre el silenci com a espai de joc i de trànsit d'una escriptura que sempre es presenta inestable, que no nega ni afirma ans fa de la negació la força afirmativa, la manera que té el poeta, no d'innovar-se dient el silenci, sinó de silenciar-se ell mateix com a paraula que *ja* és. El canvi de consideració pel qual passa el subjecte contemporani com a ésser *de* a ésser *en* el llenguatge esdevé, així mateix, definitiu per a una poètica

que, inserida en el nou context de la postmodernitat, viu l'esquinçament de la ferida en la pròpia carn del poema i del poeta, en la mesura que el silenci ja no hi actua com a color sinó com a *abisme*, com a abisme d'una paraula que ja no té la capacitat de dir el món.

En aquest marc, el silenci no és una resposta sinó una pregunta, la indagació permanent d'una escriptura que fa del silenci el lloc de la interrogació, el lloc d'una paraula que, en lloc de cantar, és duta fins al límit de les seves possibilitats sonores i plàstiques, fins a l'aproximació d'un silenci de la paraula de la qual ara se'n sent el risc de la pèrdua. *Dir* és, de fet, com afirma Sunyol, «aquell verb terrible que es nega a ell mateix tan sols en la seva formulació» i, d'aquí ve que l'objectiu d'aquest poeta no sigui dir, però tampoc callar, sinó cercar la manera de *no-dir*, d'«aprendre l'art de poder callar», com diu Kierkegaard, no de fer de la impossibilitat la possibilitat de la literatura, sinó de viure-la en la realitat del seu fracàs. En conseqüència, el silenci deixa d'instrumentalitzar-se i passa a ser l'espai en el qual la paraula emergeix, la possibilitat d'un sentit que es buida contínuament de si mateix per tal de romandre obert i sempre disponible. Ja no es tracta de dir el silenci sinó d'*escriure'l* (*Skribh*: ratlla, incisió), de *produir* i *construir* forats i escletxes en el mur que és el llenguatge, de *perforar* el llenguatge amb l'eina tallant de l'escriptura per tal que aquest respiri i pugui, així, tornar a dir(-se). En aquest context, l'escriptura ja no s'entén com un encaminar-se cap al misteri de l'ocult o del més enllà del llenguatge, sinó cap endins o cap enrere de la superfície mateixa del llenguatge, cap a allò que encara hi ha d'originari i primigeni, *rere* el sentit que ja té i el temps hi incrusta o *entre* el sentit que encara s'hi pot entreveure –veure i no mirar– gràcies a l'activitat incisiva i d'incisió que és aquesta escriptura en i des de la qual opera el poeta.

És per això que, més que prendre la forma estanca i negativa d'un no-res buit i relatiu a la idealitat d'un subjecte centrat, el silenci d'aquestes poètiques pren la forma sense forma d'un buit com a no-res dinàmic i positiu, en el qual el

---

subjecte és un element més del discurs. El silenci no és res que pugui controlar el subjecte de la literatura sinó allò de què, en tot cas, *fa experiència* en el si d'un discurs abissal; un discurs poètic que desafía el llenguatge i el porta cap al silenci de la seva extinció. Ara bé, això no significa tampoc entrar en espais d'irracionalitat, guanyats per la presència d'un sentit ara negat, sinó tensar al màxim l'elasticitat del llenguatge per tal de situar-se, no fora o dins sinó al *defora* de tota racionalitat i obrir-se, així, a la possibilitat d'allò que no és llenguatge.

Com hem vist, i a diferència del modern, aquest és un «misticisme *en* el llenguatge», un misticisme que no s'evadeix del conflicte sinó que el viu des de dins, de manera plena, en la immanència d'un llenguatge cridat a desvetllar(-se de) la il·lusió de la realitat en què estem tots instal·lats. Silenci, doncs, com a acte significatiu de resistència i insurrecció, que fa callar les paraules alhora que fa parlar el silenci, que interroga i posa en dubte la mateixa realitat, en la mesura que no hi cerca respostes sinó que se la sotmet a un estat de tensió permanent, es buida de l'esclerosi de tot tipus de tòpics i prejudicis amb l'objectiu de crear un buit a partir del qual potser serà possible reinventar-la. Escriure per desescriure's i reescriure's de nou, un moviment incessant d'anada i tornada que duu la paraula a cantar des de la seva pròpia llibertat, a generar i ser el seu singular sentit i no el territori de la possessió d'un subjecte o ideologia qualsevol, un lloc, doncs, en què exercir l'activitat de la literatura com aquella que obre i obra amb la fisicitat del llenguatge i no des d'un suposat sentit o no-sentit.

Atès tot plegat i prenent especial esment en aquest punt d'inflexió entre una concepció del silenci com a vacuïtat buida i negativa –assimilada a la nihilitat del no-res de la modernitat occidental–, i una de positiva i dinàmica –assimilada al no-res de plenitud del pensament oriental (Śūnyatā), el present estudi ha contribuït també, com dèiem, a posar una mica d'ordre i sistematitzar un terreny, el del silenci poètic, que, per tractar-se d'un concepte abstracte i de difícil anàlisi, és sovint menystingut o, el que és pitjor, treballat de manera



superficial o des d'una anàlisi que no acaba de recollir els matisos de la diferència que comporta.

És per això que creiem que la importància nuclear d'aquest estudi ha estat donar una clàrícia al tema i posar de manifest el canvi que es produeix en el si d'unes poètiques que, influïdes per la contracultura i el rebuig del *logos* característic del pensament místic occidental i oriental, han entès el silenci d'una manera diferent, des d'una dimensió ètica i política, allunyada de la significació ontològica i transcendent que hi tenia des del romanticisme fins a les avantguardes històriques. Com ha demostrat l'argumentació del treball al llarg de la primera part: amb la condició exiliada del poeta (1.1), la reflexió i autocrítica del llenguatge (1.2), el límit com a territori fronterer (1.3) i el silenci com a espai (est)ètic de creació (1.4), la tradició literària i cultural del silenci no és unívoca i el tall que es produeix al darrer terç del segle XX sembla reclamar l'ús d'un nou paradigma literari, un paradigma que entengui el silenci com a buit i espai d'una creació l'objectiu de la qual és, no dir ans *fer lloc* a l'inefable (1.5–1.7).

En aquest context, i en paral·lel als processos de desfiguració i desocupació de la creació artística contemporània, hem vist com, al llarg de la segona part del treball, Sunyol ha agençat un buit en i des de la matèria de la literatura: amb el remei i la malura d'un text salvatge i alliberat de tot codi (2.2.1), amb els paratextos d'un text foradat o amb el cap i la cua d'una narració retallada (2.2.2), amb la consciència de la mort del mateix llenguatge i subjecte poètics (2.2.3), amb l'estranyament i l'estrangeria d'un poeta que ha esdevingut un sensellengua en la llengua (2.2.4), i amb la comprensió d'un ésser poètic que, en travessar per la negativitat del seu no-ésser, ha fet del *no* un *on*, la topologia des de la qual cartografiar l'ésser que no es pot dir (2.2.5). Com a conseqüència, el dir del poeta ha esdevingut «apofàtic», ha procedit per negació però sense arribar a la positivitat del moviment de la dialèctica, tot fent lloc a allò que no es pot dir en la mesura que no ho ha dit, això és, en tant que ha mostrat l'inefable *com a tal*.

Vistes les coses des d'aquesta perspectiva, escriure el silenci –crear *en i des del* llenguatge un buit que faci possible l'inefable– és una operació que no s'allunya gaire de l'art d'aquells pintors lletrats xinesos que, més que pintar el paisatge, el que feien era descobrir en el paisatge la pròpia naturalesa. I molt a prop d'aquest art, hem trobat Víctor Sunyol, que ha fet seva la dita segons la qual per pintar una canya de bambú t'has d'anorrear i fer-te tu mateix canya de bambú, o sia, no practicar un “gran art” sinó l'expressió, per mitjà de les figures preses de la naturalesa (o del llenguatge, en el seu cas), d'un estat anímic, d'una disposició o manera de ser, en definitiva; ni més ni menys que la del risc i el condicional de ser «un poeta a la frontera del llenguatge», poeta *en* el llenguatge però *sense* «NI GOSAR ENLLÀ»:

Sostenir-se en el condicional –el llac glaçat–. Recórrer-lo. Només ser-hi. Cap arribar.

Ser en el condicional. No damunt l'aigua glaçada: damunt l'aigua en il·lusió de glaç. Damunt l'ombra de l'aigua.

–o el silenci–

Ser en el condicional, la sola certesa.

Romandre-hi. Només romandre.

Saber-lo lloc del ser. L'únic possible. I que ser és només estar –la pedra–. L'estar de la pedra.

–des del silenci–

Gosar no pensar l'enllà o el després.

Saber que enllà i després reclamen temps i fer. Que ni temps ni fer no habiten condició.

Ni temps ni fer. Ja ni ser. Només transcórrer. Amb les coses.

–pel silenci–

Deixar passar, i passar amb el pas que ens porta.

Ni gosar enllà.

(Ni esperar)

–l'aire de sobre la duna–<sup>779</sup>

Dient-ho novament amb paraules d'altri, amb les paraules de l'amic de Sunyol, Antoni Clapés, amb qui començàvem la introducció i amb qui volem ara concloure:

[el de Sunyol és un] discurs radical, en el sentit que el poeta sap que la poesia és tot just una supervivència (Valéry), que el poeta –a les envistes del segle vint-i-u– només pot sentir-se seduït pel joc de fer literatura, un «fer com si», una volta

---

<sup>779</sup> Víctor Sunyol, «NI GOSAR ENLLÀ (després de *in nuce*)», dins *Sense contemplacions*, op. cit., p. 162-163.

destruït, anorreat, el llenguatge. D'ençà de Hoffmannsthal [sic] i Wittgenstein hi ha hagut massa trasbals com per restar impassibles: tot poeta s'interroga sobre la poesia –la posa, es posa ell mateix, en qüestió: «cap discurs pot deixar de fer-se al·lusió a si mateix» (N. Schnaith)– i alhora, experimenta a propòsit dels límits del (seu) llenguatge tot (d)escrivint una poètica.<sup>780</sup>

Amb aquesta definició del discurs de Sunyol, que coincideix plenament amb la pràctica de les poètiques que hem anomenat del buit, donem per acabada aquesta investigació, no sense abans proporcionar, com a la manera antiga, les tesis que la conformen:

*THESES*

- I. La noció de buit ha demostrat ser una categoria taxonòmica productiva a l'hora de llegir i comprendre una de les línies més actuals de la poesia catalana contemporània.
- II. «La poètica del buit» és una passa més en la línia de l'anomenada «poesia del silenci», etiqueta que redueix el silenci poètic a l'homogeneïtat d'un sol fenomen i no fa justícia a les diferències de la seva entesa i expressió literàries.
- III. El silenci característic de les poètiques del període postmodern no solament testimonia la ferida de la paraula sinó que en (des)materialitza la ruptura en una paraula que es descompon i quequeja.

---

<sup>780</sup> «Victor Sunyol: *Articles, pròlegs, discursos i altres escrits (I)*» *Reduccions*, n. 64, 1994, p. 100-101.

- IV. Marcades per la dissidència i la insubordinació, les pràctiques postmodernes del silenci són crítics de llibertat i de resistència a la ideologia i codificació de la llengua.
- V. El silenci no és la fi sinó el punt de partida de l'activitat poètica. Un estat cap al qual el poeta tendeix i (s)'ha de construir en i amb la runa del llenguatge.
- VI. La manera de dir del poeta del buit és paral·lela a la de la mística de la teologia apofàtica: una escriptura «neutra» i «extàtica» que procedeix per negació i parteix de la mort del llenguatge, si bé només pren relació amb la immanència.
- VII. El discurs postmodern del silenci no se centra en el contingut semàntic d'una paraula silenciosa (context metafísic i ontològic) sinó en l'acte de parlar d'un silenciament de la paraula (context pragmàtic i ètic).
- VIII. Víctor Sunyol és un dels poetes catalans contemporanis que més s'ha preocupat pel buit com a lloc i espai d'escriptura.
- IX. El discurs de Sunyol malda per romandre en l'interstici de silenci i paraula, en el lloc inestable del risc de tota (im)possibilitat de dir.
- X. Sunyol beu de la situació del *mal du silence* i de la *dürftig Zeit* de la lírica moderna, però el seu fer poètic s'emmarca en l'anomenada així «deslítica» de les darreres dècades del segle XX i principi del XXI.
- XI. Compromès amb la realitat del món, Víctor Sunyol no entén la paraula poètica com un instrument al servei de la significació sinó com el lloc en el qual emergeix.

- XII. L'escriptura de Sunyol es reconeix només en l'altre i com a altre, en l'àmbit d'un *no* que esdevé un *on*, l'ésser d'un no-ésser o el no-ésser d'un ésser.
- XIII. El poeta Víctor Sunyol desafia el mur del llenguatge per tal obrir-hi escletxes i cràters que en revelin la il·lusió.
- XIV. El text de Sunyol és un exercici (est)ètic que interpel·la el lector i demana una lectura activa i responsable, més enllà de l'entreteniment i el consum cultural.
- XV. Víctor Sunyol crea un buit en la paraula i s'hi dissol com a subjecte.



## BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1953.
- ABUÍN, Ánxel, *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, València: Tirant lo Blanch, 2006.
- ADELL, Joan-Elies, «Stabat by Victor Sunyol. A Vulnerable Ergodic», dins Markku Eskelinen i Raine Koskimaa (ed.), *Cybertext Yearbook 2006-Ergodic Histories*, Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2007, p. 1-6. Document en línia [Darrera consulta 24/01/22] disponible a <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/77531>
- ADORNO, Theodor W., *Noten zur Literaturen, Gesammelte Schriften*, vol. 11, Frankfurt: Suhrkamp, 1961.
- *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp, 1955 (*Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Ariel, 1962).
- *Negative Dialektik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966 (*Dialéctica negativa*, trad. José María Ripalda, Madrid: Taurus, 1984).
- AGAMBEM, Giorgio, *Infanzia e Storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torí: Giulio Einaudi, 1978.



- *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torí: Giulio Einaudi, 1982.
- ALAMEDA, Sol, «Un poeta en el tiempo», *El país semanal*, 10/1/1988, dins Andrés Sánchez Robayna (ed.), *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Barcelona: Gutenberg, 2018, p. 105-120.
- ALAZRAQUI, Jaime, «Para una poética del silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 343-345 (Homenaje a Octavio Paz), 1979, p. 157-184.
- ALTAIÓ, Vicenç i SALA-VALLDAURA, Josep Maria, *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*, Barcelona: Laia, 1980.
- ALTAIÓ, Vicenç, «En comptes de la revolució o la naixença de l'escriptura sense llançadora», dins Jordi Domènech, *En comptes de la revolució*, Barcelona: Ajuntament de Vallirana / Llibres del Mall, 1984, p. 59-77.
- *Literatures submergides*, Barcelona: KRTU / Generalitat de Catalunya, 1991.
- AMORÓS, Amparo, *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, 2 vols., Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- «La retórica del silencio», *Los cuadernos de literatura*, n. 16, 1982, p. 18-27.
- ANTICH, Xavier, «Notes sobre un cec», *Avui. Cultura* (18/12/1997), p. XV.
- ASENSI, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, València: Tirant lo Blanch, vol. II, 2003.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*, París: Éditions du Seuil, 1992.

- AUMATELL, Jesús, «Sebastià Morer: *Cap a Tirèsies: una introducció a Eva Aguilar*. Edició de Víctor Sunyol. Barcelona, Cafè Central, 1997 (“Línia de fractura”), 1», *El pou de les lletres*, G/7, 1997, p. 46.
- AUSTIN, John, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962.
- AZÚA, Félix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, París: Presses Universitaires de France, 1961.
- BADAL, Josep I., (*blanc*), Vic: Cafè Cental / Eumo Editorial, 2010.
- BALAGUER, Enric, *Contra la modernitat i altres quimeres. Nou assaigs sobre el segle XX*, Lleida: Pagès, 2001.
- BALLART, Pere, *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- *El riure de la màscara*, Barcelona: Quaderns crema, 2007.
- «Extrem discurs extrem», *Avui. Cultura*, 5/06/2008, p. 14.
- amb JULIÀ, Jordi (ed.), *Paraula encesa. Antologia de poesia catalana dels últims cent anys*, Barcelona: Viena Edicions, 2012.
- BARDOLAUD, Pascale i CLAPÉS, Antoni, «Entrevista a Víctor Sunyol. Estic content que se m’editi i se’m llegeixi, però l’important per a mi és escriure», *Avui. Cultura* (29/06/1991), p. III.
- BARTHES, Roland, *Crítica i veritat*, trad. Jaume Vidal Alcover, Barcelona: Llibres de Sinera, 1969.
- *El grau zero de l’escriptura i nous assaigs crítics*, trad. Miquel Martí Pol i Jem Cabanes, Barcelona: Edicions 62, 1973.

- *Œuvres complètes*, 3 vols., París: Éditions du Seuil, 1993.
- BASAGAÑA, Laura, «Victor Sunyol: “El llenguatge és l’únic que tenim, però és un llenguatge indigent», *Llabor cultural*, 30/08/2015. Document en línia [Darrera consulta 24/01/2022] disponible a <http://llavorcultural.cat/victor-sunyol-el-llenguatge-es-lunic-que-tenim-pero-es-un-llenguatge-indigent/>
- BASHÔ, Matsuo, *L’estret camí de l’interior*, trad. Jordi Mas, Barcelona: Edicions 1984, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes*, París: Robert Laffont, 1985.
- BAUMANN, Zygmunt, *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 1999.
- BECK, Ulrich i GIDDENS, Anthony i LASH Scott, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge: Polity Press, 1994.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, París: Les Éditions de Minuit, 1951.
- *L’innommable*, París: Les Éditions de Minuit, 1953.
- «Dante... Bruno. Vico .. Joyce», dins Samuel Beckett, et. al., *Our exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, Londres: Faber and Faber, 1961, p. 5-13.
- *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Londres: John Calder, 1983, (*Disjecta. Escritos Misceláneos y un fragmento dramático*, trad. Alicia Martínez Yuste, Madrid: Arena libros, 2009).
- *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929-1940*, Martha Dow Fehsenfeld i Lois More Overbeck (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- *Worstward Ho*, Londres: Faber and Faber, 2009.
- BÉGUIN, Albert, *L’ame romantique et le rêve, Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, París: Librairie Jose Corti, 1967.

- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1990.
- BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Londres: Verso, 1985.
- BISCHOFF, Christina Johanna i TIEM, Annegret (ed.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Münster: Lit Verlag, 2013.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, «L'espai del buit, el silenci dels noms», *Transversal*, n. 4, 1997, p. 133.
- BLESA, Túa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Saragossa: Annexos de Tropelías, 1998.
- *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca: Delirio, 2011.
- BOLAÑO, Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- BOLLACK, Jean, *Poésie contre poésie. Celan o la littérature*, París: PUF, 2001.
- BORRA, Arturo, *Poesía como exilio: en los límites de la comunicación*, Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- BOVES, Carmen, «El silencio en la literatura», dins Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 99-123.
- BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, París: Gallimard, 1943.
- *L'espace littéraire*, París: Gallimard, 1955.
- *Livre à venir*, París: Gallimard, 1959.
- *L'entretien infini*, París: Gallimard, 1969.
- *Le pas au-delà*, París: Gallimard, 1973.
- *L'écriture du desastre*, París: Gallimard, 1980.
- *La communauté inavouable*, París: Les Éditions de Minuit, 1983.
- *Le dernier à parler*, Montpellier: Fata Morgana, 1984.
- *La part du feu*, París: Gallimard, 2001.

- BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé, 1964.
- BROCH, Àlex Broch, «Lectures antològiques o les antologies dels extrems», dins *Sobre la poesia catalana*, Barcelona: Proa, 2007, p. 345-365.
- BUSCH, Ina, «Eduardo Chillida, arquitecto del vacío», dins Eduardo Chillida, Kosme María de Barañano Letamendía, *Chillida. 1948-1998*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 61-74.
- CAGE, John, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPBELL, Federico, «Leopoldo María Panero o el mundo del silencio», *Diálogos*, vol. 7, n. 2 (38), 1971, p. 34-37.
- CAMPS MUNDÓ, Carles, *La runa de la veu*, dins *La mort i la paraula. Obra poètica [1988-2018]*, Girona: Llibres del Segle, 2018.
- «Alta provença», dins *De poètica amb poetes*, 2018, p. 47-49. Document en línia [Darrera consulta 24/01/22] disponible a <https://carlescamps.wordpress.com/2018/11/27/de-poetica-amb-poetes/>
- CANADELL, Roger i ADELL, Joan-Elies, *L'acadèmia i els límits*, Barcelona: Editorial UOC, 2010.
- CARRERAS, Anna, «Víctor Sunyol: com si la llengua primera», *Reduccions*, n. 84, 2006, p. 118-121.
- «Desestant amb Víctor Sunyol», *The Barcelona Review*, n. 42, maig-juny 2004. Document en línia [Darrera consulta: 24/01/22] disponible a [http://www.barcelonareview.com/42/c\\_ac.htm](http://www.barcelonareview.com/42/c_ac.htm).
- «Escriptura blanca o l'afonia del ventríloc: una poètica per al traficant d'idees», dins *Massa Fosca [Poesia 1978-2004]*, Palma: Moll, 2004, p. 7-51.
- «Víctor Sunyol. Jugar-s'hi la vida», *Poetari*, n. 2, 2012, p. 30-32.

- CASALS, Josep, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona: Anagrama, 2003.
- CASSIRER, Ernst, *Language and Myth*, Nova York: Dover, 1953.
- CASTILLEJO, José Luis, *La escritura no escrita*, Cuenca: Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes, 1996.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla, *Entre-lugares de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI, 2017.
- CAVALS, Anna, «L'entrevista: Víctor Sunyol respon Anna Cavals», *Eltactequeté*, n. 12, 2003, p. 4-7.
- CAYGILL, Howard, *Kant's Dictionary*, Oxford: Blackwell, 1995.
- CAUFIELD, Carlota, «Cafè Central: a Groundbreaking Independent Publishing House in Barcelona. Interview with Antoni Clapés by Carlota Caufield», dins Helena Buffery i Carlota Caufield (ed.), *Barcelona: Visual Culture, Space and Power*, Cardiff: University of Wales Press, 2012, p. 65-70.
- CELAN, Paul, *De llindar a llindar*, trad. Arnau Pons, Barcelona: Labreu edicions, 2017.
- CERRATO, Laura, *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teórica de la despalabra*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- CERTEAU, Michel de, *La fable Mystique XVIe-XVII siècle*, París: Gallimard, 1982.
- CHALIER, Catherine, «Singularité juive et philosophie», dins Jaques Rolland (ed.), *Les Cahiers de la nuit surveillée. Emmanuel Lévinas*, Lagrasse: Verdier, 1984, p. 78-98.
- CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise*, París: Éditions du Seuil, 1977.
- *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, París: Éditions du Seuil, 1979.

- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1997.
- CLAPÉS, Antoni, «Víctor Sunyol: *Articles, pròlegs, discursos i altres escrits (I)*», *Reduccions*, n. 64, 1994, p. 99-102.
- «Al marge», *Reduccions*, n. 61, 1994, p. 75-78.
- *In Nuce*, Barcelona: Proa, 2000.
- *Llavors abandonaries Greifswald*, Vic: Emboscall, 2001.
- «D'estar només», *Avui*, 11/12/2003, p. 13.
- *Miro de veure-hi*, Vic: Emboscall, 2007.
- *Arquitectura de la llum*, Girona: Llibres del Segle, 2012.
- «Notes a un curs sobre *Poesia i mística*», Barcelona, 2012. Document en línia: <http://www.antoniclapes.com/textos-propis/622-2/>
- amb ROSSELL, Benet, *A frec*, Barcelona: Cafè Central, 1994.
- *Finestra sobre el buit*, Santa Coloma de Gramenet: La Garúa libros-Tanit, 2019.
- COCA, Jordi, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Pòrtic, 1971.
- CONANT, James, «Must We Show What We Cannot Say?», dins *The Senses of Stanley Cavell*, Richard Fleming i Michael Payne (ed.), Lewisburg: Bucknell University Press, 1989, p. 242-283.
- «Throwing Away the Top of the Ladder», *The Yale Review*, vol. 79, n. 3, 1991, p. 328-364.
- CONTE, David, «El silencio y la muerte: acerca del fundamento místico en la poesía de José Ángel Valente», dins Christina Johanna Bischoff i Annegret Thiem (ed.), *Mística bajo el signo de la modernidad. Paradigmas poéticos del siglo XX*, Berlín: Lit Verlag, 2019, p. 161-182.
- COSTA, Lis, «Experimental Poetry during the 1990s», *Visible language*, n. 35, 2010, p. 76-91.

- COROMINES, Joan, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* (DECLC), 9 vols., Barcelona: Editorial Curial, 1980-1991.
- CUESTA ABAD, José Manuel, «Antepalabra. Poética del Retraimiento en Valente», dins *Poema y enigma*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999, p. 307-333.
- DD. AA., *Escriptura i combinatòria*, Barcelona: KRTU, Generalitat de Catalunya, 1994.
- DD. AA. (ed.), *¿La deshumanización del arte? Arte y escritura II*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- DD. AA., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid: Alianza, 1996
- DD. AA., «El silencio después de Paderborn», *Ínsula*, n. 795, 2013, p. 7-12.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, París: Presses Universitaires de France, 1968.
- *Critique et clinique*, París: Les Éditions de Minuit, 1993.
- amb GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París: Les Éditions de Minuit, 1975.
- *Rizhome. Introduction*, París: Les Éditions de Minuit, 1976.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, París: Éditions du Seuil, 1967.
- *De la grammatologie*, París: Les Éditions de Minuit, 1967.
- *Marges de la philosophie*, París: Les Éditions de Minuit, 1972.
- «L'estructura, el signe i el joc en el discurs de les ciències humanes», trad. Jordi Cornudella, *Els Marges*, n. 27/28/29, 1983, p. 191-203.
- «Comment ne pas parler: Dénégations», dins *Psyché: Invention de l'autre*, París: Galilée, 1987, p. 535-595.
- *Donner la mort*, París: Galilée, 1999.



- DIAMOND, Cora, «Throwing Away the Ladder», *Philosophy*, n. 63, 1988, p. 5-27.
- «Ethics, Imagination and Method of Wittgenstein's Tractatus», dins Richard Heinrich i Helmuth Vetter (ed.), *Weiner Reihe: Themen der Philosophie*, vol. 5, Viena: R. Oldenbourg Verlag, 1990, p. 55-90.
- DÍAZ, Susana, *(Per)versiones y convergencias*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- DIELS, Hermann i KRANZ, Walther, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1972, vol I (Trad. Alberto Bernabé, *De tales a demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid: Alianza, 1998)
- DINOUART, Joseph Antoine, *L'art de callar*, trad. Maria Dasca, Girona: Edicions de la ela geminada, 2016.
- ECO, Umberto, *Opera aperta. Forma ed indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milà: Bompiani, 2006.
- EGIDO, Aurora, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanic*, vol. 88, n. 1-2, 1986, p. 93-120.
- EISLER, Rudolf, *Kant Lexikon*, París: Gallimard, 1994.
- ELIAS, Joan-Ignasi, *La poètica del silenci i la poesia catalana del segle XX*, tesi doctoral, dir. José M. Miró, Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitats, 2015. Document en línia [Darrera consulta 24/01/22] disponible a <https://www.tesisenred.net/handle/10803/383062#page=1>
- ELIOT, T. S., «Tradicion and Individual Talent», *The Egoist*, n. 4, vol. VI, 1919.
- ESCLUSA, Manel, *Pell i ombra*, Barcelona: Fundació Vila Casas, 2016.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, Manuel, «“Para decir la palabra yo”: una reflexión sobre la subjetividad en la obra de José Ángel Valente», *Revista de Literatura*, vol. LXX, n. 139, 2008, p. 187-221.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, París: Gallimard, 1966.

- 
- «Qu'est-ce qu'un auteur», *Butlletín de la Société Française de Philosophie*, n. LXIV, 1969, p. 73-104 («Qu   s un autor», trad. Pompeu Casanovas, *Els Marges*, n. 27/28/29, 1983, p. 205-220).
- *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971.
- *La pensée du dehors*, Paris: Fata Morgana, 1986.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GENTILE, Andrea, *Filosofia del limite*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012.
- GIDDENS, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity, 1990.
- GIMFERRER, Pere, «Trayectoria de José  ngel Valente», dins *Radicalidades*, Barcelona: Antoni Bosch, 1978, p. 142-145.
- *Els miralls*, dins *Obra catalana completa*, vol. I: Poesia, Barcelona: Edicions 62, 1995.
- *L'espai desert*, dins *Obra catalana completa*, vol. I: Poesia, Barcelona: Edicions 62, 1995.
- GITTINGS, Robert (ed.), *Letters of John Keats*, Londres: Oxford University Press, 1970.
- GRANT, Edward, *Much Ado About Nothing. Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- GUERRERO, Manuel, *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle: C. Hac Mor, E. Casasses, V. Sunyol, A. Vidal, A. Roig, X. Lloveras, D. Castillo, J. Cornudella i A. Pons*, Barcelona: Editorial Empúries, 2001.

- GUILLÉN, Claudio, «La estilística del silencio», dins Ricardo Gullón i Allen W. Phillips (ed.) *Antonio Machado*, Madrid: Taurus, 1979, p. 445-449.
- *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- HAC MOR, Carles, «Que mori el sentit», dins A. Clapés, C. Hac Mor, B. Rossell, J. Sala-Sanahuja i E. Xargay, *A Fum De Sabatots*, Barcelona: Cafè Central, 1993, s. p.
- *Trenta nafrodismes paraparèmics per llegir i desllegir Víctor Sunyol*, Barcelona: Cafè Central, 1996, s. p.
- «De la poesia com a antipoesia apoètica, o sigui, com a poesia», *Reduccions*, n. 75, 2002.
- «Dodecàleg: el grau sota zero de l'escriptura», *Avui. Cultura*, 15/01/2004, p. IX.
- «De la poètica i la poesia de Víctor Sunyol», *Espill*, n. 16, 2004, p. 171-180.
- *S'ha rebentat l'hospici*, dins *Obra completa punt 1*, Lleida: Pagès editors, 2011.
- *Dietari del pic de l'estiu*, Barcelona: Edicions 62, 2012.
- *Esriptures alçurades*, Barcelona: Rata, 2016.
- *Obra completa punt dos*, Lleida: Pagès editors, 2018.
- HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison: University of Wisconsin Press, 1982.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, dins *Werke in zwanzig Bänden*, Eva Moldenhauer i Karl Markus Michel (ed.), Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969-1971.

- 
- *Vorlesungen über die Ästhetik I*, dins Eva Moldenhauer i Karl Markus Michel (ed.), *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt: Suhrkamp, 1969-1971.
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el «humanisme»*, dins *Fites*, trad. Manuel Carbonell, Barcelona: Laia, 1989.
- *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 1986 (*El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993).
- *Nietzsche*, Tübingen: Pfullingen, 2 vols., 1961.
- *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, dins *Gesamtausgabe*, vol. 4, Frankfurt: Klostermann, 1981 (*Hölderlin y la esencia de la poesía*, trad. Juan David García Bacca, Barcelona: Anthropos, 2000).
- *Unterwegs zur Sprache*, dins *Gesamtausgabe*, vol. 12, Frankfurt: Klostermann, 1989 (*De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990).
- *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936-1938)*, dins *Gesamtausgabe*, vol. 65, Frankfurt: Klostermann, 1989 (*Aportes a la Filosofía. Acerca del evento*, trad. Dina V. Picotti, Buenos Aires: Biblos, 2003).
- *Vorträge und Aufsätze*, dins *Gesamtausgabe*, vol. 7, Frankfurt: Klostermann, 2000 (*Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001).
- *El arte y el espacio*, ed. bilingüe, trad. Jesús Adrián Escudero, Barcelona: Herder, 2009.
- *Construir Habitar Pensar*, ed. bilingüe, trad. Jesús Adrián, Madrid: La oficina, 2015.
- amb HISAMATSU, Shinichi, *Die Kunst und das Denken (1958)*, dins Buchner Hartmut (ed.), *Japan und Heidegger*, Sigmaringen: Thorbecke, 1989.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon*, trad. Jordi Llovet, Barcelona: Quaderns crema, 2007.
- HSIAO, Paul, «Heidegger and Our Translation of the Tao Te Ching», dins G. Parkes (ed.), *Heidegger and Asian Thought*, Honolulu: University of Hawaii, 1990, p. 93-104.
- HUMBOLDT, Wilhelm von, *Escritos sobre el lenguaje*, trad. Andrés Sánchez Pasqual, Barcelona: Península, 1990.
- IBAÑEZ, Jordi, *La Lupa de Beckett*, Madrid: Machado Libros, 2004.
- INGARDEN, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Halle: Max Niemeyer, 1931.
- IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, París: Gallimard, 1967.
- ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: W. Fink, 1976 (*El acto de leer: Teoría del efecto estético*, trad. J. A. Gimbernat, Madrid: Taurus, 1987).
- JABÈS, Edmond, *Le Livre de ressemblances*, París: Gallimard, 1976.
- (ed.), *Du désert au livre, entretiens suivi de l'Étranger*, París: Pierre Belfond, 1991.
- JANIK, Allan i TOULMIN, Stephen, *Wittgenstein's Vienna*, Nova York: Simon and Schuster, 1973.
- JARAUTA, Francisco, «Fin-de-siècle. Ideas y escenarios», *D'art*, n. 22, 1996, p. 91-98.
- JASPERS, Karl, *Philosophie II. Existenz-Erbellung*, Berlín: Springer, 1973.
- JUARROZ, Roberto, *Poesía y realidad*, Valencia: Pre-Textos, 2000.
- *Poesía Vertical*, Diego Sánchez Aguilar (ed.), Madrid: Cátedra, 2012.
- JULIÀ, Jordi, *Poesia i identitat. Formes de despersonalització en la lírica moderna*, València: Institució Alfons el Magnànim, 2016.
- JULIET, Charles, *Rencontres avec Bram van Velde*, París: P.O.L., 2016.

- JUNG, Carl, *The Undiscovered Self*, Boston: Little Brown & Co., 1964.
- KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, dins *Kants Werke* (Akademie Textausgabe), 9 vols., Berlín: Walter de Gruyter, 1968, vol. 3 (*Crítica de la razón pura*, trad. Pedro Ribas, Madrid: Alfaguara, 1978).
- *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*, dins *Kants Werke* (Akademie Textausgabe), 9 vols., Berlín: Walter de Gruyter, vol. 4, 1968.
- KIERKEGAARD, Søren, *Søren Kierkegaard Skrifter* (SKS), Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Alastair Mckinnon i Finn Hauberg Mortensen (ed.), 28 vols., Copenhaguen: Søren Kierkegaard Forskningcenteret, GAD, 1997-2012.
- KNOWLSON, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Nova York: Simon and Schuster, 1996.
- KOLAKOWSKI, Leszek, «Elogio del exilio», *Vuelta*, any 1, n. 1, 1986, p. 50-52.
- KRISTEVA, Julia, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, n. 239, 1969, p. 438-465..
- *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, París: Éditions du Seuil, 1974.
- LA BÍBLIA. *Biblia Catalana Interconfessional*, Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques unides, 1996.
- LABRAÑA, Marcela, *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas, colores*, Madrid: Siruela, 2017.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe i NANCY, Jean-Luc, *L'absolut littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, París: Éditions du Seuil, 1978.
- LAFONT, Cristina, *La razón como lenguaje. Una revisión del giro lingüístico en la filosofía del lenguaje alemana*, Madrid: Ed. Antonio Machado, 1993.

- LANZ, Juan José, *Conocimiento y comunicación: textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma: Edicions UIB, 2009.
- Lao Zi. *El libro del Tao*, ed. bilingüe, trad. Iñaki Preciado, Madrid: Alfaguara, 1990.
- Laozi. *Daodejing. El llibre del “Dao” i del “De”*, ed. i trad. Seán Golden i Marisa Presas, Bellaterra: Serveis de publicacions de la UAB / PAM, 2006.
- LARA GARRIDO, José, «La primacia de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz», dins José Ángel Valente i José Lara Garrido (coord.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid: Tecnos, 1995, p. 123-152.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini*, La Haia: Martinus Nijhoff, 1961.
- *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*, París: J. Vrin, 1967.
- LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1992.
- «Prólogo», dins Wilhelm von Humboldt, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano*, Barcelona: Círculo de lectores, 1995, p. 4-15.
- LLINARES, Joan B., «La filosofía del lenguaje en Nietzsche», dins *Metafísica y pensamiento actual. Conocer a Nietzsche*, Salamanca: Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, 1996, p. 237-258.
- LIPOTVETSKY, Gilles, *La Culture-monde : réponse à une société désorientée*, París: Odile Jacob, 2008
- LYOTARD, Jean-François, *La condició postmoderna: informe sobre el saber*, trad. Francesc Pons Fornell i Joan Pipó Comorera, Barcelona: Angle, 2004.
- MADERUELO, Javier, «El fructífero camino de la deshumanización de la escultura», DD. AA. (ed.), *¿La deshumanización del arte? Arte y*

- escritura II*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 111-126.
- «La construcción del espacio en las vanguardias», *Quintana*, vol. 2, n. 2, 2003, p. 95-107.
- *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid: Akal, 2008.
- MAILLARD, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona: Anthropos, 1992.
- *La razón estética*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor i Jean-Aubry, París: Gallimard, 1945.
- *Correspondance complète (1862-1871)*, ed. Bertrand Marshall, París: Gallimard, 1995.
- MARCHSTEINER, Uli (ed.), *La utilitat del buit*, Barcelona: Museu de les Arts Decoratives / Institut de Cultura / Ajuntament de Barcelona, 2008.
- MARCO, Joaquim i PONT, Jaume (ed.) *La nova poesia catalana*, Barcelona: Edicions 62, 1980.
- MARÇAL, Maria Mercè, *Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998*, Barcelona: Edicions 62, 2017.
- MARINA TORRES, José Antonio, *Crónicas de la ultramodernidad*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- MARRUGAT, Jordi, «Diversos autors. Els ulls de Tirèsies. Col·lecció de fullets de poesia. Barcelona: Cafè central, 2004, 3 euros», *Els Marges*, n. 77, 2005, p. 123-126.
- «El llenguatge com a espai de la memòria en la poesia de Víctor Sunyol», *Revista de Catalunya*, n. 282, 2013, p. 129-148.



- *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, Tarragona: Arola, 2009.
- *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 2013.
- *Narrativa catalana de la postmodernitat: històries, formes i motius*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor, «El lloc de la literatura en la societat postmoderna», dins J. B. Culla (dir.), *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 12 (Autogovern i reptes de la fi de segle. 1980-1997), Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, p. 314-323.
- «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns», dins Ramon Panyella i Jordi Marrugat (ed.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: GELCC i L'Avenç, 2006, p. 299-322.
- «La revolta del text en la literatura de la postmodernitat» dins Marina Gustà i Núria Santamaria (dir.), *La literatura catalana, en una perspectiva europea*, Barcelona: Gencat i Institut Ramon Llull, 2007, p. 126-135.
- MARTÍNEZ GILI, Raül-David, «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*, Barcelona: UIB / Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, PAM, 2007, p. 381-419.
- MCGUINNESS, Brian F. i WRIGHT, Georg Henrik von (ed.), *Ludwig Wittgenstein. Briefwechsel mit B. Russell, G. E. Moore, J. M. Keynes, F. P. Ramsey, W. Eccles, P. Engelmann und L. von Ficker*, Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

- MESQUIDA, Biel i MONZÓ, Quim, *Self Service*, Barcelona: Iniciativas Editoriales, 1977.
- amb HAC MOR, Carles i PAU, Santi, «Taula rodona: text(isme), una literatura diferent», *Taula de canvi*, n. 18, 1979, p. 22-51.
- MILONE, Gabriela, «Figuras del habla poética en el pensamiento contemporáneo», *Orbis Tertius*, vol. XIX, n. 20, 2014, p. 40-48.
- MORAL, Concepción i PEREDA, Rosa Maria, *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra, 1985.
- MÚJICA, Hugo, *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Madrid: Trotta, 1995.
- MUNTANER, Maria; PICORNELL, Mercè; PONS, Margalida i REYNÉS, Josep Antoni, *Poètiques de la ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, 2008.
- MUÑOZ, Jacobo i REGUERA, Isidoro, «Introducción», dins Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza editorial, 1987, p. i-xxxii.
- NANCY, Jean-Luc, «L'existence exilée», *Cahiers Intersignes*, n. 14-15 (Fethi Benslama [ed.], *Clinique de l'exil*), 2001, p. 273-279.
- NANCY, Jean-Luc, *Calcul du poète*, dins *Demande. Littérature et philosophie*, París: Galilée, 2015, p. 111-141.
- NICOLÁS, César, «Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara», *Correspondance: Revista hispano-belga*, n. 4, 1995, p. 30-50.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nietzsches Werke. Kritische Studienausgabe*, Giorgio Colli i Mazzino Montinari (ed.), 15 vols., Munic: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- *Més enllà del bé i del mal*, trad. Miquel Costa, Barcelona: Edicions 62, 2000.

- *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, trad. Josep-Maria Terricabras, Girona: Edicions de la ela geminada, 2011.
- NISHITANI, Keiji, *Religion and Nothingness*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1982.
- NOPCA, Jordi, «Víctor Sunyol. “Potser l’estat ideal és el de la medusa, el no ser res”», *Arallegim*, 7/03/2015. Document en línia [Darrera consulta 24/01/2022] disponible a [http://llegim.ara.cat/lestat-ideal-medusa-no-res\\_0\\_1316268423.html](http://llegim.ara.cat/lestat-ideal-medusa-no-res_0_1316268423.html)
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *L’habitare*, Milà: Electa, 1984.
- NOVALIS [Friedrich von Hardenberg], *Monolog*, dins *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. 2, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1981 (trad. Robert Caner-Liese, dins *El primer romanticisme alemany. Friedrich Schlegel i Novalis*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018, p. 197-198).
- ORDI I FERNÁNDEZ, Jordi, *L’imperatiu del silenci. Sentit del Tractatus de Wittgenstein a la llum de la tesi setena*, Barcelona: Institut Estudis Catalans, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novel·la*, dins *Obras Completas*, vol. 3, Madrid: Revista de Occidente, 1966, 353-385.
- OTEIZA, Jorge, *¡Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Pamplona: Pamiela, 1994.
- PALAU FABRE, Josep, *Obra literària completa I. Poesia, teatre i contes*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2005.
- PANERO, Leopoldo María, *Guarida de un animal que no existe*, dins *Poesia Completa, 1970-2000*, Túa Blesa (ed.), Madrid: Visor, 2004.

- PANIKKAR, Raimon, *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid: Siruela, 1996.
- PARÉ, Pep, «Víctor Sunyol. Stabat», *Els Marges*, n. 73, 2004, p. 113-114.
- PAZ, Octavio, *Corriente alterna*, Mèxic: Siglo XXI, 1967.
- *Claude Lévi-Strauss y el nuevo festín de Esopo*, Mèxic: Joaquín Mortiz, 1967.
- *Ladera este*, Mèxic: Joaquín Mortiz, 1969.
- «Chillida, entre el hierro y la luz», dins *Catalogue. Chillida*, París: Galerie Maeght, 1979, p. 7-12.
- *Árbol adentro*, Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *Obras Completas*, vol. 1: *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona: Círculo de lectores, 1991.
- PEÑALVER, Patricio, «Ética y violencia. Lectura de Lévinas», *Pensamiento*, vol. 36, n. 142, 1980, p. 165-186.
- PERARNAU VIDAL, Dolors, «Ludwig Wittgenstein i la poètica del silenci contemporània», *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, n. 30-31, 2019, p. 167-175.
- «A escritura do límite. Kierkegaard ante Kant e Hegel», *Agora*, vol. 38, n. 1, 2019, p. 183-215.
- «Víctor Sunyol o la (im)possibilitat de dir», *Els Marges*, n. 117, 2019, p. 10-28.
- «L'espai en blanc de l'escriptura. A propòsit de *Cap a Tirèsies* i *El buit i la novel·la* de Víctor Sunyol», dins Enric Bou, et. al (ed.), *Espècies d'espais, viatges, geografies*, Allessandria: Edizioni dell'Orso, 2019, p. 71-88.

- «Al marge de l'escriptura: lectura de *Cap a Tirèsies* de Víctor Sunyol», *Estudis romànics*, vol. 42, 2020, p. 227-241.
- «Des d'un lloc altre. A propòsit de l'antologia *Des de quin on?* de Víctor Sunyol», *Reduccions*, n. 115, 2020, p. 178-196.
- «La mirada al buit. La mort del llenguatge a l'obra *Stabat* de Víctor Sunyol», *Reduccions*. En premsa.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, *Metapoesia y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Càceres: Universidad de Extremadura, 2002.
- «Claves estilísticas de la poesía del silencio (1969-1990): evaluación de una tendencia lírica», *Ínsula*, n. 687, 2004, p. 11-14.
- «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética», dins Christina Johanna Bischoff i Annegret Tiem (ed.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Münster: Lit Verlag, 2013, p. 25-40.
- PERLOFF, Marjorie, *Unoriginal Genius*, Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- PESSOA, Fernando, «Tábua bibliográfica», *Presença*, n. 17, 1928, p. 10.
- *Poesias*, Lisboa: Ática, 1995.
- PICORNELL, Mercè, «Trencavel, Ignasi Ubac i la (re)construcció de la literatura catalana», dins Margalida Pons (ed.), *Textualisme i subversió*, Barcelona: UIB / Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, PAM, 2007, p. 81-126.
- «Del llibre en blanc al codi indesxifrabable. Apunts sobre els jocs amb el suport en la literatura catalana d'experimentació», dins Xavier Barceló (ed.), *Literatura sense papers: escriptures, art i entorn digital*, Palma: Edicions UIB, 2010, p. 99-124.
- «L'enunciació cinètica i els camins textuais cap a l'altre», *Catalan Review*, n. XXVI, 2012, p. 141-162.

- 
- *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma: Lleonard Muntaner 2013.
- *Sumar les restes. Ruïnes i mals endreços en la cultura catalana postfranquista*, Palma / Barcelona: Edicions UIB / PAM, 2020.
- PLA, Xavier, «Víctor Sunyol: posar la llengua en estat de dol», dins Joan Elies Adell Pitarch i Roger Canadell Rusiñol (ed.), *L'acadèmia i els límits*, Barcelona: Editorial UOC, 2010, p. 75-86.
- PONS, Margalida (ed.), *Textualisme i subversió*, Barcelona: UIB / Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, PAM, 2007.
- «Formes i condicions de la narrativa experimental (1970-1985)», dins Margalida Pons (ed.), *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana 1970-1985*, Barcelona: UIB / Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, PAM, 2007, p. 7-79.
- «La subversió lingüística com a alternativa identitària en la narrativa postfranquista», *Journal of Catalan Studies*, n. 10, 2007, p. 104-125.
- «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual», *Catalan Review*, n. XXVI, 2012, p. 123-140.
- «Poètiques de la poquesa. Escriitura *povera* i altres formes discretes d'apel·lació en la creació catalana contemporània», dins Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz (ed.), *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*, Venècia: Ca'Foscari, 2016, p. 117-140.
- (ed.) *Lletres de Carles Hac Mor. Imatges d'un iconoclasta*, Girona: Documenta Universitària, 2019.
- *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*, Palma: Lleonard Muntaner, 2021.
- amb REYNÉS, Josep Antoni (ed.), *Lírica i deslírca. Anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*, Palma: Edicions UIB, 2012.

- PONT IBAÑEZ, Jaume, *Límit(s)*, Barcelona: Curial, 1976.
- PRADA, Manuel de, *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- PRADAS, Eni, «El projecte Ignasi Ubac en la segona meitat dels anys setanta. La revista tectual», dins Margalida Pons (ed.), *Textualisme i subversió*, Barcelona: UIB / Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, PAM, 2007, p. 127-153.
- RABATÉ, D. i VIART, D. (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint Étienne, 2009.
- RIBAS, Albert, *Biografía del vacío: su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad moderna*, Barcelona: Destino 1997.
- RICEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, París: Éditions du Seuil, 1990.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio, «El vacío espacial de las artes plásticas», dins *Valente infinito (Libertad creativa y conexiones interculturales)*, Santiago de Compostela: Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética / Universidade de Santiago de Compostela, 2018, p. 241-260.
- RODRIGUEZ MAGDA, Rosa María, *Transmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 2004.
- SALA-VALLDAURA, Josep M., *L'agulla en el fil. Poesia catalana 1980-1986*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 1987.
- «A la ratlla: la poesia de Víctor Sunyol», dins *Entre el simi i Plató. Pel curs poètic contemporani*, Palma: Editorial Moll, 2007, p. 239-285.
- *La poesia catalana i el silenci. Tot dient el que calla*, Lleida: Pagès editors, 2015.
- SALAS, Ada, «Y, sin embargo, el poema», dins Christina Johanna Bischoff i Annegret Tiem (ed.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Münster: Lit Verlag, 2013, p. 13-24.

- SALDAÑA, Alfredo, *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*, Saragossa: Mira Editores, 2013.
- «Roberto Juarroz: la palabra enterrada», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 43, 2014, p. 299-324.
- «Cultivar el vacío. Poesía y silencio en José Ángel Valente y Roberto Juarroz», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, n. 4, 2019, p. 29-52.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *La luz negra*, Madrid: Júcar, 1985.
- «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», dins DD. AA., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid: Alianza, 1996, p. 41-46.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica de la metapoesía española del siglo XX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993.
- SANTOS, Carles, *Textos escabetsats*, Barcelona: March Editor, 2006.
- SARDUY, Severo, *Obra completa*, vol. 1, Madrid: ALLCA, 1999.
- SAVIANI, Carlo, *El oriente de Heidegger*, trad. Raquel Bouso, Barcelona: Herder, 2004.
- SCHOLEM, Gershom, *Major Trends in Jewish mysticism*, Nova York: Schocken, 1941.
- SCIACCA, Federico, *El silencio y la palabra*, Barcelona: Miracle, 1961.
- SEARLE, John, *Speech Acts: An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- SIMÓ, Ramon, «Pròleg», dins Samuel Beckett, *Teatre complet*, vol. 1, Barcelona: Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 1995.
- SONTAG, Susan, «Aesthetics of Silence», dins *Styles of Radical Will*, Londres: Vintage, 2001, p. 3-34.
- STEINER, George, *Extraterritorial (Papers on Literature and Language Revolution)*, Nova York: Atheneum, 1982.



- *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Nova York: Atheneum, 1982.
- STENIUS, Erik, «Wittgenstein as a Kantian philosopher», dins *Wittgenstein's Tractatus. A Critical exposition of its main lines of thought*, Ithaca: Cornell University Press, 1960, p. 214-226.
- SULLÀ, Enric, «La poesia catalana jove: una alternativa al realisme», *Els Marges*, n. 1, 1974, p. 118-125.
- SUNYOL, Víctor, *Histèria de morts*, Vic: 1976. [autoedició]
- «Ics: X», *Reduccions*, n. 21, 1984, p. 78-82.
- *Ni amb ara prou*, Sabadell: Les edicions dels dies, 1984.
- *Descripció de cec*, Barcelona: Cafè Central, 1990.
- «Clot: 1974-1981. Una crònica», dins Vicenç Altaió, *Literatures submergides*, Barcelona: KRTU / Generalitat de Catalunya, 1991, p. 89-93.
- *Màquines per a escriure. Recursos per a l'animació a la creativitat artística*, Vic: Eumo Editorial, 1992.
- «Andreu Vidal: L'animal que no existeix», *Reduccions*, n. 57, 1993, p. 67-75.
- «Patrick Gifreu: vers un axis mundi», dins DD. AA., *Esriptura combinatòria*, Barcelona: KRTU, Generalitat de Catalunya, 1994, p. 105-115.
- *Articles, pròlegs, discursos i altres escrits (I)*, Barcelona: Eumo Editorial i Cafè Central, 1994 [aplega *Dos discursos* (Barcelona: Cafè central, 1989) i, en general, textos de presentacions d'exposicions].
- *El buit i la novel·la*, Vic: Eumo Editorial, 1994.

- *Moment (1982-1986)*, Lleida: Pagès, 1995 [inclou *Ressòl de cup. Ni amb ara prou, Cançó final – comiat Relapse, Caravanserrall, D'estant i Esculls al dic sec de la memòria*].
- «L'ombra de l'ombra. Literatures i arts plàstiques com a correlats», dins *Art i Patrimoni. Cultura i natura*, Girona: UdG i Ajuntament de Girona, 1996, p. 57-63.
- «Fragments d'una correspondència imaginada», *Lletra de Canvi*, n. 43, 1997, p. 30-33.
- «Sobre (i sota) la tradició», *Cuadernos de estudio y cultura*, n. 7, 1997, p. 57-64.
- [Sebastià Morer], *Cap a Tirèsies. Una introducció a Eva Aguilar*, Víctor Sunyol (ed.), Barcelona: Cafè Central i Eumo Editorial, 1997.
- *Quadern de bosc*, València: 3i4, 1999.
- *A la ratlla del sol (primera part)*, Vic: Emboscall, 1999.
- «A propòsit de *S'ha rebentat l'hospici* de Carles Hac Mor», *Reduccions*, n. 54, 1992, p. 69-74.
- «Sobre el necessari retorn al desordre», *Avui Cultura*, 09/01/1999, p. 85.
- «Epíleg de Víctor Sunyol», dins Antoni Clapés, *In nuce*, Barcelona: Proa, 2000, p. 59-60.
- «NI GOSAR ENLLÀ (després de *in nuce*)», dins Manuel Guerrero, *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle: C. Hac Mor, E. Casasses, V. Sunyol, A. Vidal, A. Roig, X. Lloveras, D. Castillo, J. Cornudella i A. Pons*, Barcelona: Editorial Empúries, 2001, p. 162-163.
- *Els gossos de Tamdaght*, Vic: Emboscall, 2002.
- «En la selva con Hac Mor», *La Vanguardia. Culturas*, 09/10/02, p. 29.
- *Lowely Pore*, Vic: Emboscall, 2003.

- *Stabat*, Barcelona: Proa, 2003.
- «En destret: el lloc», *Barcelona Review*, n. 36, 2003. Document en línia [Darrera consulta 24/01/2022] Disponible a [https://barcelonareview.com/36/c\\_vs.htm](https://barcelonareview.com/36/c_vs.htm).
- «Una poètica?», *Els Marges*, n. 74, 2004, p. 22-25.
- «Epíleg», dins Carles Hac Mor, *Ad libitum*, Girona: CCG, 2004, p. 81-83.
- *Com si Girona (31 dies)*, Vic: Cafè Central i Emboscall, 2005.
- *Des d'ara*, Barcelona: Proa, 2005.
- «Hac Mor a lloure», *Avui Cultura*, 14/07/2005, p. 12.
- «Ell ja hi era abans», dins «Beckett, la voz radical», *Cultura/s La Vanguardia*, 8/11/2006, p. 6.
- *NO ON (rèquiem)*, Vic: Cafè Central / Eumo Editorial, 2008.
- «La experimentación poética desde y hacia una mística en el lenguaje y en lo inefable», *Revista Laboratorio. Literatura & Experimentación*, n. 1, 2009. Document en línia [Darrera consulta 24/01/2022] disponible a <http://www.laboratoriodeescrituras.cl/la-experimentacion-poetica-desde-y-hacia-una-mistica-en-el-lenguaje-y-en-lo-inefable/>.
- «Des d'un on gerundi (des d'on un gerundi)» (comunicació proporcionada per l'autor), *La indisciplina del pensament (Emancipació de l'art i la filosofia)*, II Jornades filosòfiques, Arts Santa Mònica i Institut Francès de Barcelona, 2011.
- «Andreu Vidal: La poètica com a necròpsia. El símbol com a revelació», *Retrats. Andreu Vidal*, Barcelona: AELC, 2011, p. 21-32.
- *Quest*, Girona: Llibres del segle, 2013.
- «Trobar la llengua (Hofmannsthal, Pere Font, Beckett)», *AUSA*, vol. XXVI, n. 171 (Monogràfic: El Folklore d'Osona), 2013, p. 15-18.

- 
- «A propòsit de *S'ha rebenat l'hospici*, de Carles Hac Mor», *Reduccions*, n. 54, 1992, p. 69-74.
- *Esriptura creativa. Recursos i estratègies*, Vic: Eumo Editorial, 2013.
- *Birnam*, Barcelona: Labreu Edicions, 2014.
- *Set objects trouvés (més un) / dues visions / una al·locució / i una lectura*, Vic: Emboscall, 2017.
- *Des de quin on? Antologia 1976-2017*, Lleida: Pagès editors, 2019.
- *Amb Nausica*, Barcelona: Labreu edicions, 2019.
- «Pròleg», dins Antoni Clapés, *Heimat (Suite helvètica)*, Barcelona: Cafè Central, 2019, s. p.
- «i si fos que... (de tocar el silenci, de dir la llum)», dins Antoni Clapés, *Clars, aquest matí, són els teus records (obra reunida, 1989-2009)*, Barcelona: Labreu edicions, 2020, p. 285-289.
- amb PÉREZ, Jaume i SUNYOL, Esteve, *Entreparèntesis*, Vic: 1978. [autoedició]
- amb VERGÉS, Carles, *C. Vergés. Dibuixos. Gravats – Objectes*, Olot: Aubert, 1989.
- amb GRANERO, Ton i PÉREZ, Miquel, *Pneumàtics*, Vic: Cafè central, H. Associació per a les Arts contemporànies / Eumo Editorial, 1993.
- amb GRANERO, Ton i PÉREZ, Miquel *Itineràncies*, Vic: Cafè central, H. Associació per a les Arts contemporànies / Eumo Editorial, 1995.
- amb CLAPÉS, Antoni, «On la forma s'engendra», dins «Poemes “en la boira”», *Reduccions*, n. 69, 1997, p. 9-14.
- amb CLAPÉS, Antoni, RIEROLA, Montsita i LAFONT, Jordi, *On la forma s'engendra*, Vic: Emboscall, 2000.

- amb MARISTANY, Xavier, *I si no neva? (Aèria)*, Barcelona: Cafè Central, 2002.
- amb ESCLUSA, Manel, *Manel Esclusa – Víctor Sunyol, des d'unes correspondències / 2005-2011*, Barcelona: Biblioteques de Barcelona, 2011.
- amb ESCLUSA, Manel, *Pell i ombra*, Barcelona: Fundació Vila Casas, 2016.
- TALENS, Jenaro, *Conocer BECKETT y su obra*, Barcelona: Dopesa, 1979.
- *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio de Babel*, Madrid: Cátedra, 2000.
- TÀPIES, Antoni, *En blanc i negre. Assaigs*, ed. Xavier Antich, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2008.
- TORRES FIERRO, Danubio, «Lluvia fresca bajo el flamboyant» (entrevista con Severo Sarduy), dins Severo Sarduy, *Obra completa*, vol. 1, Madrid: ALLCA, 1999, p. 1815-1816.
- TRÍAS, Eugenio, *La lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991.
- *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio del milenio*, Madrid: Destino, 2001.
- UEDA, Makoto, *Basho and His interpreters: Selected Haiku with Commentary*, Stanford: Stanford University Press, 1992.
- UEDA, Shizuteru, «Silencio y habla en el budismo zen», dins Òscar Pujol i Amadeu Vega (ed.), *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Madrid: Trotta, 2006, p. 13-38.
- URABAYEN, Julia, «La crítica de E. Lévinas a la filosofía occidental: Abraham frente a Ulises», *Estudios filosóficos*, n. LIII, 2014, p. 313-331.

- VAHINGER, Hans, «Nietzsche und seine Lehre von bewusst gewollten Schein (“Der Wille zum Schein”)», dins *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlín: Reuther und Reichardt, 1913 («Hans Vaihinger: La voluntad de ilusión en Nietzsche», dins *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. Luis Manuel Valdés i Teresa Orduña Madrid: Tecnos, 1990, p. 39-90).
- VALENTE, José Ángel, *Ensayo sobre Miguel de Molinos. Guía espiritual. Defensa de la contemplación*, Madrid: Barral, 1974.
- *Punto cero*, Barcelona: Barral, 1980.
- *Obras completas II. Ensayos*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2008.
- *Obras completas I. Poesía completa*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2014.
- *Diario anónimo (1959-2000)*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2017.
- *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Gutenberg, 2018.
- VALESIO, Paolo, «El contorno de la ausencia (reflexión sobre la poesía valenteniana)», dins *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Teresa Hernández Fernández (ed.), Madrid: Cátedra, 1995, p. 217-255.
- VATTIMO, Gianni, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona: Paidós, 1992.
- *La fine della modernità*, Milà: Garzanti, 1999.
- amb ROVATTI, Pier Aido, *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 1986.

- VEGA, Amador, *Passió, meditació i contemplació. Sis assaigs sobre el nihilisme religiós*, Barcelona: Fragmenta, 2012.
- VEN, Cornelis van de, *El espacio arquitectónico*, Madrid: Cátedra, 1981.
- VERDAGUER, Jacint, *Flors del Calvari*, M. Àngels Verdaguer (ed.), Folgeroles: Verdaguer edicions / Societat Verdaguer, 2015.
- VIDAL CASTELL, David, *El malson de Chandos*, Bellaterra / Castelló / Barcelona / València: UAB / UJI / UPF / UV, 2005.
- VINYOLI, Joan, *Poesia completa*, Barcelona: Edicions 62, 2014.
- WAISMANN, Friedrich, «Notes on Talks with Wittgenstein», *The Philosophical Review*, vol. 74, 1965, p. 12-13 (trad. Joan Ordi, *Comprendre*, vol. 3, n. 2, 2001, p. 67-69).
- WARNING, Rainer, «Rezeptionsästhetik als Literaturwissenschaftliche Pragmatik», dins *Rezeptionsästhetik. Theorie un Praxis*, Munic: W. Fink, 1975.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Werkausgabe*, 8 vols., Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- *Tractatus logico-philosophicus*, dins *Werkausgabe*, vol. 1, p. 7-85 (*Tractatus logico-philosophicus*, trad. Josep M. Terricabras, Barcelona: Edicions 62, 1997; *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Jordi Ordi Fernández, *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, n. XVI, 2004/2005, p. 119-217).
- *Philosophische Untersuchungen*, dins *Werkausgabe*, vol. 1, p. 225-580 (*Investigacions Filosòfiques*, trad. Josep M. Terricabras, Barcelona: Edicions 62, 1997).
- «Lecture on Ethics», dins *Philosophical Review*, vol. 74, 1965, p. 3-12 («Conferència sobre ètica», trad. Joan Ordi, *Comprendre*, vol. 3, n. 2, 2001, p. 59-66).
- *Ludwig Wittgenstein. Briefwechsel mit B. Russell, G. E. Moore, J. M. Keynes, F. P. Ramsey, W. Eccles, P. Engelmann und L. von Ficker*, Brian

F. McGuinness i Georg Henrik von Wright (ed.), Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

——— *Diario filosófico (1914-1916)*, trad. Jacobo Muñoz, Barcelona: Ariel, 1982.

——— *Aforismos. Cultura y Valor*, trad. Elsa Cecilia Frost, Madrid: Alianza, 1995.

XIRAU, Ramon, *Palabra y silencio*, Mèxic: Siglo XXI, 1968.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1996.

——— *Claros del bosque*, Madrid: Cátedra, 2011.

*Zhuang Zi*, trad. Iñaki Preciado, Barcelona: Kairós, 1996.





## ÍNDIX DE FIGURES

Figs. 1, 2, 3: Víctor Sunyol, Jaume Pérez i Esteve Sunyol, <i>Entreparèntesis</i> (1978) .....	196
Fig. 4: Símbol de l' <i>ouroboros</i> d'Esteve Sunyol. Víctor Sunyol, <i>Ni amb ara prou</i> (1984) .....	205
Figs. 5-10: Suïcidi textual de la segona part. Víctor Sunyol. <i>Ni amb ara prou</i> (1984) .....	207-8
Fig. 11: Exemple de pàgina. Víctor Sunyol. <i>Cap a Tirèsies</i> (1997) .....	215
Fig. 12: Pàgines dedicades a <i>Tirant lo blanc</i> i <i>El crim de lord Arthur Saville</i> . Víctor Sunyol. <i>El buit i la novel·la</i> (1994) .....	216
Fig. 13: Pàgina de presentació. Víctor Sunyol. <i>El buit i la novel·la</i> (1994) .....	217
Fig. 14: Exemple de la disposició gràfica de l'obra. Víctor Sunyol, <i>Stabat</i> (2003) .....	244
Fig. 15: Esquema explicatiu de l'autor. Víctor Sunyol. <i>Stabat</i> (2003) .....	246

