



LA MORT LÍQUIDA A TRAVÉS DE LA POESIA

ELISABET SUNYER RODÀ

GRAU EN LLENGUA I LITERATURA CATALANES

FACULTAT DE LLETRES, UNIVERSITAT DE GIRONA

26 DE JULIOL DE 2016

Agraïments

Sense la paciència, les correccions i el bon criteri d'en Jordi Sala aquest treball no hauria estat possible. Vull agrair-te la teva amplitud de mires i la confiança en aquest projecte tan arriscat.

També vull agrair totes les correccions i comentaris de la Carla Costa, l'Ariadna Lorenzo i Jaume Noguera.

I, finalment, gràcies a en Ben van Hoof per la seva paciència, per ser un company de ruta i de lectures.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	3
1. Per què la mort?	3
2. Per què Bauman?	4
3. Per què poesia? Quina poesia?	5
CAPÍTOL I – BAUMAN I LA MODERNITAT LÍQUIDA	11
1. Zygmunt Bauman	11
2. Obra	12
3. Corrent intel·lectual	13
4. Forma i contemporaneïtat	14
5. El concepte de modernitat líquida a través de quatre poemes	15
CAPÍTOL II – LA MORT I LA CULTURA	23
1. Viure amb la irrepresentable mort	23
2. Viure amb l'ambivalència	32
3. Viure sol, morir sol	35
CAPÍTOL III – LA MORT EN LA MODERNITAT LÍQUIDA	39
1. L'època premoderna	40
1.1 L'estratègia de vida premoderna	40
1.2 La domesticació premoderna i l'asilvestrament modern	41
2. De la modernitat sòlida a la líquida: el projecte i la seva destrucció	44
2.1 El projecte de la modernitat sòlida: el temps, la identitat i el principi de connectivitat	44
2.2 La destrucció del projecte: l'ara, el meravellós ara	45
3. Conseqüències de la supressió del projecte en la concepció de la mort: la desconstrucció de la immortalitat	49
3.1 Fer història en un món sense història?	49
3.2 La immortalitat feta notorietat	49
3.3 La mort vs la desaparició	50
La mort en el món sòlid	50
La desaparició en el món líquid	51
3.4 L'estratègia líquida per fer front al terror a la mort	51
La mort diàriament representada	52
Desconstruint la immortalitat: la mortalitat infinita	52
CONCLUSIONS	58
BIBLIOGRAFIA	63
APÈNDIX DE POEMES	66

INTRODUCCIÓ

Tenint present el tipus de treball que he escollit fer crec convenient explicar com he arribat a abordar un tema com aquest. Començo, doncs, responent les tres preguntes que defineixen els tres eixos d'aquest treball (la mort, Bauman i la poesia).

1. Per què la mort?

Podria dir-se que aquest treball ha estat gestant-se durant molt de temps. Potser no d'una manera conscient, però sí en forma de reflexió, converses i lectures. La mort ha estat un tema que, mai més ben dit, m'ha perseguit sempre. I sabia que, en algun moment o altre, havia de seure i explorar-lo a fons des de la meva pròpia disciplina: la llengua i la literatura.

El desencadenant de la idea va ser en Jordi Sala (ara tutor d'aquest treball): el curs passat feia una assignatura de literatura i cinema i, en una de les classes, com a pretext per explicar les connexions entre la literatura i l'art, ens va parlar de la mort d'Ofèlia. Recordo que en Jordi ens va mostrar moltes pintures i fotografies de la mort d'Ofèlia, però va ser la fotografia de la Kara Siemiaszko (Siemiaszko, 1996) i el comentari que en va fer («és curiós, perquè Siemiaszko plasma el moment més fosc de la seva vida –d'Ofèlia–, com un dels moments més brillants»), el que realment em va cridar l'atenció. Siemiaszko, vaig pensar, explora i reinterpreta l'episodi de Shakespeare (i per extensió de la mort) de manera molt... contemporània! Vaig mirar amb més atenció la fotografia i, de sobte, vaig tenir una mena d'epifania: era el moment d'escriure sobre la mort, i no des d'una perspectiva històrica, sinó sincrònica.

Aquest treball em presenta una oportunitat única: haver de racionalitzar què és allò que em preocupa o m'interessa de la mort, i veure que hi ha altra gent al meu voltant (encara que aquest voltant no sigui immediat) que té preocupacions semblants i les expressen a través de disciplines diferents.

La forma d'aquest treball ha estat canviant perquè ha madurat durant mesos i mesos. Vaig interessar-me, al començament, per Sylvia Plath i Anne Sexton; però el seu acostament a la mort no em convencia: el veia (tot i que molt interessant) massa

allunyat del meu. Plath, a través d'un article de Montserrat Abelló em va portar a Maria Mercè Marçal, concretament a «Raó del cos», un llibre molt dur que finalment vaig descartar perquè tractava la mort massa des del punt de vista de la malaltia, i s'allunyava de la idea, encara difusa, que jo tenia en ment. Després vaig llegir Auden i Bishop (la segona força desconeguda per mi, i una gran troballa), però la mort no era un dels seus grans temes, tot i ser poetes que m'agraden molt. Vaig saltar enrere, després, cap a Rilke, tot i que per dates, no entrava dins els marcs. I finalment, i també gràcies a en Jordi, vaig arribar a Joan Vinyoli, Francesc Parceriasas i Narcís Comadira. Tot això ho dic perquè en aquest treball hi trobareu en forma de pòsits, per dir-ho d'alguna manera, totes aquestes lectures, que hi han acabat cristal·litzant i deixant petja.

2. Per què Bauman?

Com es pot veure, anava deambulant en una mena de caos, llegint una mica d'aquí i una mica d'allà, per veure si trobava alguna cosa que em convencés prou per deixar de buscar i començar a escriure el treball. Aquest moment va tenir lloc el setembre de l'any passat. Passejant per la Fira del Llibre Català a Barcelona, vaig trobar un llibret de Zygmunt Bauman titulat «Els reptes de l'educació en la modernitat líquida». Havia conegut Bauman a partir de les conferències que va oferir a la Universitat de Girona ara fa tres anys i, tot i que havia simpatitzat amb les seves idees, no havia tingut mai l'oportunitat d'aprofundir-hi. Buscant a la seva bibliografia (sense cap esperança de trobar-hi res que parlés sobre la mort) va ser com vaig topar amb el llibre «Mortality, Immortality And Other Life Strategies». Va resultar que Bauman sí que tractava el tema de la mort en la modernitat líquida i no pas per sobre: hi dedicava tot un llibre! Vaig comprar-lo i finalment vaig trobar-me amb una cosa que em va fer el pes de debò.

Bauman em va fascinar per la capacitat de racionalitzar i convertir en imatges impactants idees que jo tan sols esbossava tímidament. I llavors se'm va encendre la bombeta: el que havia de fer era portar Bauman al meu terreny, al terreny de la literatura. Veure si, d'alguna manera, les seves idees i imatges tenien una translació al món literari. El tema i l'objectiu, doncs, s'havien definit: miraria de veure si la

concepció de la mort (explicada a «Mortality, Immortality & Other Life Strategies») tenia translació al món poètic contemporani. Establir aquesta connexió em permetria concloure que aquesta concepció o preocupació no és cosa només de Bauman, sinó que forma part de l'imaginari comú del s XXI i que els diferents intel·lectuals l'han explorat des de les diferents disciplines.

Com dur-ho a terme, però, era la següent pregunta. El projecte que tenia en ment era complicat bàsicament per tres motius: el primer és que el llibre és del 1992 i esperar una influència en la literatura contemporània de qualitat és bastant complicat perquè no hi ha hagut prou temps; el segon és que no sempre una teoria filosòfica té translació al món literari; i el tercer és que aquest món literari al qual jo volia dur Bauman, era la poesia (i potser m'hauria estat més fàcil el de la narrativa). Això em porta a la següent pregunta:

3. Per què poesia? Quina poesia?

Des del primer moment jo tenia clar que aquest treball havia d'anar sobre poesia. Crec que ha estat una de les grans oblidades de la carrera, i volia tenir l'oportunitat de treballar-hi a fons. La poesia té una sèrie de recursos que, en principi, sembla que l'allunyarien de la filosofia. Però també crec que forma part de la poesia contemporània la idea d'intentar penetrar en camps que, d'entrada, sembla que en quedaria fora. S'ha dit que la literatura (i en especial la poesia) treballa essencialment amb la llengua, la forma. La llengua n'és, doncs, el mitjà però també l'objectiu; mentre que en la filosofia, això no és així (l'objectiu no és la llengua, sinó l'expressió d'una idea o teoria). Això, tot i que és cert en molts casos, no sempre és així: trobem filòsofs que busquen recursos de la poesia (com metàfores o imatges) per explicar el que volen, i també poetes que volen "fer filosofia". Aquesta interconnexió formal, a banda de la de contingut, també m'interessa (i crec que Bauman es presta a aquesta relació).

Quines poesies, però, havia d'incloure? Quin nombre era factible? D'un sol autor? Quin? Diversos autors? Quin seria el límit temporal? I el geogràfic? Com justificaria els que queden a dins i els que queden a fora? Els criteris d'inclusió/exclusió van ser la cosa més difícil de delimitar del treball i, finalment, vaig establir-ne cinc:

- Límit *temporal*

Si el meu objectiu en aquest treball és demostrar que la teoria de Bauman forma part d'un imaginari comú dels segles XX-XXI, les poesies escollides s'havien de trobar incloses dins d'aquest període. El límit del s. XX és completament arbitrari, però respon a una raó ben senzilla: m'interessa explorar el meu món; no busco només gent que pugui compartir unes idees, sinó gent del meu mateix temps. Per això Bauman (perquè és una persona que ha viscut a cavall de dos segles, com jo) i per això també aquests poetes. Tinc la necessitat de mirar i explicar un món en el qual he viscut i intervingut, no un món que m'han explicat però que queda completament en el passat i on jo ja no hi tinc res a fer ni em diu res. És per aquest motiu que l'obra de Joan Vinyoli, Francesc Parcerisas i Narcís Comadira ha jugat un paper fonamental en el meu treball: és la connexió del meu món més immediat (geogràfic, lingüístic, ideològic i temporal) amb aquell món que s'allunya geogràficament i lingüística, però no temporal ni ideològica.

- Límit de *contemporaneïtat*

Aquest límit me'l va servir Giorgio Agamben en el seu llibret «Què vol dir ser contemporani?». Vaig adonar-me que no n'hi havia prou amb emmarcar el temps: a banda de trobar-se dins dels segles XX-XXI, havien de ser poemes *contemporanis* al seu temps. Què vull dir amb això? Em serveixo de les paraules del filòsof per explicar què vol dir ser contemporani:

Qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no hi coincideix perfectament ni s'adapta a les seves pretensions i és per això, en aquest sentit, inactual; però també precisament per això, i justament a través d'aquesta desviació i d'aquest anacronisme, és més capaç que els altres de percebre i aferrar el seu temps. [...] Així doncs, la contemporaneïtat és una relació singular amb el propi temps que consisteix a acceptar-lo i alhora distanciar-se'n; per ser més exactes, és **aquella relació amb el temps que l'accepta mitjançant un desfasament i un anacronisme**. Els qui coincideixen massa plenament amb l'època, els qui hi encaixen en tots els detalls perfectament, no són contemporanis perquè, precisament per això, no aconsegueixen veure-la, no poden fixar-hi l'esguard (Agamben, 2008, p. 8-9).

Zygmunt Bauman i tots els poemes comentats posseeixen aquesta mena d'*anacronisme-originalitat* copsadora d'allò característic del seu temps.

- Límit de *contingut*

El tema del meu treball és clarament el de la pròpia mort i de com l'entén Bauman. Quedaran fora tots aquells poemes que no s'ajustin a aquest contingut, com per exemple aquells que explorin la mort a través de la religió, la malaltia, el suïcidi, o la mort d'altri. Bauman, com especificaré més endavant, tracta el tema de la irrepresentabilitat de la pròpia mort i de l'angoixa que això comporta. Tot el que s'allunyi d'aquesta esfera no entra dins els límits d'aquest treball –no perquè no sigui important, interessant o no existeixi–, sinó perquè no forma part de l'objectiu d'aquest treball.

- Límit *cultural i lingüístic*

Com que el filòsof del qual parteixo no és català, vaig pensar que no havia de limitar el treball a autors catalans. Però per raons de temps i de coneixement, he hagut de reduir el camp de cerca a autors de tradició occidental i de llengües que conec. Així doncs, hi trobareu autors catalans, castellans i anglesos.

- Límit de *canonicitat*

Aquest límit és força complicat de definir i l'estratègia per la qual he optat és la d'entendre el cànon (amb tots els inconvenients que això pot portar) com a filtre de qualitat que el temps ha avalat. Evidentment, però, no seran els únics autors que apareixeran al treball. També he inclòs algun poeta *massa* jove per saber si entrarà o no al cànon, però que m'ha semblat molt oportú incloure perquè tracta el tema de ple.

M'agradaria deixar clara una cosa (abans de passar als aspectes formals) i és que aquest treball no pretén ser exhaustiu: no es tracta de presentar un marc teòric sobre la mort en la poesia contemporània occidental. És, tan sols, una petita recerca en literatura –i disciplines– comparada i que vol presentar-vos, molt humilment, una connexió que em sembla interessant i que ningú més ha fet fins ara (almenys en el nostre àmbit lingüístic). És, en aquest sentit, un treball contingent: ha acabat essent aquest, però hauria pogut ser-ne un de completament diferent. Els poemes que hi apareixen són fruit de les lectures que he pogut anar fent durant aquest període, les que ja coneixia, i les que en Jordi m'ha aconsellat. És altament probable, per tant, que existeixin altres poemes o poetes que tractin aquest tema i que no hi surtin perquè,

com he dit, no pretén ser un treball d'investigació exhaustiva (i tampoc pot ser-ho per una limitació de temps i d'espai).

Quatre paraules pel que fa a alguns aspectes formals i a l'estructura del treball. El format que he utilitzat per fer referències és l'APA 6a edició. Us adonareu que en el cas de les cites de Bauman a dins el text hi apareix, anòmalament, una Z. o una L. a davant del cognom. No es tracta d'una incoherència en el format. S'afegeix la inicial del nom en els casos en què hi ha dues persones amb el mateix cognom, per tal de saber de quina es parla (en el meu cas aquestes dues persones són Zygmunt Bauman i de la seva filla, Lydia Bauman). En algunes cites veureu que no hi apareix el número de pàgina: no es tracta d'un descuit, sinó que són articles extrets d'una pàgina web. Pel que fa a l'ús de la cursiva i les cometes, he decidit que les cites a dins d'una frase van en cursiva (i no entre cometes), com també hi van les paraules estrangeres o que vull remarcar. He reservat l'ús de les cometes altes per a les paraules utilitzades amb ironia o en un sentit diferent a l'habitual, i les cometes baixes per als títols de llibres i de poemes. La negreta l'he utilitzada per remarcar lletres o paraules dins d'una cita.

Pel que fa a l'estructura del treball, cal dir que segueix un esquema molt tradicional: (1) introducció, (2) els tres capítols que componen el cos, (3) conclusió, (4) bibliografia i (5) apèndix de poemes.

A la introducció hi heu trobat explicat quin és el tema i el què es pretén esbrinar amb aquesta petita recerca.

El cos del treball el conformen tres capítols: «Bauman i la modernitat líquida», «La mort i la cultura» i «La mort en la modernitat líquida».

Al primer capítol hi trobareu una petita biografia de Bauman, una explicació de la seva obra i del seu corrent de pensament. També hi trobareu desenvolupada (i portada al terreny de la poesia) la idea de modernitat líquida. Com que en el capítol II i III s'explicarà com s'entén la mort en la modernitat líquida, és bàsic que en aquest primer capítol es descriguin els punts claus d'aquesta *modernitat*, per tal poder

entendre, després, com és que la mort s'ha acabat estructurant de la manera que ho ha fet. Pel que fa a l'ús i comentari dels poemes, veureu que en aquesta primera part del treball n'hi ha pocs però comentats extensament.

El segon capítol, elaborat a partir del llibre «Mortality, Immortality & Other Life Strategies», consta de tres sub-capítols: «Viure amb la irrepresentable mort», «Viure amb l'ambivalència» i «Viure sol, morir sol». Aquesta segona part del treball (que també connecta la teoria de Bauman amb la poesia) mira d'explicar com és que la mort (o, més ben dit: la consciència que som mortals) és l'eix a partir del qual els homes donen sentit a la vida –construint relats que la fan més suportable i anomenats, per Bauman, *estratègies de vida*. L'ús dels poemes en aquesta segona part del treball és diferent de la primera: veureu que n'hi ha molts més però que no estan comentats tan extensament, sinó que més aviat operen com a contrapunt del fil argumental.

El tercer capítol, també elaborat a partir del llibre «Mortality, Immortality & Other Life Strategies», conté quatre sub-capítols: «L'època premoderna», «De la modernitat sòlida a la líquida: el projecte i la seva destrucció», «Conseqüències de la supressió del projecte en la concepció de la mort: la desconstrucció de la mort» i «L'estratègia líquida per fer front a la mort». Aquesta última part del treball mira d'emmarcar com s'ha arribat a configurar la mort en la modernitat líquida i quina és l'estratègia que s'ha seguit per fer front al terror davant la mort. Veureu que hi ha relativament pocs poemes (si ho comparem amb la quantitat de text teòric) i que la majoria no estan explicats extensament. Això es deu al fet que m'ha estat molt complicat trobar i enllaçar les idees de Bauman a la poesia.

Les conclusions fan una síntesi de tot allò que s'ha explicat en aquests tres capítols i fan balanç de la recerca. Responen la pregunta o la tesi que es mirava de demostrar i reflexionen del per què dels resultats obtinguts.

L'apèndix inclou tots aquells poemes que s'han citat al text. Sovint els poemes no apareixen sencers perquè només interessa una estrofa o un vers. Però si el lector ho desitja, pot recuperar el text sencer a l'apèndix.

Finalment, i ara ja sí per tancar aquesta introducció, vull remarcar que la poesia és, per naturalesa i definició, ambigua. I que, si quan comento un faig servir expressions del tipus *el poema il·lustra* o *el poema diu*, no implico que el significat sigui unívoc i

que sigui precisament el que dic jo; aquestes expressions són simplement una manera de dir que aquesta és la meva lectura d'aquell poema.

CAPÍTOL I – BAUMAN I LA MODERNITAT LÍQUIDA

1. Zygmunt Bauman

La vida de Zygmunt Bauman (Poznan, 1927) és una vida plena de canvis sobtats, aventures i exilis. Va néixer en una família jueva de Poznan (Polònia) però ja des de ben jove, quan tenia dotze anys, va haver d'emigrar a la URSS quan el partit nazi va envair Polònia el 1939.

Aquest episodi devia deixar petja en Bauman, perquè va fer-se membre del partit comunista i també de l'exèrcit polonès (en aquell moment controlat pels soviètics). El jove Bauman va tenir una carrera militar exitosa i el 1945 va obtenir

la Creu Militar al Valor (per la seva valentia contra l'exèrcit alemany a la II GM), cosa que li va permetre d'anar ascendint dins la jerarquia militar. Durant els seus anys de servei va tornar a Polònia a estudiar sociologia a la Universitat de Varsòvia, tot i que va haver de canviar de carrera perquè els seus estudis van ser suprimits per massa "burgesos". Això el va fer decantar-se cap a la filosofia. Va ser el 1948, a la universitat de Varsòvia, que va conèixer i casar-se amb la seva dona, Janina Lewinson, també polonesa i jueva –escriptora coneguda sobretot per haver escrit sobre l'Holocaust (L. Bauman, 2010)–, amb qui hi tindria tres filles: primer Anne i després les bessones Lydia i Irene.

El 1953 la seva vida va tornar a fer un tomb quan va ser expulsat de l'exèrcit amb deshonra perquè el seu pare havia sol·licitat un visat a l'ambaixada israeliana de Polònia, per anar-se'n cap a Israel (idea que el govern de la URSS, que en aquell moment ja posseïa Polònia, va desaprovar completament, per raons polítiques).

El 1954 va acabar la carrera de filosofia i va esdevenir professor a la Universitat de Varsòvia, càrrec on romandria fins el 1968. Per raons polítiques se li va vedar l'accés a una plaça regular de professor però, quan el seu mentor Julian Hochfeld va ser



Fotografia: Grzegorz

nomenat per la UNESCO a París, Bauman va ocupar el seu lloc a la universitat (tot i que sense reconeixement oficial). Com que l'antisemitisme havia anat calant a la societat i al govern polonès, el 1968 Bauman va decidir oficialment deixar el partit comunista (que aleshores governava Polònia). El mateix any 68, gràcies a una campanya antisemita que va tenir molt d'èxit, el govern va aconseguir expulsar tota la població jueva de Polònia del país, Bauman inclòs.

Bauman es trobava a l'exili per segon cop a la seva vida i va decidir en un primer moment d'anar a Israel a ensenyar a la Universitat de Tel-Aviv. Més endavant, i ja definitivament, s'establiria amb la seva dona i les seves filles a Anglaterra, i esdevindria catedràtic de sociologia a la Universitat de Leeds (on passaria a escriure exclusivament en anglès) fins el 1990, que es retiraria de la docència.

El 2009 va morir Janina, però ell actualment continua residint a la seva casa de Leeds. Alguns dels premis més importants que ha rebut són: el 1992 el premi Amalfi de Sociologia i Ciències Socials¹, el 1998 el premi Teodor W. Adorno², i el 2010 el Premi Príncep d'Astúries.

2. Obra

Bauman ha escrit molts llibres que han tingut bona rebuda, com per exemple un dels més famosos, «Modernitat i holocaust», una anàlisi de com les formes modernes de burocràcia i racionalització ajudaren a l'exterminació en massa dels jueus.

Sorprenentment, però, l'obra més influent l'ha escrita en gran part un cop retirat de la Universitat de Leeds, a partir del 1990. Des de llavors, Bauman ha estat increïblement prolífic, tenint present l'extensa obra que ha escrit a partir dels 63 anys: compta amb 57 llibres i més de 100 articles i assajos.

Des del seu primer treball, que versava sobre el moviment obrer anglès, ha anat experimentant una evolució pel que fa als temes i ideologies.

Les seves obres de finals dels anys 1980 i principis dels anys 1990 toquen un ventall molt ampli de qüestions que van de temes clàssics de la sociologia (com la racionalitat, la modernitat, l'ètica o la identitat), fins a qüestions de rabiosa

¹ Prestigiós reconeixement que entrega anualment l'Associació Italiana de Sociologia a un autor que hagi fet un aportament important al camp de la sociologia.

² Prestigiós guardó alemany que s'atorga a personatges destacats de la filosofia, el teatre, la música i el cinema a la ciutat de Frankfurt.

contemporaneïtat social (com la postmodernitat, la globalització, o les noves tecnologies). És per això que, avui dia, Bauman és considerat per molts un dels grans teòrics socials contemporanis.

3. Corrent intel·lectual

Al llarg de la seva trajectòria intel·lectual, Bauman ha passat per diferents estadis i corrents. Va començar la seva carrera com a marxista, però més endavant (del 1989-1997) se'l va associar amb la postmodernitat. Cap al 2000, però, va tornar a fer un tomb i va decidir de distanciar-se del postmodernisme i re-anomenar el seu acostament a la societat contemporània com a *modernitat líquida*.

Bauman ha estat molt influenciat per Marx (tot i que se'n va anar allunyant a mesura que esdevenia més i més crític amb el govern de Polònia, no ha abandonat mai del tot els seus postulats marxistes), Gramsci³, i l'escola de Frankfurt (perquè encara que no hi ha estat mai afiliat, se'l considera un dels seus líders intel·lectuals en la tradició de la Teoria Crítica –recordem que va guanyar el premi Adorno el 1998–). Durant els anys 80 i 90, Bauman era conegut com un dels teòrics clau de la postmodernitat. Però a diferència de la majoria dels teòrics postmoderns, Bauman sempre ha sostingut que la postmodernitat no és un trencament amb la modernitat, sinó que ambdues èpoques formen part d'una mateixa categoria (la modernitat) que ha anat agafant diferents formes al llarg del temps (Rosa Xochitiotzi, 2011). És per això que, en comptes de dir que la postmodernitat ha sigut un trencament amb la modernitat, Bauman suggereix entendre el canvi com una transformació gradual d'una *modernitat sòlida* cap a una *modernitat líquida*. El terme *líquida*, a més, descriu millor la condició de canvi i moviment constatat que ell veu en les relacions, la identitat i l'economia global de la societat contemporània.

³ Antonio Gramsci (Ales 22/1/1891 – Roma 27/4/ 1937). Va ser un escriptor, un polític i un filòsof italià d'origen sard, així com el fundador del Partit Comunista Italià. Gramsci és important perquè va exercir una enorme influència en els teòrics marxistes del segle XX.

4. Forma i contemporaneïtat

Bauman no és el primer d'adonar-se sobre la modernitat líquida, si és que hi ha un primer en alguna cosa. El gran encert de Bauman és la troballa de la metàfora modernitat líquida, que tan bona fortuna ha fet.

El gran encert, doncs, és la mirada, la manera, la forma. Com deia al començament, m'interessa de Bauman, a part del contingut, la forma. Bauman, per ser un sociòleg, té bastant de literari. I és per això que, des d'un punt de vista analític és fàcilment atacable. Però hem de llegir Bauman com llegim poesia o literatura: pel seu poder evocador. El seu llenguatge, les seves metàfores, sí que són realment noves.

Aquest fragment que trobareu a continuació exemplifica la literarietat del llenguatge de Bauman, carregat de personificacions, imatges i adjectius, recursos, tots ells, més propis de la literatura que no pas dels textos científics. Bauman, a més, juga a interpel·lar-se: torna sobre el que acaba d'escriure per dir-nos que allò dit (sobre la mort), en realitat, no pot ésser dit perquè no pot ésser pensat.

We all 'know' very well what death is; that is, until we are asked to give a precise account of what we know – to define death as we 'understand' it. Then the trouble starts. It transpires that it is ultimately impossible to define death, though attempts to define it – to master it (albeit intellectually), to assign it its proper place and keep it there – will never stop. It is impossible to define death, as death stands for the final void, for that non-existence which, absurdly, gives existence to all being. **Death is the absolute other** of being, an *unimaginable* other, **hovering beyond the reach of communication**; whenever being speaks of that other, it finds itself speaking, through a negative metaphor, of itself. **The sentences in this paragraph are, after all, also, without exception, metaphors**: death is not like other 'others' – those others which the ego is free to fill with meaning, and in the course of this meaning-bestowing act to constitute and to subordinate (Z. Bauman, 1992, p. 2).

Bauman, a banda de literarietat, posseeix la qualitat de contemporani perquè és capaç de plasmar el que Agamben anomena la *foscor* del seu temps:

Però què veu qui mira el seu temps, el somriure dement del seu segle? [...] És contemporani qui té l'esguard fit en el seu temps per percebre'n no pas la llum, sinó la foscor. [...] Però què vol dir «veure la tenebra», «veure la foscor»? [...] la foscor no és un concepte privatiu, la simple absència de llum, una cosa semblant a la no-visió, sinó el resultat de l'activitat de les *off-cells*, un producte de la nostra retina.

Això significa [...] que percebre aquesta foscor no és una forma d'inèrcia o de passivitat, sinó que implica una activitat i una habilitat particulars, la qual cosa, en el nostre cas, equival a neutralitzar la llum que prové de l'època per descobrir-ne la tenebra, la foscor especial, que, tot i així, no és separable d'aquella llum (Agamben, 2008, p. 13).

La comparació de la contemporaneïtat i les *off-cells* és magnífica. Agamben suggereix que la foscor no és simplement un estat (la falta de llum); la foscor és el que veiem

com a resultat de l'activitat d'unes cèl·lules de la retina que s'activen en absència de llum. La foscor, doncs, és un procés de lectura del que ens envolta quan allò que és obvi (que és lluminós) desapareix. Llegir el nostre temps, llegir la contemporaneïtat, significa saber activar aquestes *off-cells* en plena llum del dia per poder percebre allò que queda amagat. Un exemple d'aquesta claredat de visió que jo veig en Bauman és el següent fragment on explica per què la mort, com diu ell és un *escàndol* per a la raó humana:

And there are more than enough reasons for the consciousness of mortality to be traumatic. First and foremost, thinking about death defies thought itself. [...] The one thing thought cannot grasp is *its own* nonexistence: it cannot conceive of a time or place that does not contain it anymore, as all conceiving includes it – thought, the thinking capacity – as the 'conceiving power'. [...] Because of this organic incapacity of thought it simply cannot occur to us that our consciousness – so obvious, so pervasive, so ubiquitous – may, like other things, cease to be (Z. Bauman, 1992, p. 27).

5. El concepte de modernitat líquida a través de quatre poemes

La Gran Enciclopèdia Catalana defineix el terme *modernitat líquida* com a aquella *metàfora encunyada pel sociòleg Zygmunt Bauman per aprehendre la naturalesa de la fase actual de la modernitat, caracteritzada per la dissolució dels vincles i compromisos sòlids entre les eleccions individuals i les accions col·lectives*.

Aquesta modernitat líquida és deguda o provocada, segons Bauman, per l'economia neoliberal i l'auge de les noves tecnologies (dos eixos que es retroalimenten). La dicotomia sòlid/líquid baumaniana pretén il·lustrar el pas de la societat moderna a la contemporània. Aquesta transició (que ha estat gradual) ha derivat en una líquüefacció de la societat i, allò *líquid –contràriament a les coses sòlides– és allò que no aguanta gaire temps una forma clara i definida, és allò que es belluga, que rellisca, que s'escapa, s'escampa i de vegades es vessa* (Terricabras, 2013).

Robert Bly⁴, al poema «Mourning Pablo Neruda» (Apèndix, 1) compara l'aigua i la mort per transmetre la idea d'aquest fluir incessant (amb la consegüent pèrdua i guany constant), i de la manca de forma i de control:

[...]

⁴ Robert Bly (Lac qui Parle County, EUA, 23/12/1926).

For the dead remain
inside us, as water
remains
in granite-
hardly at all-
for their job is to go away,
and not come back,
even when we ask them.
But water comes
to us,
it doesn't care
about us, it goes
around us, on the way
to the Minnesota River,
to the Mississippi,
to the Gulf,
always closer
to where
it has to be.
No one lays flowers
on the grave
of water,
for it is not
here,
it is gone.

L'última estrofa és una picada d'ullet, una al·lusió a la història sobre la tomba de John Keats. Sembla que el jove poeta, en el seu llit de mort, va demanar al seu amic Joseph Severn que a la seva tomba no hi constés ni el seu nom ni cap data, tan sols la frase: *Here lies one whose name was writ in water*, volent dir que el nom i la fama són fugaços com l'aigua.

Aquest fluir constant de tot (persones, mercaderies, etc.) ha acabat mercantilitzant o economitant la societat, provocant efectes a tots els nivells: a la pròpia identitat, les relacions humanes, la cultura i l'art, la idea de temps i, evidentment, la mort.

No m'estendré en cadascun d'aquests nivells, però sí que m'agradaria aturar-me i explicar com ha afectat la mercantilització de la vida (el fet d'haver cedit a la dinàmica dels mercats, de flux constant) a la identitat i al temps. El tema de la mort i la cultura (que per Bauman van lligats) seran tractats als capítols II i III, com a temes centrals d'aquest treball.

a) Pel que fa al tema del temps, Bauman creu que en l'era de la modernitat líquida aquest ja no és ni cíclic ni lineal, sinó que ha esdevingut *puntillista* (Z. Bauman,

2008, p. 5), desintegrat en un cúmul de punts, de moments fugaços. I cadascun d'aquests punts contindria el potencial d'expandir-se de manera infinita, un univers de possibilitats. Cada moment, doncs, seria portador d'una mena de *Big Bang* individual, que ens portaria a un univers diferent i ple de noves possibilitats. Si poguéssim cartografiar un mapa de la vida *puntillista*, semblaria un cementiri de possibilitats imaginàries, d'ocasions desaprofitades: perquè en un univers *puntillista* hi ha un índex elevadíssim de mortalitat i avortaments d'oportunitats (Z. Bauman, 2008, p. 6).

És per això que una *vida de l'ara-mateix* (Z. Bauman, 2008, p.5) és una vida a corre-cuita on l'àvid consumidor de vivències no vol adquirir i col·leccionar, sinó llençar i substituir constantment. Només cal mirar com funciona la publicitat: darrere els anuncis s'amaga sempre un missatge latent que promet una felicitat absoluta, flamant i no explorada. I, o bé la gran explosió s'esdevé de seguida, en aquell mateix moment i a la primera temptativa, o el consumidor perd l'interès en aquell producte i el canvia per un altre de més nou (la obsolescència programada seria un exemple d'aquesta manera de fer). Així doncs, en aquesta vida de *l'ara mateix*, les persones adquireixen permanentment per perdre incessantment. Vivim en una pèrdua constant: aprenem a perdre i ens eduquem per no entristir-nos cada cop que passa. Fem de perdre, doncs, un art.

En aquest punt, m'agradaria comentar un poema d'Elizabeth Bishop⁵ que duu per títol, precisament, «One art» (Apèndix, 2), i el primer vers ens diu que *The art of losing isn't hard to master*. Em sembla que el poema és pertinent perquè encaixa a la perfecció amb la idea de pèrdua ràpida (*Then practice losing farther, losing faster: | Places, and names*) i constant inherent a la modernitat líquida.

One art

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant

⁵ Elizabeth Bishop (Worcester, EUA, 8/2/1911 – Boston, EUA 6/10/1979).

to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster.

Mirant més de prop el poema, veiem que Bishop tria deliberadament la forma de *villanelle* per la seva estructura de rima: cada vers (agrupats en estrofes de 3) rima amb *master* (A) o *intent* (B) en la forma ABA. A més, cada estrofa conté, alternativament al tercer vers, el mot rima *master* o *disaster*. Aquesta repetició es converteix en obsessiva, i al cap del lector hi acaba sonant la frase: *I will master this disaster*, com si Bishop intentés convèncer-nos (i convèncer-se) que pot dominar el desastre, la pèrdua. Darrere del to aparentment despreocupat i de la rima obsessiva, hi ha alguna cosa inquietant que s'amaga dins el poema. I aquesta inquietud la percebem a través del joc formal i lingüístic, que acabaran essent els que revelin la veritat poètica.

La força de l'última estrofa prové en part dels adverbis *even* i *too* (que operen com ombres d'èmfasi i ironia), i en part del joc de cesures –la sinècdoque que està entre parèntesi (*the joking voice, a gesture | I Love*), i el *I shan't have lied. It's evident | the art of losing's not too hard to master*– que mostren la tensió entre el que es diu (perdre no és un desastre) i el que es vol dir (perdre sí que és un desastre). El vertader portador del poder dramàtic del poema, però, és el *Write it!* de l'últim vers.

—**Even** losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
The art of losing's not **too** hard to master
Though it may look **like (Write it!) like** disaster.

L'efecte que fa aquesta ordre adreçada a la mateixa veu poètica no seria igual si no s'hagués anat construint una tensió o una expectativa al llarg del poema i especialment a l'última estrofa. En altres paraules:

[The last stanza] begins with a qualification ('though'), goes on to a suggestion rather than the assertion we might expect of a last line ('it may look'), then to a comparison that's doubled, stuttering ('like ... like'), interrupted by a parenthetical injunction that is at once confession and compulsion, so that when 'disaster' finally comes it sounds with a shocking finality. The whole stanza is in danger of breaking apart, and breaking down. In this last line **the poet's voice literally cracks** (McClatchy, 1898, p.145).

Finalment, doncs, veiem que:

what threatens to emerge is that very thing her rhetoric strives to cloak: the self, naked to the vagaries of language. [...] Herein lies the true lesson of loss: loosing you. (Doreski, 1993, p. 14).

Syntax reveals the pain 'One Art' has been fighting, since its beginnings, to suppress as the thought of losing 'you' awakens an anxiety the poem must wrestle with down to its close (Feit Diehl, 1990, p. 97).

In the final line the speaker must even exhort herself to complete the rhyme – (Write it!) – since disaster looms very large indeed (Dodd, 1992, p. 143).

M'agradaria remarcar, abans de tancar el poema de Bishop, que l'autora no ens parla només d'un art, com sembla indicar el títol, sinó de dos: el de perdre i el d'escriure. En el poema, aquestes dues experiències es troben inextricablement entrelaçades. L'expressió del títol *One art* fa referència no només a la pèrdua, sinó a l'enfrontament i canalització d'aquesta a través de l'escriptura. Bishop transforma les seves pèrdues en art i això li permet donar-los sentit i entendre-les. Bauman fa una cosa semblant, no a través de la poesia, sinó a través de la sociologia o la filosofia.

- b) Pel que fa al tema de la identitat, un poema que mostra molt bé com s'ha desenvolupat en aquesta societat mercantilitzada, és el famós «Unknown citizen» de W. H. Auden⁶ (Apèndix, 3). El poema pren la forma d'una elegia satírica, com ja ens adverteix la dedicatòria *To JS/07 M 378*. El poema vol commemorar, vol enaltir la vida i l'obra d'algú que resulta que no sabem qui és. L'única informació que se'ns dóna (que dóna l'Estat, que és qui erigeix aquest monument) és una sèrie de números incomprensibles que no volen dir res. I no

⁶ Wystan Hugh Auden (York, Anglaterra, 21/2/1907 – Viena, Àustria, 29 /9/1973).

volen dir res perquè el poema una crítica enginyosa contra les societats actuals anomenades semi-socialistes. Auden, a través de la ironia, posa de relleu les característiques sufocants d'aquests mons on tot ha quedat burocratitzat i on la identitat dels individus ja no és important, sinó el fet que funcionin correctament com a part d'un engranatge. Paul Valéry ho posa de relleu de la següent manera:

[Our civilization takes on] the structure and the properties of a machine... Its precision, which is its essence, cannot endure vagueness or soul caprice; irregular situations are incompatible with good running order. *It cannot put up with anyone whose duties and circumstances are not precisely specified...* The Machine neither will nor can recognize any but professionals (Valéry, 1962, p. 81).

La *desidentització* tractada en aquest poema (a través de la numeració i mecanització dels homes), és el primer punt clau per Bauman a l'hora d'entendre com la identitat ha anat canviant en la modernitat líquida

Even in Auden's time, men were becoming numbers. The last four of the social security number; the zip code; the birthdate, the nine digit telephone number; the routing number on the checking account— for identity checks sometimes the person's name is not even needed. The citizen has become faceless in modern society (eNotes, 2012).

La *desidentització*, com deia, és el primer pas cap a la líquidificació de la identitat. Auden mostra, primer de tot, la mercantilització de les persones, definint-les amb números i amb què i quina quantitat de béns contribueixen a l'engranatge social: *he worked in a factory and never got fired; satisfied his employers, Fudge Motors Inc.; paid his dues; was married and added five children to the population, which our Eugenist says was the right number for a parent of his generation.* En segon lloc, descriu el que l'Estat o la societat espera dels individus: *he was popular with his mates and liked a drink; his reactions to advertisements were normal in every way; he was once in hospital but left it cured; held the proper opinions for the time of year; when there was peace, he was for peace: when there was war, he went.* El camp semàntic i ideològic del poema s'acosta molt al de la modernitat líquida de Bauman: publicitat, salut, èxit, homogeneïtat i materialitat.

La ironia arriba fins a l'absurd o el ridícul, quan Auden descriu què és el que tota persona moderna "necessita": fonògraf, ràdio, cotxe i nevera (comprables amb diners, obtenibles a través del treball). Auden i Bauman, com crec que queda clar

tant en el poema com en la idea de modernitat líquida, tenen idees que simpatitzen amb el comunisme, i són molt crítics amb el capitalisme i la societat de consum i del control que n'ha derivat. El final del poema posa les cartes sobre la taula: *Was he free? Was he happy?* La pregunta, ens diu, és irrellevant. No interessa com són les persones, sinó què tenen i si funcionen tal com s'espera que ho facin. Si l'*unknown citizen* (desgraciadament massa familiar) no hagués *funcionat*, ja ho sabríem (el control exercit pel govern sobre els ciutadans, ho hauria detectat), acaba irònicament el poema.

There are difficulties that an individual can face in modern society: obscurity, conventionality, and administrative control. The unknown citizen tried his best to be absorbed into the conventional accepted and approved world (eNotes, 2012).

En aquest punt m'agradaria desenvolupar la idea de la polvorització del temps que parlàvem uns paràgrafs enrere, perquè té un impacte directe amb el tema de la identitat. La pregunta que ens hem de fer és: per què hem polvoritzat el curs del temps en una massa de punts? La resposta, segons Bauman (Z. Bauman, 2008, p. 9), és que fer-ho ens ofereix una novetat molt llaminera: la possibilitat d'anul·lar el passat. En paraules de T. H. Eriksen:

The consequences of extreme hurriedness are overwhelming: both the past and the future as mental categories are threatened by the tyranny of the moment. Even the 'here and now' is threatened since the next moment comes so quickly that it becomes difficult to live in the present (Eriksen, 2001, p.3).

Si el temps són punts o bombolles desconnectades les unes de les altres, no hi ha noció de l'ahir ni del demà: el passat i el futur són categories o idees que desapareixen. I aquesta anul·lació del passat ens dóna la possibilitat de tornar a néixer a cada moment, cosa de vital importància tenint present que *l'estada dels humans a la terra és d'una brevetat abominable, d'una fugacitat odiosa* (Z. Bauman, 2008, p. 11). Bauman sosté que avui dia la identitat ja no és una cosa que es construeix i sobre la qual es va evolucionant, sinó que la identitat fluctua (Z. Bauman, 2008, p. 10). Entendre el temps d'aquesta manera, ens dóna la possibilitat d'infinites nous començaments, de no haver renunciat a cap vida, de reinventar-nos a cada segon. Qui eres ahir ja no exclouria la possibilitat que l'endemà fossis una persona completament diferent. Aquesta concepció del

temps oferiria, doncs, la possibilitat d'explorar i explotar totes les possibilitat d'un mateix: de no ser res i de ser-ho tot alhora. Hi ha un fragment d'un poema de Terrance Hayes⁷ anomenat «How to draw an invisible man» (Apèndix, 4) que transmet molt bé aquesta idea:

[...]
What did I do to be so black and blue and green?
[...]
I care less and less about the shapes of shapes
because forms change and nothing is more durable than feeling.

El poema, que juga amb personatges i frases del llibre «Invisible Man» de Ralph Ellison (sobre la condició dels afro-americans i la seva invisibilitat en la societat), tracta “sense voler-ho” el tema de la identitat en la modernitat líquida. La invisibilitat i la possibilitat d'adoptar diferents colors o identitats (com una mena de camaleó) són uns dels temes del poema, com també el canvi constant de les formes. El fet que la veu poètica digui *I care less and less about the shapes of shapes* connecta amb la idea de modernitat líquida; i l'afirmació que *nothing is more durable than feeling* defineix el que guia, en general, la vida de l'home líquid: *feeling*.

Retornant a la idea de la desactivació i neutralització del poder del passat, cal que remarquem també quines són les coses que perdem amb aquesta nova concepció del temps. La *puntillització* priva al temps del seu poder més seductor: la idea d'eternitat i immortalitat. Si el temps no és quelcom que podem acumular i que avança, llavors no hi ha idea ni sentit d'eternitat ni immortalitat. És important remarcar la desaparició d'aquestes dues categories perquè, com és obvi, van íntimament lligades amb el tema de la mort que tractaré al següent capítol.

Per acabar, ara sí, amb aquest primer capítol, crec que és necessari comentar que tant Auden com Bishop com Bauman, no ofereixen només una descripció neutral (si és que és possible descriure res neutralment) d'una societat, sinó que hi ha sempre implícita una crítica, o un punt des d'on s'observa i un punt observat i descrit críticament. Auden, a través de «Unknown citizen» no només ens diu en

⁷ Terrance Hayes (Columbia, EUA, 18/11/1971).

què estan convertint les societats d'avui dia, sinó que fent-ne ironia el que ens dona a entendre és la seva desaprovació. Passa el mateix amb Bishop: no només ens diu que perdem permanentment, sinó que ens fa entendre que és un desastre (amb totes les connotacions de la paraula). Bauman, al seu torn, segueix una estratègia semblant. El terme *modernitat líquida* i les característiques que li atribueix no són neutres, sinó ben aviat al contrari. Tindrem temps d'analitzar-ho amb més deteniment al següent capítol.

CAPÍTOL II – LA MORT I LA CULTURA

Aquest segon capítol tracta de la connexió que fa Bauman al llibre «Mortality, Immortality and Other Life Strategies» entre la mort i la cultura. Crec que és important emmarcar breument què entén l'autor per *cultura* per tal que aquest capítol segon tingui sentit des del començament.

El seu concepte d'aquest mot és molt més ampli i transversal que el que habitualment es fa servir. Per Bauman, la cultura és tot aquell artefacte que els humans hem ideat per oblidar-nos que som i ens sabem mortals. I també aquell enginy que fem servir per donar sentit a una vida que, per si sola, no en té.

1. Viure amb la irrepresentable mort

Tots els problemes relacionats amb la mort sorgeixen del fet que els humans som l'única espècie conscient que sap i que el coneixement no es pot fer desaparèixer encara que vulguem.

Unlike other animals, we not only know; we know that we know. We are aware of being aware, conscious of 'having' consciousness, of being conscious. Our knowledge is itself an object of knowledge [...] Our knowledge shares in the existential, inalienable, defining quality of things: it cannot be (except in fantasy) wished away, that is annihilated by the sheer exertion of will. (Z. Bauman, 1992, p. 12).

Una de les coses de les quals som conscients és que inevitablement morirem, que la nostra estada al món és transitòria. W.H. Auden sap molt bé que no podem escapar-

nos del Temps⁸ i és això el que ens diu «As I walked out one evening» (Apèndix, 5). El poema, en forma de balada (quinze quartets que rimen en ABCB), té tres veus poètiques. La primera, que obra i tanca la composició, és algú que camina tranquil·lament pel mig d'una ciutat al vespre. La segona és un amant que professa el seu amor a algú i apareix perquè la veu primera que camina per la ciutat, la sent. La tercera són els rellotges de la ciutat que interrompen l'amant i fan un llarg parlament sobre la mort i la inescapabilitat del temps. Quan els rellotges callen, el jo poètic encara camina per la ciutat. Ara ja s'ha fet fosc i el nostre caminant contempla, en silenci, com el riu fosc i profund (metàfora de la vida) continua el seu camí. Cadascuna d'aquestes veus utilitza una marca característica i diferent de les altres: l'amant (la segona veu) parla amb un to embafós i tot el que diu són exageracions (*I'll love you till the ocean | Is folded and hung up to dry | And the seven stars go squawking | Like geese about the sky*); el temps (la tercera veu), en canvi, té un parlar més formal o "encorsetat": comença totes les frases amb *O'*, mirant d'interpel·lar el lector per tal que reaccioni i actuï tal com li diu; finalment la veu que obra i tanca el poema (la primera) té un to neutre, observacional i quasi descriptiu del que passa.

El tema del poema és l'irremeiable camí que, des del naixement, fem cap a la mort. La mort (que en el poema és metaforitzada amb el Temps) es converteix en el centre estructural i de contingut del poema. M'explico: la forma (concretament el ritme) aconsegueix assimilar-se al fons, el com esdevé el què. Auden utilitza el ritme dels versos per emular el tic-tac d'un rellotge: les síl·labes accentuades i desaccentuades no ho són per causalitat, sinó que estan al servei d'aquesta emulació. Ho veiem, per exemple, en aquests versos :

[...]
Stare, stare in the **basin**
 [...]
 'O **look, look** in the **mirror**,
 [...]
 'O **stand, stand** at the **window**
 [...]

Els rellotges parlants (que actuen com a representants o fills del Temps), ens adverteixen que no ens deixem enganyar. Vivim en una aparent tranquil·litat, sords

⁸ La paraula temps apareix en majúscula en aquests paràgrafs perquè Auden l'utilitza en majúscula al seu poema.

al seu tic-tac, pensant-nos que l'hem conquerit. Malauradament, la realitat és la contrària: nosaltres en som els esclaus.

[...]
But all the clocks in the city
Began to whirr and chime:
'O let not Time deceive you,
You cannot conquer Time.
[...]

Des que naixem el Temps és aquella ombra que plana per sobre nostre, en cada moment i en cada cosa que fem:

[...]
Time watches from the shadow
And coughs when you would kiss.
[...]

Encara que de vegades sembli que no es mou, en algun moment el temps "sàdic" obtindrà el que voldrà. Dic sàdic perquè Auden usa encertadament i ambigua la paraula *fancy*. El poeta utilitza aquesta paraula en dos sentits. En el primer, *fancy* només vol dir que el temps acabarà fent el que ha de fer –és a dir: engolir-ho tot. En el segon, *fancy* no fa referència al fet, sinó que fa referència a com el Temps experimentarà aquesta feina que ha de dur a terme. Per al Temps, matar-nos serà una fantasia, com si hagués estat tota l'estona darrere nostre, esperant amb delit el moment en què finalment deixarà caure la dalla amb una gran riallada.

Auden vol deixar clar que aquest moment fatal tan podria ser avui com demà (d'aquí que usi els guionets a *to-morrow* i *to-day*, per fer-nos veure que tots dos contenen el *to*, que són iguals).

[...]
'In headaches and in worry
Vaguely life leaks away,
And Time will have his **fancy**
To-morrow or **to**-day.

Saber que som transitoris, que morirem, és un dels pensaments més desplaents. I ho és per una raó molt simple: és un pensament que desafia radicalment la nostra raó. Un no pot experimentar (i per tant, pensar) la pròpia mort: si provem d'imaginar-nos-la, ho farem com si hi fóssim presents, com si la nostra consciència viva contemplés el nostre cadàver. Però això és evident que no passarà perquè la mort, com Bauman (i jo mateixa) l'entendem és la fi de la consciència. Pensar la mort, doncs,

és una *contradictio in terminis*, un desafiament contra el mateix fet de pensar (Z. Bauman, 1992, p. 13). I aquesta contradicció és el que fa que resulti traumàtica.

El pensament pot evocar tota mena de temps i llocs (viscuts i imaginats) que *existiran* precisament perquè els podem pensar. L'única cosa que el pensament no pot imaginar és la seva pròpia inexistència. No podem mirar directament la mort: i no podem perquè significaria fer-ho des de l'altre costat i a l'altre costat nosaltres ja no hi seríem. La nostra mort, per tant, és inefable perquè és una *idea sense contingut*, la *més buida de les idees buides* (Z. Bauman, 1992, p. 13). I l'horror a la mort és l'horror al buit, al no-ésser.

Qui expressa molt bé aquesta irrepresentabilitat és Joan Vinyoli⁹ a «No facis cap pregunta» (Apèndix, 5):

[...]
Veurem llavors carenes
o un estimball?

No facis cap pregunta:
el que *era* és acabat, el *ja-no-ser* comença.

A la penúltima estrofa del poema la veu poètica es pregunta què és el que passarà o què és el que *veurà* quan mori (*carenes / o un estimball?*). Trobem la resposta a l'última estrofa: la veu poètica ens diu que la pregunta no és pertinent (*no facis cap pregunta*). I no ho és perquè el que *era és acabat*, és a dir: només es pot fer la pregunta, o imaginar què serà la mort si un és viu (perquè és quan tenim consciència, pensament). Si un és mort, ja no hi ha consciència (*el que era és acabat*) i, per tant, la pregunta no és pertinent; o, més ben dit, no pot haver-hi pregunta.

El mort no pot fer la pregunta perquè ja és a l'altra banda, és a dins la mort, que es caracteritza per no tenir consciència. El viu, però, tampoc la pot fer ja que, precisament perquè és viu, no pot experimentar què hi ha a l'altra banda.

La mort (si l'entenem com a desaparició del pensament) és, doncs, l'impensable: un estat que no pot visualitzar-se ni concebre's però que, tanmateix, és real. Bauman resumeix això que acabo de dir amb aquesta bonica paradoxa: *Death [...] is the*

⁹ Joan Vinyoli Pladevall (Barcelona, 3/7/1914 – 30/11/1984).

ultimate absurdity, *while being at the same time the ultimate truth* (Bauman, 1992, p. 19). És l'absurditat absoluta perquè, com diu Schopenhauer:

A man to his astonishment all at once becomes conscious of existing after having been in a state of non-existence for many thousands of years, when, presently again, he returns to a state of non-existence for an equally long time. This cannot possibly be true, says the heart. (Schopenhauer, 1900, p. 54-55).

Aquesta absurda accidentalitat i contingència de l'ésser també ha estat descrita per Blaise Pascal al seu llibre *Pensées*, concretament als pensaments 205 i 206:

205

When I consider the short duration of my life, swallowed up in eternity past and to come, the little space that I fill, and even can see, engulfed in the infinite immensity of spaces of which I am ignorant and which know me not, I am terrified, and am astonished at being here rather than there; for there is no reason why here rather than there, why now rather than then.

206

The eternal silence of these infinite spaces frightens me.

(Pascal, 2003, p. 61).

Phillip Larkin¹⁰ a «Aubade» (Apendix, 7) converteix en poesia aquesta angoixa existencial. En la tradició literària, les albaudes són poemes amorosos que contraposen la tristesa provocada per la separació dels amants quan neix el dia a la felicitat que han experimentat durant la nit. Larkin tergiversa aquesta tòpic tradicional en tres sentits: (1) la nit ja no serà el moment de felicitat, sinó de terror; (2) el dia, amb la seva llum, tot i que amortirà una mica aquesta por, no la farà desaparèixer; i (3) el tema ja no serà l'amor, sinó la mort.

Aubade

I work all day, and get half-drunk at night.
Waking at four to soundless dark, I stare.
In time the curtain-edges will grow light.
Till then I see what's really always there:
Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.

Arid interrogation: yet the dread

Of dying, and being dead,

Flashes afresh to hold and horrify.

The mind blanks at the glare.

[...]

at the total emptiness for ever,

The sure extinction that we travel to

And shall be lost in always. Not to be here,

¹⁰ Philip Arthur Larkin (Radford, Anglaterra, 9/8/1922 – Hull, Anglaterra 2/12/1985).

Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.
[...]

Els dos primers versos ja marquen el to i el tema del poema: algú (que de dia treballa i de nit beu) està despert a les quatre de la matinada i mira per la finestra la fosca i silenciosa nit. La veu poètica sap que en algun moment es farà de dia, però és la foscor de la nit la qui li revelarà la veritat d'allò que sempre ens acompanya: la insaciable i incansable mort.

El fet de saber que la mort ens encalça paralitza tots els pensaments de la veu poètica i els redueix a dues preguntes: com deu ser morir-se i com deu ser estar mort? Aquests pensaments que li bloquegen la ment (*The mind blanks at the glare*) conserven la mateixa força terrorífica cada vegada que els formula, com si fos sempre la primera vegada, com si no fos possible acostumar-s'hi i calmar-los (*Flashes afresh to hold and horrify*).

El jo líric té por d'aquesta buidor eterna, de quedar suspès per sempre més, perdut en el no-res (*Not to be here / Not to be anywhere*). Larkin juga amb el ritme i la mètrica per amplificar i subratllar el contingut i el tema del poema.

Pel que fa al ritme, es repeteix el mateix patró (el pentàmetre iàmbic) a pràcticament tot el poema (per exemple: *I work all day, and get half-drunk at night* → -x-x-x-x-x). La repetició del mateix patró rítmic li permet remarcar alguna cosa mitjançant un canvi sobtat en aquest *baix continu*. És el que passa al vers *Not to be Anywhere* (x--x--): el ritme que Larkin ha estat marcant al llarg del poema, aquí queda tallat bruscament amb l'objectiu de representar l'estroncament de la vida quan sobrevé la mort.

Pel que fa a la mètrica (i també visualment) el fet que el vers *Not to be anywhere* sigui tan curt i acabi tan abruptament també té el seu perquè. Larkin pretén deixar despenjat el lector; vol que tinguem la sensació que flotem entremig dels espais blancs dels versos anteriors i posteriors. El lector, doncs, queda suspès per un moment entre línies, en un espai blanc que emula l'*anywhere* (altre cop, com al poema «As I Walked Out One Evening» d'Auden, el com esdevé el què):

[...]
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.

[...]

Fins ara dèiem que la mort desafia la raó perquè és irrepresentable. Però hi ha un segon motiu pel qual la mort la repta. Si el poder de la raó radica a saber escollir la millor opció, amb la mort no hi ha res a fer: no hi ha bona opció perquè no hi ha opció. Per a la raó, la mort és un escàndol, una humiliació i una derrota. I com que no es pot sotmetre a racionalitat, *we are perforce impelled to employ the heavy artillery of defence, namely, a recourse to magic and irrationality* (Bauman, 1992, p. 19).

La creença com a oposició a raó (que és com l'entén Bauman) és una d'aquestes *armes*: a través d'ella, allò imaginari es converteix en vertader i la veritat queda apartada de la consciència. La creença aconsegeix que la voluntat –la mentida– triomfi sobre la raó –la realitat, l'absurd de la vida abocada a la mort (Z. Bauman, 1992, p. 17).

La cultura és exactament això: un conjunt de creences (o solucions) que fan viable l'existència. No podem eliminar el fet que ens sabem mortals, però el que sí que podem fer és cobrir aquest pensament amb d'altres coses per tal d'oblidar-ho (encara que només sigui momentàniament). Podem imaginar la cultura com una mena de catifa amb què cobrim la mort i que ens permet passejar-nos-hi per sobre sense veure-la. Però, com bé sap Narcís Comadira¹¹ a «Triomf de la vida», (Apèndix, 8), si aixequem l'estora hi continuarem trobant aquell buit, aquell silenci que ens va devorant a poc a poc.

Triomf de la vida

Vida, tu, d'on sorgeixes?

[...]

Home, pou de terrors,
sents només a la sang
espessa de tants canvis
el desig de la pols,
de retornar al no-res?

[...]

Torna al teu nombre pur,
torna't vida més alta,
cicle d'un altre cicle:
matèria, esperit,
voluntat i desig,
mineral i vapor:

¹¹ Narcís Comadira i Moragriega (Girona, 22/1/1942).

vida i no-res fets un
sol sentit del sentit,
sol sentit sens sentit.

«Triomf de la vida» enceta el poemari «Somnis i runa» (Comadira, 1992). He seleccionat aquests fragments d'aquest poema tan llarg perquè Rossend Arqués, que fa el pròleg al llibre, en parla exactament en els mateixos termes que a mi m'interessen (tot i que ho explica molt més bé):

[...] també podríem considerar-la com una declaració més de poètica immanent, sobretot si la posem al costat d'altres *poètiques* i d'altres poesies comadirianes en què subratlla l'absència, el silenci i la mort de Déu. I si no hi ha Déu, si aquesta vida flota sobre el no-res, aleshores l'art, la poesia, la tècnica, són un refugi momentani que sembla donar sentit al no sentit, ordre al caos, immortalitat a la mortalitat, és a dir al no-res vers el qual, segons el jo líric, estan abocades totes les coses que són i fins i tot les creacions artístiques. (Arqués, 1992, p. 48-49)

Larkin, a «Aubade» (Apèndix, 7) també ens diu que no hi ha truc capaç d'eliminar completament aquesta obsessió. La mort és aquesta boirina que sempre hi ha al límit de la visió, a l'horitzó, i que fa que tots els propòsits de la vida resultin vans. La seva presència desperta una por de la qual no ens podem desfer i que ens atrapa quan no estem amb d'altra gent o apaivaguem la consciència amb alcohol.

[...]
This is a special way of being afraid
No trick dispels.
[...]
And so it stays just on the edge of vision,
A small, unfocused blur, a standing chill
That slows each impulse down to indecision.
Most things may never happen: this one will,
And realisation of it rages out
In furnace-fear when we are caught without
People or drink.

La cultura inventa allò que la realitat ni permet ni facilita: és un esforç gegantí per donar sentit a la vida atrapada en un món que, com ja veié Schopenhauer, no en té:

Existence is empty and hopelessly devoid of purpose; indeed, what can possibly be its purpose – an intrinsic or ready-made, pre-given purpose – if 'dying is certainly to be regarded as the real aim of life'? (Schopenhauer, 1966, p. 637).

Larkin poetitza aquesta falta de propòsit al final del poema «Aubade» (Apèndix, 7). La veu poètica que, recordem, era a l'habitació contemplant la nit, ens diu que

finalment ja comença a clarejar. Un nou dia comença, però la mort no se n'anirà amb la llum: es quedarà allà, immòbil, com si fos l'armari de l'habitació. A fora, mentrestant, el món comença a despertar-se: els telèfons començaran a sonar a les oficines, la vida seguirà. Ara bé, el sol no sortirà i el cel serà de color blanc: la mort continuarà enganxada al nostre costat. Dansarem al ritme de la vida diària (*work has to be done*) encara que tot sigui un sense sentit.

[...]
Slowly light strengthens, and the room takes shape.
It stands plain as a wardrobe, what we know,
Have always known, know that we can't escape,
Yet can't accept. One side will have to go.
Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring
In locked-up offices, and all the uncaring
Intricate rented world begins to rouse.
The sky is white as clay, with no sun.
Work has to be done.
Postmen like doctors go from house to house.

L'últim vers del poema (*Postmen like doctors go from house to house*), que pot semblar estrany, fa sentit si el posem en relació a uns versos de més amunt:

[...]
That this is what we fear - no sight, no sound,
No touch or taste or smell, nothing to think with,
Nothing to love or link with,
The anaesthetic from which none come round.
[...]

Tant els carters com els doctors ens proveeixen de tot allò necessari per continuar vius. Els doctors ens protegeixen físicament contra la mort (curant malalties); els carters ens en protegeixen, diguem-ne, psicològicament. Els carters representen i enforteixen els vincles que formem amb els altres. Aquests vincles són el que donen propòsit i sentit a la vida i són possibles gràcies a la feina del carter.

La cultura, doncs, seria aquest carter que, a banda de tapar la mort, dóna un sentit a l'existència humana fent que transcendeixi els límits temporals de la vida biològica. La vida individual està irremeiablement destinada a ésser efímera però mirem d'omplir-la amb alguna cosa no-individual, més sòlida, que escapi de la nostra transitorietat (*The anaesthetic from which none come round*).

La tesi de Bauman a «Mortality, Immortality & Other Life Strategies» és que la mort és la condició suficient i necessària de la creativitat cultural i que, segurament, no hi hauria cultura si fóssim inconscients de la nostra mortalitat (Z. Bauman, 1992, p. 4). La cultura és un elaborat dispositiu *contra-mnemotècnic* per oblidar que sabem: ens rescata de la mort fent que l'oblidem (Z. Bauman, 1992, p. 31).

La mort dóna cultura, i la cultura omple el buit de la vida. És a causa que sabem que morirem, que dediquem tant d'esforç a *fer* la vida. I fer la vida vol dir extingir aquesta llum engegadora que és la mort, encara que sigui només per un moment, per tal que els significats de la vida es puguin mostrar sòlids i fiables (no vans i insubstancials). La cultura només té sentit com a lluita a mort contra el món natural. La mortalitat és nostra sense haver-la demanat; però la immortalitat (la transcendència aconseguida a través de la cultura) és quelcom que hem de construir nosaltres. La immortalitat no és només l'absència de mort, sinó que és un desafiament contra la mort. Recuperant la metàfora de Giorgio Agamben, la mortalitat seria la llum que ens encega i la immortalitat seria la foscor. La mortalitat seria el que hi ha, la immortalitat allò que podem percebre un cop aconseguim que la llum no ens encegui; la immortalitat seria el producte de les *off-cells* (en aquest cas de la cultura) que es posaria en marxa un cop desactivat el terror de la mort. Només podem imaginar la immortalitat des de la negació d'allò local i temporal que coneixem, i només podem anhelar-la en la mesura que desitgem escapar de l'espacialitat i temporalitat de la nostra existència.

Finalment, i per acabar aquest apartat, crec que és important dir que Bauman creu que *mortalitat* i *immortalitat* són construccions culturals que es converteixen en estratègies de vida usades per les societats per tal de minimitzar o de recalcar la importància d'eludir la mort, de domesticar-la.

2. Viure amb l'ambivalència

*Ésser i traspàs fan un: tot muda i tot roman;
tots hi serem al Port amb la desconeguda.*
J. V. Foix, *Tots hi serem al port amb la desconeguda*

L'angoixa cap a la mort pot ser explicada per la seva irrepresentabilitat, però també a través de la teoria freudiana dels instints de vida i de mort (*Eros vs Thanatos*), diu Bauman (Z. Bauman, 1992, p. 19). Tots els éssers vius posseeixen aquests dos instints que són contradictoris i conservadors (en el sentit que cadascun vol imposar-se i perpetuar-se per sobre de l'altre).

Des del punt de vista biològic, diu Freud, el fi de tota vida és la mort i el fi de tota mort és vida. Per tal que aquest cicle es pugui perpetuar, cal que l'instint de mort sigui complementat amb l'instint de vida (impuls sexual, *Eros*, la *libido*). Ambdós instints col·laboren i aconseguen la conservació i preservació de l'espècie.

Ara bé, des del punt de vista humà (des de la racionalitat i reflexió que ens caracteritza), aquestes dues pulsions no treballen juntes, sinó que divergeixen, envien senyals contradictòries i estiren en direccions oposades. El que en la natura és complementari, en l'home es torna conflictiu i d'aquí neix la famosa *ambivalència de l'ésser*. L'ambivalència és un fenomen fonamental que representa una desmescla de pulsions fusionades entre si (Z. Bauman, 1992, p. 22). La fusió no pot ser mai completa: la gran ambivalència d'*Eros* i *Thanatos* és una ombra que plana sobre l'existència humana. La vida i la seva pugna cap a la mort estan inextricablement unides. El poema «Ramat» (Apèndix, 9) de Vinyoli ho explica així:

Ramat

Vénen les cabres d'olor fosca,
estossegant, negres, vermelles,
darrera dels boccs amb davantal de cuir
—que no les prenyin totes.

Menjar formatge, beure vi,
sota una alzina, amb el celatge al fons
—roig, gris, morat—, i no sentir cap veu,
diré que **és mitja vida.**

**L'altra mitja,
la mort va rosegant-la amb dents de llop.**

La naturalesa humana està dividida: una meitat ens estira cap a la vida (*Menjar formatge, beure vi, / sota una alzina, amb el celatge al fons*), mentre l'altra es dedica a devorar-la *amb dents de llop*.

És convenient remarcar que allò que causa angoixa d'aquesta ambivalència no és el fet que passi, sinó que som conscients que passa. M'explico: la incongruència (és a dir, el fet de tenir aquests dos instints contraposats, vida vs mort) no és una cosa que es trobi al món, no és que el món sigui incongruent. La incongruència prové de la nostra lectura sobre el món, dels models lògics que atribuïm a la realitat. La incongruència que provoca angoixa la percebem perquè som l'única espècie reflexiva, les plantes i els animals no en pateixen. Aquesta idea és la que Comadira transmet a «*Requiem iij*» (Apèndix, 10) oposant les plantes i els humans.

iij

Ara tinc al davant l'estesa del sembrat
i aquest ponent encès i la boira que s'alça.
Ara es mor lentament tot el gra soterrat
car renaixerà, **cap neguit** no el traspals.
Però sobre la terra jo també em descomponc
i la boira **m'angoixa** més que no m'emmantella
i aquest ponent encès em crema ull i parpella
i el ventet més menut em vincla com un jonc.

El gra mor sense cap traspals ni neguit perquè no se sap mortal i perquè, a més, renaixerà de la seva pròpia descomposició, com una au fènix. La veu poètica, que també es descompon a poc a poc, però, no ho fa tan tranquil·lament: la boira (metàfora de la mort) en comptes d'embocallar-lo, l'angoixa.

La presència de l'home reflexiu en el món irreflexiu és el que fa semblar "incongruents" les maneres de la naturalesa. La incongruència no és més que l'absència de serenitat de la ment humana, que només arriba amb la coherència (amb l'absència de contradicció). És el que expressa Erich Fromm en aquest fragment de «*The Anatomy of Human Destructiveness*»:

Self-awareness, reason, and imagination have disrupted the 'harmony' that characterizes animal existence. Their emergence has made man into an anomaly, the freak of the universe. He is part of nature, subject to her physical laws and unable to change them, yet he transcends nature. [...] Cast into this world as an accidental place and time, he is forced out of it accidentally and against his will. [...] he cannot rid himself of his mind, even if he would want to; he cannot rid himself of his body as long as he is alive [...] [because] his body makes him want to be alive (Fromm, 1977, p. 302).

L'instint de vida va lligat a la part més efímera: el cos. L'espècie humana es perpetua a través dels cossos, però a expenses de no fer perpetus cada un dels cossos que

participen del procés col·lectiu de perpetuació, *Pares i fills / saben que ells han viscut pels que vindran darrera*, diu Comadira a «Grup de família» (Apèndix, 11). L'única tasca que la natura dóna a l'ésser humà és la de procrear. Per fer-ho, però, els humans han d'estar vius i per estar vius han de voler estar vius (han de tenir un desig de voler viure, un propòsit que els faci voler estar vius). El descobriment de l'absurd de la vida fa perillar aquest desig d'estar viu. Francesc Parcerisas¹² expressa aquest absurd de la vida, aquesta batalla que sabem perduda des del començament, al poema «Ciutat deserta» (Apèndix 12):

[...]
O, si fallava, supervivents únics en un desert de records,
avesar-nos a aquesta condemna insomne:
a empènyer, un cop més, el penyal costa amunt,
a lluitar, delerosos, per allò que ja sabem perdut.

Allò que ja sabem perdut és, evidentment, la vida, aquesta *condemna insomne*. Per evitar que l'absurd posi en perill la vida, la societat ha hagut d'improvisar el que la naturalesa no ha proporcionat: ha ocultat l'absurd darrere de significats artificiosos. La cultura ha donat sentit a l'ambivalència i ha "resolt" la incongruència. Els objectius que la natura ha atribuït als humans no es podrien dur a terme sense la mediació de la societat: la cultura coadjuva amb la naturalesa per assegurar l'absurda tirania d'aquesta.

3. Viure sol, morir sol

La nostra existència, tan ben expressat per Gabriel Ferrater¹³ a «Kensington» (Annex, 13), és intransitiva. És nostra i únicament nostra, i ni el coneixement ni la comunicació alliberen el *jo* de la soledat. Un pot parlar de la pròpia existència però no pot compartir-la. Un pot intercanviar i compartir-ho tot excepte el propi ésser. Per tant, "estar amb" no dóna peu a un vertader estar "junts". Vegem-ho més detingudament.

Kensington
La llum de l'estiu nòrdic és immensa,
i aquelles tardes que no moren mai.

¹² Francesc Parcerisas Vázquez (Begues, 30/11/1944).

¹³ Gabriel Ferrater i Soler (Reus, 20/5/1922 - Sant Cugat del Vallès, 27/4/1972).

Com la pau de després. Quan elles **diuen**
gairebé el vell secret que cerquem sempre
per camins nous.

I **ella** parla, i **em diu**
les **imatges** que amb ella fan camí:
el camí seu, tan lent, **per on la meno**
fins al cim.

«Sempre em sembla que em transformo.
No sabràs mai les coses que em fas creure,
cos meu. Una vegada, vaig ser Kensington,
aquesta estesa de carrers retorts,
clars de llum sense sol. I fa un moment
et dic que **m'he tornat una flor groga.**»

D'imaginar floral, a mi m'és fàcil.
Du bist wie eine Blume, i a la mà
tinc encara un record de flor carnívora,
la cosa que es va obrint fins a una flor
de carn humida, corol·la desclosa
vasta increïblement, perquè, insecte,
m'hi doni. Dic:

«Et tornes una flor,
i tot el cos et puja cap aquí.»

M'he torçat. Pura llum. Tots els dibuixos
que sé calcar no valen. Corregeix:
«No, si la **flor no compta. És que era tota**
gropa. Te m'he tornat una flor groga.»

«Kensington» parla de la incomunicació humana. El pretext del poema és la conversa entre dos amants que reposen després d'haver fet l'amor. En aquest moment d'intimitat, ella mira d'explicar-li què sent en aquest moment de fusió dels cossos: *m'he tornat una flor groga*. La veu poètica (ell) –amb una certa prepotència (*per on la meno | fins al cim*)– pensa que la paraula flor té una connotació sexual física (*flor | de carn humida, corol·la desclosa*). Però resulta que ell no només no entén que la flor de la qual parla ella no té un component descriptiu físic ni sexual, sinó que a més es queda amb el mot *flor*, quan ella el que volia era que es fixés en com és aquesta, volia que entengués que és *gropa*.

La veu poètica, quan la noia li fa donar-se d'aquest error (*Corregeix:*), té una revelació, una epifania: *M'he torçat. Pura llum*. Ara comprèn el que ella mirava de dir-li: *no sabràs mai*. I què és el que no sabrà mai? Doncs aquell *vell secret que cerquem sempre per camins nous*: que *tots els dibuixos que sé calcar no valen*. És a dir: que res del que intentem calcar amb la parla pot transmetre realment l'experiència humana perquè aquesta és intransitiva. Aquest vell secret, aquesta vella veritat que ja sabem des de sempre, no evita que continuem, incessantment, cercant la manera

de capturar a través del llenguatge la nostra experiència, les nostres emocions, per poder-les fer sortir d'aquest univers particular del *jo*. Busquem poder sortir de la soledat i de la intransitivitat de l'experiència i l'existència, anhelem poder compartir-la. Però el poema revela aquesta realitat tan dura d'acceptar i és que només podem conèixer la nostra pròpia ment, mai la dels altres. La llengua ens fa creure que tot és comunicable, però això tan sols és una il·lusió. Som incapaços de traspasar a les altres persones el nostre interior (ni tan sols en el moment de màxima fusió entre cossos).

L'esquelet del poema, aquesta conversa que aparentment va de sexe, és deliciós perquè descol·loca. Un no espera que en un poema de sexe s'hi acabi trobant tota una reflexió sobre la comunicació humana. L'esquelet està molt ben trobat i la impressió estètica és forta, atrapa. Ferrater, a través de l'epifania que té la veu poètica al final, treu el poema del fet concret i l'eleva a categoria. Ara el poema ja no tracta del malentès entre homes i dones: ara tracta d'una cosa més profunda, més important: la comunicació humana respecte de les emocions.

Per què dic de les emocions? El poema vol que no entenguem (nosaltres i la veu poètica) el que ella diu en un principi, però que sí que entenguem (nosaltres i ella) el que diu ell des de bon començament sobre la flor. Si la comunicació humana fos absoluta, fos en ambdues direccions, aquest joc seria impossible. És a dir: comunicació n'hi ha sempre i és un mal inherent al llenguatge; ara bé, això no vol dir que sigui absoluta (perquè, d'una manera o altra, més bé o més malament, les persones ens comuniquem i alguna cosa ens arribem a dir). Per tant, el tipus d'incomunicació de què parla el poema no té a veure amb descriure fets o coses externes (que això sí que ho pot fer el llenguatge), sinó amb emocions. Podem descriure una finestra, o una flor, però no podem dir (o fer entendre) què és el que sentim quan diem que ens hem convertit en Kensington o en una flor groga (no podem buidar el nostre interior).

És per això que Bauman diu que la vida ara és una cerca solitària. Només el *jo* en la seva soledat dura per tota la vida. Alliberats de totes les influències històriques (que succeeix amb l'arribada del s xx i la modernitat sòlida, com explicaré al següent

capítol), la cerca de l'individu és una cerca d'ell mateix. Aquesta és la idea que Georg Simmel expressa a «On Individuality and Social Forms»:

All relations with others are thus ultimately mere stations along the road by which the ego arrives at its self (Simmel, 1971, p. 220).

La soledat de la vida, com és obvi, té com a resultat la soledat de la mort (un terror que no pot compartir-se). Serà el món privat del *jo*, centrat en ell mateix, el que desapareixerà amb la seva mort. El més aterrador de la mort del *jo* és que no quedarà cap forat obert allà a on deixi d'existir. Aquest forat, aquest buit serà privat, igual que ho ha sigut la seva vida: la seva mort serà un no-fet. Al poema «Els dies» (Apèndix, 14) Vinyoli suggereix aquesta soledat de la vida i de la mort de l'home modern, aquest univers viscut i extingit privadament.

[...]
Passem fent adéus cap enrera:
allò que hem tingut un moment
es perd en la inútil carrera;
sols queda un record i un lament.
Passem com l'encesa primera
de l'alba, com fressa de vent.

La nostra mort serà una mena de *Big Brunch* individual, una implosió que eliminarà qualsevol traça nostra. Serà com si no haguéssim existit mai: ens *perdrem* en aquesta *inútil carrera* de la vida perquè passem per aquest món sense deixar-hi petja, *com fressa de vent*.

CAPÍTOL III – LA MORT EN LA MODERNITAT LÍQUIDA

En aquesta última part del treball, que és la més llarga, miraré d'explicar quin ha estat el canvi que hi ha hagut de la modernitat sòlida a la líquida i com això ha afectat la visió sobre la mort que, segons Bauman, tenim avui dia. Per fer més clara la comprensió d'aquest últim capítol he cregut oportú dividir-lo en quatre parts. La primera, «L'època premoderna», explica com es vivia la mort en l'època d'abans de la modernitat i com és que es produí un canvi de paradigma. La segona, «De la modernitat sòlida a la líquida: el projecte i la seva destrucció», tracta la modernitat sòlida, del seu pas a la líquida i quines han estat les conseqüències pel que fa la concepció del temps (especialment del present i el futur). La tercera, «Conseqüències de la supressió del projecte en la concepció de la mort: la desconstrucció de la immortalitat», parla específicament de les conseqüències del pas de la modernitat sòlida a la líquida pel que fa al tema de la mort. I, finalment, la quarta, «L'estratègia líquida per fer front al terror a la mort», emmarca l'estratègia que s'ha seguit en la modernitat líquida per oblidar la por cap a la mort.

Les tres primeres parts corresponen, doncs, a les tres etapes consecutives: (1) la premodernitat, (2) la modernitat sòlida i (3) la modernitat líquida. I tenen per objectiu definir en l'últim apartat (4) quina és l'estratègia de vida actual, és a dir: quin artifici cultural l'ha construït per tal d'encarar la vida sabent-nos mortals.

Abans d'entrar en matèria, però, crec que és important remarcar una parell de coses:

(1) Que no vivim en un món modern o postmodern (sòlid o líquid). Utilitzem aquestes paraules per fer referència a les idealitzacions que fem sobre el món per tal de donar coherència a certs fets incoherents que hi succeeixen. Parcerisas, al poema «La perfectibilitat» (Apèndix, 15), es riu d'aquesta arrogància del llenguatge humà, que ens fa pensar, de vegades, que juguem a ser déus. Com si posar nom a les coses les fes ésser:

La perfectibilitat

De vegades pensa que tot és,
que les coses són, que el mot pedra
vol dir pedra, i que l'aire és
una manera blana de volar pels somnis.
[...]

Malgrat no ser més que fum, el llenguatge i les categoritzacions són indispensables. Bauman recorda que les idealitzacions no són més (ni menys) que sediments (i alhora eines) d'aquest esforç d'intentar endreçar el món per tal de fer-lo més comprensible (Bauman, 1992, p. 23). Dins d'aquesta lògica de fer més comprensible el món (i el desenvolupament d'aquest treball), però tenint clar que no són més que categories, crec que és necessari posar data a la modernitat sòlida i la líquida. Entendré (seguint Bauman) que la primera és aquell període que comprèn el s xx i que la segona comença amb l'arribada del s XXI.

(2) Que al llibre «Mortality, Immortality and Other Life Strategies» Bauman utilitza les paraules *modern* i *postmodern* en comptes de modernitat sòlida i líquida, perquè el llibre és de quan encara no havia fet el canvi de categorització. És curiós, però, que conceptualment configuri aquests dos mons com a part d'un mateix procés que ha evolucionat (és a dir, tal com entén avui la modernitat sòlida i la líquida com a part del mateix fenomen). I també que els adjectius que utilitza per descriure'ls tinguin relació amb la solidesa o la líquidificació (depenent de si és el món modern o postmodern). És per això que he decidit parlar en termes de sòlid-líquid, en comptes de modernitat-postmodernitat.

1. L'època premoderna

1.1 L'estratègia de vida premoderna

En l'època d'abans de la modernitat sòlida la preocupació per la mort no tenia sentit perquè la vida no estava en mans dels humans. La vida no s'entenia com una cosa que els homes posseïen i de la qual eren els responsables de conferir-li sentit; la vida simplement era. La religió, que va ser l'antídot contra el terror a la mort en aquesta època, no era més que un recurs per eliminar el *sentit de la vida* de la llista de les

preocupacions humanes. La religió va operar com a estratègia principal de vida mentre els homes no es van preguntar pel *sentit de la vida*, i va anar de baixa quan els homes es van adonar que la vida era un full en blanc que ells havien d'omplir (Bauman, 1992, p. 92).

Philip Larkin, al poema «Aubade» (Apèndix, 7) que ja hem comentat al capítol anterior, fa referència a aquest món premodern (i al paper que la religió jugava) en aquests versos:

[...]
This is a special way of being afraid
No trick dispels. Religion used to try,
That vast, moth-eaten musical brocade
Created to pretend we never die,
[...]

Larkin parla de la religió com un d'aquests *tricks* inútils que la gent utilitza per mirar d'eliminar la por de la mort. El poeta descriu la religió com una mena de tapís gegant (si seguim la imatge de la catifa que he proposat anteriorment) arnat, rosegat i a punt de trencar-se.

La religió com a estratègia per fer front al terror a la mort va deixar de ser eficient quan la vida va començar a entendre's com una tasca a mans de l'home. Perquè fou llavors quan aparegué el problema del *sentit de la vida* i fou també llavors que es féu palesa la insuficiència de la resposta religiosa, afirma Bauman (Bauman, 1992, p. 93).

La religió va ser efectiva mentre no es va obrir la caixa de Pandora, mentre no es va formular la pregunta al voltant del *sentit de la vida*. És aquest interrogant el que suposa la fi de l'època premoderna i l'arribada de la modernitat sòlida (al s xx).

1.2 La domesticació premoderna i l'asilvestrament modern

En l'època premoderna la mort estava *domesticada*: era una presència familiar i propera. Fins al S XIX els cementiris estaven al mig de les poblacions: vius i morts s'entrellaçaven i els vius no s'alteraven per aquesta convivència tan pròxima (Bauman, 1992, p. 94). L'explicació d'això és que llavors la mort succeïa

freqüentment i no era ni un secret ni una cosa extraordinària. Tothom, des d'edats ben petites, s'acostumava a la seva presència. Ara bé, que fos domesticada no volia pas dir que fos dòcil. La mort sempre ha estat aterradora, però les úniques reaccions que l'home premodern tenia davant d'aquesta eren el lament i la ràbia, poc més. La mort estava *domesticada* perquè no es desafiava. Tot tenia el seu lloc en la cadena de l'ésser i les coses seguien soles el seu curs. A ningú se li hauria ocorregut, llavors, que els límits de la mort poguessin ésser desplaçats, allunyats o desconstruïts.

Aquesta concepció premoderna de la mort, diu Bauman, entra en contradicció amb l'actitud moderna (tan sòlida com líquida). La modernitat (amb el problema del *sentit de la vida*) ha obert un abisme terrorífic al voltant de la idea de la mort, fins al punt que, de tanta por que ens infon, ja no ens atrevim a anomenar-la pel seu nom. Avui la mort ja no és domesticada: s'ha tornat salvatge (Bauman, 1992, p. 95).

El s xx va voler alliberar-se de tots els vincles (com per exemple la religió) que mantenien sota control i empresonat l'home; la modernitat va voler alliberar-se del totalitarisme i de la homogeneïtat. Aquest trencament va fer lliure l'home (fins llavors atrapat), però ha tingut la conseqüència (ara, en la modernitat líquida, al s XXI) de convertir-lo en errant, de fer que acceleri en el no-res perquè ja no hi ha res que el lligui. L'alliberació de l'individu en la modernitat sòlida va ser una transformació fonamental de la condició humana: ja res era inevitable ni necessari, les coses podien ser diferents de com eren, modelables.

El primer individualisme filosòfic (que de fet va tenir lloc molt abans de la modernitat sòlida, al s XVIII) ja va ser un primer intent d'emancipació, d'alliberació: va teoritzar tots els vincles que determinaven la vida de l'home (i que ell no podia decidir) com a errors que s'havien de rectificar.

Però va ser realment amb l'arribada del s xx que l'home aconseguí alliberar-se de totes aquestes influències que destruïen la seva naturalesa més profunda. Un cop eliminades, l'home havia d'accedir a la seva essència: una *tabula rasa* sobre la qual podria inscriure els continguts *universals*, els continguts únicament humans (Simmel, 1971, p. 219-220).

Parcerisas, al poema «La mà de Virgili» (Apèndix, 16), il·lustra molt bé aquest pas de l'època premoderna a l'època moderna sòlida.

La mà de Virgili

El combat és lent i sinuós,
un foc temporal dalt els pujols.
Les llances i dards de l'enemic
han delmat tan a poc a poc els pares que
ens protegien que,
gairebé sense adonar-nos-en,
ens trobem, silencis, esbatanats,
en els fogars de primera línia.
Fins aquí la mà de Virgili. D'ara endavant el món serà distint
serem sols contra l'incendi.
Sense guies, enduts només
pel secret tempteig del bon sentit,
comprendrem potser que els murs
de la fortalesa, els enemics i la guerra,
sols són ombres agegantades
d'un foc que és claror i és cendra.
El purgatori i el paradís són en nosaltres.

A l'inici del recull de poemes «L'edat d'or» (Parcerisas, 1983), que és on es troba el poema «La mà de Virgili», hi ha una cita de la «Divina Comèdia». Correspon al moment en què Virgili s'acomiada de Dante —després que aquest li hagi fet de guia per l'infern i el purgatori— i l'esperona a continuar el viatge cap al paradís tot sol. El poema «La mà de Virgili» recrea aquesta situació, aquell moment en la vida en què ja no hi ha ningú que ens acompanyi i hem de seguir sols endavant (Mollà, 2005, p. 142). M'ha semblat que aquest pas a l'època adulta (per dir-ho d'alguna manera) connectava amb el despertar sols que representa l'arribada de la modernitat. El poeta, com l'home modern, manifesta que s'ha fet gran: el seu món de referència i tots aquells que el protegien han desaparegut. A partir d'ara és ell qui ha de prendre les regnes i esdevenir model per tots aquells que vénen a darrere. Ara *El purgatori i el paradís són en nosaltres*.

2. De la modernitat sòlida a la líquida: el projecte i la seva destrucció

*Here, you see, it takes all the running you
can do, to keep in the same place*
Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*

2.1 El projecte de la modernitat sòlida: el temps, la identitat i el principi de connectivitat

Bauman utilitza la metàfora de la fletxa i el punter (Bauman, 1992, p. 162) per explicar el temps en la modernitat sòlida. La imatge de la fletxa li serveix per explicar dues característiques d'aquest temps: la primera és que era lineal (sempre anava cap endavant) i la segona, derivada de la primera, és que el present no tenia valor propi, li venia donat pel futur (per allò que ell anomena *el projecte*).

El que convertia el temps en una fletxa amb punter eren els projectes de vida: la modernitat sòlida senyalava cap a un lloc, tenia un objectiu i tota ella s'encaminava sempre en aquella direcció. És per això que Bauman, citant Ernst Bloch, diu:

Man is something which still must be found (Bauman, 1992, p. 162).

I també que:

In both man and the world the essential thing is still outstanding, waiting, in fear of coming to naught, in hope of succeeding (Bauman, 1992, p. 162).

El present, doncs, estava buit de valor: la seva vàlua era sempre mesurada en relació a la vàlua que tindria per al demà (per al projecte). El present tenia la importància de l'adob: havia de descompondre's per permetre nova vida.

El projecte condicionava la identitat: la història (tant de les col·lectivitats com personal) tenia una meta a la qual havia d'arribar. És per això que la vida era acumulable: s'anava pujant l'escala del temps comptant esglaons superats, en direcció cap al cim. Els projectes donaven sentit al futur i al passat. El passat era una suma objectivable, una acumulació de tots els presents passats i finalment sedimentats de manera *sòlida* i fixa (veiem que, tot i parlar en termes de modernitat

i postmodernitat, utilitza els adjectius de solidesa/liqüefacció). La identitat era quelcom que s'havia construït pis a pis, nivell a nivell, de baix cap a dalt.

El món modern era un món ple: no hi havia espais buits ni en el temps ni en l'espai, hi regnava el que es coneix com a principi de connectivitat. El món modern era un camí continu, ininterromput, d'on no es podia sortir. Aquest principi de connectivitat, la modernitat el va imposar sobre la concepció del temps i la identitat. No hi havia opció de sortir de la imparable marxa del temps; no hi havia ni un sol interval buit, no hi havia fora-del-temps. La discontinuïtat no encaixava en el caràcter cumulatiu del temps modern. Amb la identitat passava igual: tot i que un havia tingut la llibertat de triar qui volia ser, un cop feta la tria no hi havia opció de sortir del que ja era, de canviar abruptament, de començar de zero cada dia.

2.2 La destrucció del projecte: l'ara, el meravellós ara

Tot i que la modernitat sòlida es va alliberar de totes les limitacions que no fossin decisió del propi home, tenia un projecte sòlid de vida. L'alliberació de tots aquests vincles (en la modernitat sòlida) i la destrucció del projecte de vida (en la modernitat líquida) és el que ha caracteritzat l'arribada del s XXI. Quines han estat, segons Bauman, les conseqüències d'aquests dos fets?

La vida al voltant del projecte, en l'època de la modernitat sòlida, ha quedat abolida. Ja no es viu a l'ombra d'aquest objectiu perquè ha perdut *solidesa* –altre cop tornem a trobar l'adjectiu *sòlid* (Bauman, 1992, p. 163).

La manera com la modernitat líquida ha destruït el projecte de la modernitat sòlida és molt senzilla: ha simulat que el projecte s'ha realitzat (Bauman, 1992, p. 163). I com s'ha fet aquesta simulació? Doncs fent creure que el futur és ara, que el projecte o la felicitat que la modernitat sòlida prometia ja ha arribat. El demà ja no serà millor que l'avui perquè el demà és l'avui (i, per tant, ja no hi ha necessitat de sacrificar-lo).

La felicitat, que abans era tan sols un anhel del futur, ara es converteix en una sèrie de satisfaccions sempre assolibles immediatament. És per això que Bauman parla de la modernitat líquida com a època d'èxtasi.

La destrucció del projecte ha tingut efectes a tots els nivells. En primer lloc, el principi de connectivitat ja no impera: ara, els nòmades líquids deambulen entre llocs no connectats. Tampoc els preocupa fixar o preservar la identitat, la tracen en la desconnectivitat del temps i l'espai. Es passen la vida construint identitats momentànies, vàlides durant poc temps. El fet de no tenir un projecte ni un itinerari vital fa que els nòmades no projectin la imaginació més enllà de la següent parada. Per donar sentit a l'itinerari, ho han de fer mirant enrere i només *ex post* poden establir unes connexions entre parades que no van advertir ni decidir. Només retrospectivament, la successió de contingències els sembla una cadena.

En segon lloc, ha canviat la concepció del temps i de l'eternitat del pensament. En aquest sentit, Bauman diu que la modernitat líquida s'ha acostat al pensament budista. El budisme creu que tota existència és evanescent i il·lusòria, i que l'existència terrenal de l'home és una repetició infinita de determinats arquetipus, un etern tornar a començar. Per Buda no hi ha ni passat ni futur, totes les dimensions del temps s'han convertit en present. El món budista és un present absolut. Crec que representa molt bé aquesta idea de present absolut el poema *Oda al presente* de Pablo Neruda (Apèndix, 17).

Oda al presente

Este
presente
liso
como una tabla,
fresco,
esta hora,
este día
limpio
como una copa nueva
—del pasado
no hay una
telaraña—,
tocamos
con los dedos
el presente,
cortamos
su medida,
dirigimos
su brote,
está viviente,
vivo,
nada tiene
de ayer irremediable,
de pasado perdido,
es nuestra
criatura,
está creciendo
en este
momento, está llevando
arena, está comiendo
en nuestras manos,

cógelo,
que no resbale,
que no se pierda en sueños
ni palabras,
agárralo,
sujétalo
y ordénalo
hasta que te obedezca,
hazlo camino,
campana,
máquina,
beso, libro,
caricia,
corta su deliciosa
fragancia de madera
y de ella
hazte una silla,
trenza
su respaldo,
pruébala,
o bien
escalera!
Sí,
escalera,
sube
en el presente,
peldaño
tras peldaño,
firmes
los pies en la madera
del presente,
hacia arriba,

hacia arriba,
no muy alto,
tan sólo
hasta que puedas
reparar
las goteras
del techo,
no muy alto,
no te vayas al cielo,
alcanza
las manzanas,
no las nubes,
ésas
déjalas
ir por el cielo, irse
hacia el pasado.
Tú
eres
tu presente,
tu manzana:
tómala
de tu árbol,
levántala
en tu
mano,
brilla
como una estrella,
tócala,
híncale el diente y ándate
silbando en el camino.

Crec que la forma del poema amplifica el seu contingut. El fet que pràcticament no hi hagi puntuació forta i que els versos siguin curts (molts d'una sola paraula), provoca una sensació de va i ve (de fluïdesa) i alhora de fragmentarietat, de desconexió (*Este / presente/ liso / como una tabla, /fresco, /esta hora, /este día /limpio /como una copa nueva /—del pasado /no hay una /telaraña—*). Crec que aquests dos trets (fluïdesa i fragmentarietat) caracteritzen la idea del temps en la modernitat líquida: la *puntillització* del temps, el triomf del present absolut, i la idea de vida/mort com un cicle, com un va i ve. La conseqüència d'entendre el temps d'aquesta manera és que cada moment és igual d'important. La modernitat líquida convida a no espera res del futur que no sigui una repetició de moments com els que hem tingut fins ara, fluïts, destinats a autodestruir-se i a tornar. En una vida on tots els moments són iguals, parlar de direccions, projectes o realitzacions no té cap mena de sentit. El futur és concebut com una successió de *presents futurs* que estan deslligats del nostre *present present* i que acabaran convertits en passat. El nostre present (que es convertirà en el passat del nostre futur) tard o d'hora serà declarat nul i sense efecte. Tot el que ofereixi ho ofereix ara i l'oferta quedarà anul·lada (o oblidada) tan bon punt el *present present* quedi desplaçat per un altre present, el *present futur*.

Com que el present quedarà cancel·lat i demà es tornarà a començar de zero, no hi ha necessitat de fer res per sempre:

The skills I learn today by the sweat of my brow will not carry me far in the brave new world of tomorrow's technology and know-how. The job I won yesterday in fierce competition will disappear tomorrow. The career whose steps I am negotiating will vanish – the stairs, the staircase, the building and all. My prize possessions, my today's pride, will tomorrow become yesterday's taste and my embarrassment. The union which I have sworn to cherish and preserve will fall apart and be dissolved tomorrow at the first sign of my partner's or my own disaffection (Bauman, 1992, p. 169).

En aquest fragment anterior podem apreciar com Bauman captura la *fosc* del nostre temps. Aquesta captura, com és lògic, no és neutra i això ho veiem, per exemple a través de la sarcàstica referència intertextual que fa al «Brave New World» d'Aldous Huxley. Bauman compara aquell món *distòpic* (que es disfressa d'èxit i de progrés) amb el nostre.

Un altre exemple d'aquesta descripció no neutra és un fragment de Guy Dabord que Bauman cita, i que parla d'aquest món tecnològic i de la informació que (segons ells) només gira al voltant de trivialitats:

[The manufacture of a present that] wants to forget the past and no longer seems to believe in future, is achieved by the ceaseless circularity of information, always returning to the same short list of trivialities (Bauman, 1992, p. 174).

A mesura que he anat llegint Bauman, he recordat el llibre d'Umberto Eco anomenat «Apocalíptics i integrats», que parla d'aquelles dues postures que adopta un intel·lectual o un crític davant la cultura de massa. Bauman, com comentaré més endavant, sembla estar a la banda dels apocalíptics (aquells que només veuen la part negativa del seu món).

3. Conseqüències de la supressió del projecte en la concepció de la mort: la desconstrucció de la immortalitat

3.1 Fer història en un món sense història?

En l'època premoderna i l'època de la modernitat sòlida ser immortal volia dir fer història: ser objecte d'arxiu i poder ser recuperat i confirmat com a important pels vius que vindrien després. Però mentre que al món premodern la història era una història de dinasties, la modernitat sòlida es va caracteritzar per ampliar aquests continguts de la història (ara ja no s'hi inclourien només líders, sinó també assemblees, càrrecs públics, crítics, portaveus, classes i moviments de masses). La modernitat sòlida no creia en una sola història sinó en una pluralitat de relats simultanis i diferents entre ells. Això, que es coneix amb el nom de democratització de la construcció de la història, va fer que el món de la modernitat sòlida es convertís en la terra d'oportunitats il·limitades per als buscadors d'immortalitat.

Les conseqüències d'aquesta obertura en la immortalitat-història s'han fet paleses en l'època de modernitat líquida. Com més universalment disponible ha esdevingut la immortalitat, més ha perdut la seva capacitat de conferir la distinció que buscava. Amb les portes de la història obertes de bat a bat tot s'ha tornat potencialment *històric* i, per tant, res ho és.

3.2 La immortalitat feta notorietat

Ara ja no són les grans gestes el que s'immortalitza; ara els immortalitzats són aquells que s'han aconseguit imposar a l'atenció del públic. La immortalitat, a la modernitat líquida, s'ha desconstruït en notorietat. I, desconstruïda la immortalitat en la fama, ara es mesura per la capacitat d'atraure l'atenció del públic. És per això que avui dia, publicistes, assessors d'imatge, *bloggers*, *influencers*, programadors de televisió, etc. són tan importants: són els encarregats de fixar la cotització de les immortalitats. Tothom que aspira a la notorietat necessitarà algun d'aquests corredors d'immortalitat perquè seran les seves habilitats les que marquin la diferència entre l'anonimat i el protagonisme.

La cerca de fama, diu Bauman, deriva del somni atàvic de la immortalitat, però pren la forma d'un mercat que només coneix el consum instantani com a font de valor (Bauman, 1992, p. 87). És per això que, com a aposta per la immortalitat, la

notorietat resulta autodestructiva. Malgrat que posar-se a sota els focus està a l'abast de tothom, és impossible romandre-hi molta estona. El fet d'haver-hi tanta gent a la cua de la immortalitat, el protagonisme ha de ser breu: són els famosos 15 minuts de fama de Warhol.

3.3 La mort vs la desaparició

La modernitat líquida ho registra absolutament tot (a través de registres oficials, però també a través d'internet i les noves tecnologies: tota la nostra vida, cada moviment que fem queda gravat en algun lloc). I tot el que ha quedat registrat és recuperable: desapareix de la vista només temporalment, no mor, simplement és arxivat. Si res s'esvaeix per sempre (tot perdura encara que esdevingui invisible durant un temps), a on van aquests objectes i persones, durant aquest temps d'hivernació? Guy Debord ens ofereix una possible resposta:

They exist somewhere between the Acheron and the Lethe, these dead whom the spectacle has not properly buried, supposedly slumbering while awaiting the summons which will awake them all (Debord, 1990, p. 55).

La *mort* i la *desaparició* són dues maneres radicalment diferents de deixar de ser (com els mons a on, respectivament, operen: la mort en la modernitat sòlida i la desaparició en la modernitat líquida). És per això que Bauman diu que és la mortalitat el que va ser domesticat a la modernitat sòlida, però que és la immortalitat la que ha estat domesticada a la modernitat líquida.

La mort en el món sòlid

A la modernitat sòlida la mort (o la mortalitat) es desconstrueix en una sèrie de malalties antipàtiques però domesticables. Desconstruir-la permet fer que ens deixi de preocupar, que ens en puguem oblidar pensant-nos que és possible dominar-la (per exemple a través de la medicina moderna).

La mort s'erigeix com el punt de fuga de l'existència perquè la concepció del temps és lineal i finida (té inici i fi). Com que és un món amb un espai finit i escàs, els éssers se succeeixen: uns han d'apartar-se per tal que altres puguin aparèixer. Tots els éssers tenen el seu moment d'aparició (naixement) i la seva fi (mort). El primer

moment és reversible (el viu pot morir), però el segon no (un cop mort no pot tornar a viure).

La desaparició en el món líquid

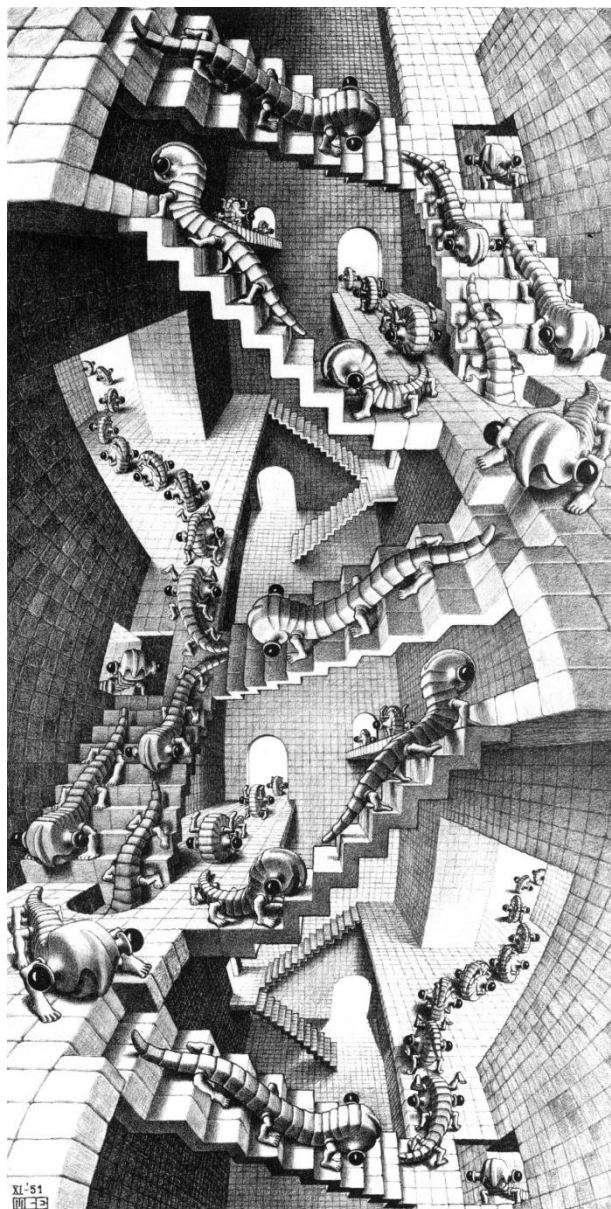
Bauman descriu aquest món de la següent manera:

It is a world in which space makes an impression of not being scarce. Or, rather, space has many levels, its living floors and its cellars, open stages and hidden limbos. To make room at one level, beings may, and do, just move to another (Bauman, 1992, p. 175)

Per il·lustrar aquesta idea o aquest món, he pensat d'adjuntar un dibuix d'Escher anomenat «Trappehuis» (Casa d'escalas) perquè totes aquestes escales i nivells i portes amagades reflecteixen molt bé la idea de Bauman.

Aquest món on l'espai no escasseja i on els éssers d'abans coexisteixen amb els d'ara (en comptes de succeir-se), el fet del naixement és el que esdevé

irreversible (un no podrà desaparèixer encara que vulgui). Tot podrà ser rescatat de l'oblit perquè la desaparició, a diferència de la mort, no és definitiva.



3.4 L'estratègia líquida per fer front al terror a la mort

Per desconstruir la immortalitat, la societat líquida posa en funcionament dos processos: (1) el de la mort diàriament representada i (2) el de la mortalitat infinita.

La mort diàriament representada

Bauman utilitza la metàfora del pont per explicar quina és aquest primer procés (o estratègia) per fer front a la por a la mort. El pont simbolitza el pas de la vida a la mort. Bauman diu que la modernitat líquida converteix la vida en un joc de creuar ponts. Els ponts apareixen constantment enmig dels nostres itineraris quotidians i cap d'ells amenaça en ser l'últim, en ser un pont de sentit únic, sense retorn. Creuar ponts es converteix en una cosa habitual, quasi divertida especialment sabent que el creuament és reversible. El dia a dia es converteix, així, en un permanent assaig general de la mort. El que s'assaja és el caràcter efímer i evanescent dels objectes i les relacions. L'efecte de fer això és semblant al de les vacunes: pres diàriament i en dosis no mortals, el verí (la por de la mort) perd toxicitat i crea immunitat.

Desconstruint la immortalitat: la mortalitat infinita

A la modernitat líquida les categories es desfan, es liquen. En la modernitat sòlida interessaven les dicotomies, les categories sòlides, que fos ben diferenciat allò fugaç-etern, allò transitori- durador, i allò mortal-immortal. L'arribada de la modernitat líquida esborra aquestes línies. Ja no hi ha ni mortalitat ni immortalitat, o hi són totes dues a l'hora, desconstruïdes. El poema «Heràclit al matí» (Apèndix, 18) de Parcerisas il·lustra aquesta desfeta de les línies, de les categories, aquesta fusió (que recorda al poema de Robert Bly del capítol I sobre l'aigua i la mort):

Heràclit al matí

Heràclit deia que som les aigües i el canvi,
i la immutabilitat en el temps.
Però ara que tu i jo ens interroguem,
absorts en el desig i la nit del futur,
no sé distingir el temps del ser de del morir.
El corrent i la llera, els ràpids furients
i la placidesa dels meandres
se'm confonen en tu.
No sé si tu m'ets aigua clara
que em desborda i jo la llera agraïda,
o si som només engrunes d'uns instant divers
dins el llim traspalsat i opac de l'univers.
[...]

Bauman utilitza la metàfora del moviment *brownià*¹⁴ per explicar com la immortalitat (o l'eternitat) s'ha descompost en un conjunt de punts transitoris i aleatoris:

With eternity decomposed into a Brownian movement of passing moments, nothing seems to be immortal any more. But nothing seems mortal either. Not in the old –supra-human, sinister, awesome – sense of 'once-for-allness', of irrevocability, of irreversibility (Bauman, 1992, p. 170).

La immortalitat, doncs, ja no s'entén com a eternitat, en el sentit de línia recta infinita; ara s'ha desfet en una sèrie de moments (el temps *puntillista*) fugaços que no moren, sinó que desapareixen durant un temps (són arxivats), però que després tornen. La immortalitat s'ha fet mortal i cíclica: ara són petits moments que esclaten i desapareixen de pressa, però que tornen a aparèixer al cap d'un temps. Els objectes vénen, van i tornen a venir. La desfeta d'ahir esdevé en apreciada antiguitat avui. Les coses obsoletes d'ahir es converteixen en l'últim crit d'avui, però estan condemnades a caure un altre cop a l'oblit i a tornar a aparèixer, i així fins a l'infinit.

Si Bauman utilitza la metàfora del moviment *brownià* per explicar-ho, Jean Baudrillard utilitza la de la dispersió fractal¹⁵ per visualitzar aquests moments fugaços que van desapareixent fins a l'infinit, però que no ho fan mai del tot. He trobat molt visual i encertada la imatge de la dispersió fractal i he decidit d'adjuntar una altra foto d'Escher, aquest cop



¹⁴ Es diu d'aquell moviment aleatori i irregular que experimenten certes partícules quan es troben submergides en un líquid <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0086302.xml>

¹⁵ Model matemàtic o objecte real que manté la seva forma essencial, fragmentada i irregular, tot i variant l'escala d'observació. [...] la geometria fractal, que permet de modelitzar fenòmens com les turbulències, el cabal dels rius, el soroll blanc, la distribució de les galàxies, les estructures geològiques, etc., tots ells considerats caòtics o desordenats en altres geometries. <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0184740.xml>

anomenada «Cirkellimiet IV» (Cercle límit IV). A Escher li fascinaven els fractals i en té moltíssims.

La immortalitat s'ha transformat (en aquesta mena de moviment brownià de moments que desapareixen però no moren). Però no ha estat l'única que ha experimentat una desconstrucció. La mortalitat (o la mort), al seu torn, ha deixat de ser un fet únic, singular, irrepetible i irreparable. L'agulló de la definitivitat s'ha extret de la mortalitat. Les coses desapareixen de la vista només per un temps però, per molt llarg que sigui, no serà mai etern. La mort i la vida s'han convertit ara en un estat latent transitori.

M'agradaria comentar el poema «La noia que mira» (Apèndix, 19) de Parcerisas en aquest punt perquè crec que parla d'aquesta comunió del present, el passat i el futur, i de la comunió de la vida i la mort.

La noia que mira

Aquesta noia que ens ha mirat tota la nit
ens veu tan i tan lluny que encara no jutja:
som els pares, els grans, els vells
–un grup que balla vora el penya-segat
perquè recorda les mateixes cançons
i ja sap que el dolor és un espai
que només es pot assumir amb covardia.
La noia ens mira. I jo, fascinat,
he de mirar com mira i penso que mai no sabrà
que ja he vist els vius i els morts dansant
en una sola abraçada –érem aquests i hem arribat
fins aquí (potser al punt mateix on ella comença).
A la noia li toca de mirar endavant i veure'ns
exactament «com ella no voldrà ser mai».
Un mai que li és llunyà i que jo trobo
en la solitud dels matins, les veus estimades,
i el llarg cansament. La seva distància
és, per a mi, la llum i la ceguesa.
Mira, noia, mira –ara que l'any
arriba fins al final de la xarranca–,
com n'és de prim, al terra, el traç del guix.
Que la seva llum blanca se t'allargui, feliç,
davant l'escomesa o la tisorada dels dies,
fins que sàpigues arribada l'hora de rendir-te.
Llavors veuràs a l'altre costat de la música
una noia que mira una mar immensa
i les onades que, a mi, m'arriben
massa gastades i brutes al fons de la pupil·la.

Parcerisas explica a la presentació del seu llibre de poemes (Borràs & Parcerisas, 2014) anomenat «Seixanta-un poemes» (Parcerisas, 2014) que el pretext (real) del

poema és la festa de cap d'any que ell passa amb uns amics. A casa hi ha la filla adolescent que és massa gran per quedar-se amb un cangur, però és massa petita per sortir amb les amigues i que, per tant, ha de passar el cap d'any amb els pares (i els seus amics).

El poema comença a la festa de cap d'any, on hi ha una noia jove envoltada de gent gran. La noia mira la veu poètica i aquesta se sap observada (*Aquesta noia que ens ha mirat tota la nit*). En la seva mirada jove hi ha judici: per a la noia ells són *els pares, els grans, els vells*; aquells que ja ballen *vora el penya-segat* (la mort) i que ja tenen la saviesa derivada d'haver viscut força temps (*ja sabem que el dolor és un espai | que només es pot assolir amb covardia*). La noia, que encara no sap ben bé què és tot això però intueix que no és agradable, observa els grans, que escolten música i recorden el passat.

El joc de mirades és clar: *la noia que mira* veu allò en què s'acabarà convertint, però encara ho veu lluny, com si mai hagués de succeir. El poeta, al seu torn, també veu reflectit en la noia que el mira i a qui torna la mirada (en una mena d'enfrontament) la seva joventut ja passada. La filigrana poètica és magnífica: ambdós personatges es veuen a si mateixos dislocats en el temps (ella en el futur i ell en el passat, però estant ara al present). Present, passat i futur (mort i vida, joventut i vellesa) queden fosos en aquesta epifania que tots dos personatges comparteixen.

Parcerisas complica una mica més el joc de perspectives (ja no és només que ambdós es mirin i vegin passat i futur), sinó que el poeta, fascinat, intenta, a més, intentar mirar de la mateixa manera que mira ella, posant-se als seus ulls.

[...]
He de mirar com mira i penso que mai no sabrà
que ja he vist els vius i els morts dansant
en una sola abraçada —érem aquests i hem arribat
fins aquí (potser al punt mateix on ella comença).
[...]

La noia veu el seu futur en la distància i desitja que mai arribi (*A la noia li toca de mirar endavant | i veure'ns exactament «com ella no voldrà ser mai»*). Però per al poeta, aquest futur que horroritza la noia és el seu present, la seva *llum i ceguesa* (aquella experiència que ho engloba tot, la foscor i la llum, tot allò bo i tot allò dolent de la vellesa).

El poeta diu a la noia que quan tingui la consciència de què vulgui dir viure (és a dir, envellir), quan hagi assumit aquesta saviesa de la vida i estigui preparada per

rendir-se, serà capaç de veure a l'altre *costat* de la música. Aquestes dislocacions, present-passat-futur simultanis, i la descripció del dolor i la música com a espais físics (*dolor és un espai; a l'altre costat de la música*) evoquen aquesta idea de temps cicle i de la fusió dels límits que caracteritza la modernitat líquida.

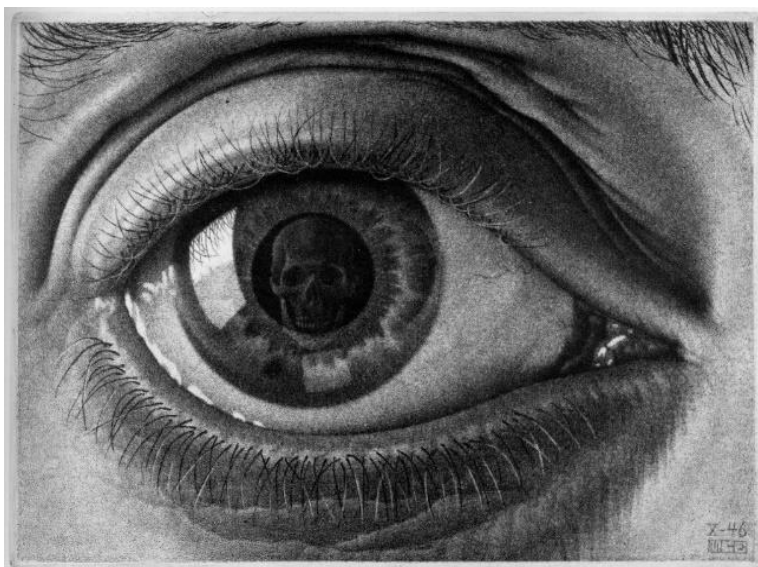
I què és el que veurà, en aquest *altre costat de la música*? Doncs:

[...]
una noia que mira una mar immensa
i les onades que, a mi, m'arriben
massa gastades i brutes al fons de la pupil·la.

Quan la noia creixi el que passarà és que assumirà la perspectiva (l'ull) de l'home gran, de la veu poètica. Veurà exactament el que la veu poètica té ara davant del nas: una noia inconscient davant del mar del temps. I aquesta noia, ara ja gran, entendrà què són les onades que la nena petita veia als ulls de l'home gran (i que llavors no comprenia per la falta d'experiència). És a dir: es veurà a ella mateixa en el passat i comprendrà el que llavors no havia entès en la mirada de l'home gran: que les onades gastades i tacades de la pupil·la de la veu poètica eren la mort que es va acostant.

Trobo pertinent acabar el comentari d'aquest poema i el treball amb la foto de la portada, també d'Escher i anomenada «Oog» (Ull). Crec que plasma molt bé els dos punts clau del poema: el complicat joc de mirades i perspectives, i la relació entre morts i vius que s'estableix a través de la pupil·la.

La pupil·la d'aquest ull gegantí reflecteix el que té a davant: nosaltres. Els espectadors, resulta que som una calavera, la mort. Però és que ell també ho és perquè potser el reflex que veu en nosaltres no és més que el reflex que veiem nosaltres en ell. Com un



joc infinit de miralls que es troben un davant de l'altre i que al final un ja no sap qui reflecteix el què.

CONCLUSIONS

L'objectiu d'aquest treball era comprovar si les teories de Bauman (sobre la modernitat líquida i la mort) formaven part d'un imaginari col·lectiu del s XXI. En cas que fos així hi hauria d'haver traces en altres disciplines, com per exemple en la literatura. Ara que aquest treball ja ha arribat a la seva conclusió, cal fer balanç: aquesta connexió que pretenia establir, existeix? Sí i no; vegem-ho més detingudament.

El primer capítol, que ha presentat la figura de Bauman i els trets més importants de la modernitat líquida, ha servit per assentar les bases sobre les quals es construeix el seu llibre «Mortality, Immortality and Other Life Strategies» (tractat als capítols segon i tercer). Aquesta primera aproximació a la modernitat líquida que fa el primer capítol, sí que té translació al món literari (i concretament poètic). El fet que trobés molts poemes que parlessin de la fluïdesa (i la pèrdua que hi va associada) i dels seus efectes en la identitat, crec que demostra el fet la idea és estesa i força majoritària.

El segon capítol ha tractat l'entrellaç que fa Bauman entre la mort i la cultura. Segons l'autor, aquesta última ha aparegut com a dispositiu contra-mnemotècnic per oblidar el fet que ens sabem mortals, i també ha esdevingut l'instrument amb el qual l'home ha atribuït sentit a una vida biològica que no en té. La connexió entre la mort i la cultura és anterior a Bauman i ja apareix en els existencialistes i en Freud. Bauman hi afegeix un toc personal i l'actualitza, però el fet que estiri un fil anterior ja implica que és un tema compartit, que forma part d'un ideari comú. El gran nombre de poemes d'aquesta segona part també dona fe d'aquest fet.

El tercer capítol ha desenvolupat la manera com la mort i la immortalitat s'han estructurat al món líquid i quina és l'estratègia de vida per la qual s'ha optat, a l'hora superar la por de la mort, al s XXI. En aquesta tercera part m'ha estat molt difícil trobar poemes que compartissin la mateixa idea. És cert que Francesc Parcerisas hi convergeix en molts aspectes, però també és cert que en molts d'altres, no. El fet que hi hagi tan poc material coincident em duu a pensar que la idea de la *puntillització* del temps i la desintegració de la immortalitat en una mortalitat infinita, no és una

idea àmpliament compartida (i quasi que diria que ni tan sols mínimament compartida).

En resum: la modernitat líquida (primer capítol) i la relació entre mort i cultura (segon capítol) són idees compartides; ara bé, l'estratègia de vida líquida (la desconstrucció de la immortalitat, el tercer capítol), no.

Quin motiu o quina explicació puc donar d'aquesta isolació intel·lectual de Bauman pel que fa a la seva concepció de la mort líquida?

Una possible raó (crec que equivocada) podria ser la soledat de Bauman en aquesta anacronia respecte del temps contemporani (la *foscó* del propi temps de què parla Giorgio Agamben). És a dir: Bauman estaria sol perquè serà l'únic capaç de veure en la foscó del seu temps; la resta d'intel·lectuals (en aquest cas de poetes) estarien engegats per la llum del seu temps, i això els impediria de veure realment quina és la realitat del seu temps, de ser crítics.

Dic equivocada perquè crec que sí que hi ha poetes actuals capaços de capturar el que representa "realment" la mort al s XXI. I que si no coincideixen amb Bauman és, simplement, perquè miren el seu propi temps des d'un punt diferent del de Bauman. Bauman, per la seva banda, mira el seu temps des del passat; els poetes (almenys els que jo he llegit), en canvi miren el seu present des del present (i no per això esdevenen menys crítics o incapaços de capturar-lo). En aquest punt, i per fer més clar el que vull dir, crec que és important posar en relació la idea de *foscó* i *llum* de Giorgio Agamben amb la d'*apocalíptic* i *integrat* d'Umberto Eco.

La idea de la *foscó* del propi temps és molt interessant però té un perill, un engany. L'intel·lectual, diu Agamben, cal que no coincideixi exactament amb el seu temps si vol veure'n la; cal que tingui aquesta anacronia, aquesta distància, per tal de poder-lo capturar correctament. Quin és el perill? Doncs que, aquesta anacronia que permet veure allò que la llum tapa, també impedeix veure la *llum* (que també forma part del temps present). Crec que Bauman pateix aquesta anacronia que l'arrela al passat i li permet veure la *foscó* (aquella part amagada i sovint dolenta) del nostre temps. Però aquesta anacronia des de la qual viu Bauman, li fa perdre's l'altra cara de la mateixa moneda: Bauman es perd totes les coses positives del nostre temps, es perd la *claror*.

Si hagués de catalogar Bauman, en una de les dues posicions antagòniques que descriu Umberto Eco al seu llibre «Apocalíptics i integrats», seria clarament un apocalíptic. Un exemple: quan parla de l'estratègia de vida en la modernitat líquida diu que hem reubicat allò transitori i efímer en la vida quotidiana, glorificant-ho i celebrant-ho ritualment. Que hem desconstruït la immortalitat en una seqüència d'evanescències espectaculars i infinites. En fer això, la mort (que havia estat desconstruïda en la modernitat sòlida) ha tornat i, ara, fins i tot la immortalitat ha caigut ara sota el seu encanteri i el seu govern. El cost d'exorcitzar l'espectre de la mortalitat ha resultat ser, en la modernitat líquida, la incapacitat col·lectiva de construir la vida com a realitat, de prendre's la vida seriosament (Bauman, 1992, p. 199).

Per què dic que Bauman seria apocalíptic? Doncs perquè segons Eco, els apocalíptics són aquells que prenen una postura de decadència respecte la seva realitat. Tenen la mirada cap enrere i s'aferren a un passat que ja no existeix però que voldrien recuperar. Sobreviuen en un món que menyspreen elaborant teories sobre la decadència: els apocalíptics són dissidents, els que mostren la catàstrofe del temps present i la seva banalitat. Els integrats, en canvi, són els optimistes, el que perceben el seu present com una època d'ampliació i d'enriquiment. I els és igual que la cultura o el món giri al voltant del consum perquè és un problema no es plantegen perquè no el perceben (Eco, 1984, pp. 11-36).

Malgrat que el llibre «Apocalíptics i Integrats» parla de les dues postures que s'adopten davant la cultura de masses, jo proposo que apliquem l'anàlisi d'aquestes dues posicions respecte de la modernitat líquida (i no de la cultura de masses). Eco argumenta que en ambdues posicions hi ha equivocacions: l'error dels apocalíptics és menysprear la modernitat líquida per sistema (perquè gira al voltant de l'economia capitalista i la societat del consum) sense veure que, òbviament, també hi ha moltíssimes aportacions valuoses. Els integrats, al seu torn, cometem l'error de donar per bo el seu temps simplement perquè és on els ha tocat viure. Aquesta acceptació cega els impedeix mirar-lo críticament, amb la saviesa que dona el temps o la distància.

La proposta que fa Eco a «Apocalíptics i integrats» és no qualificar ni de nociva ni de saludable el concepte modernitat líquida perquè això ens tornaria, necessàriament, apocalíptics o integrats. Proposa que acceptem que la modernitat líquida

simplement existeix i que ambdós fenòmens (la dissidència i la integració) són essencials per entendre-la. Apocalíptics i integrats són dues cares d'una mateixa moneda, d'un mateix present i és bo no contraposar aquestes dues posicions sinó entendre-les com a complementàries.

Trobo que Parcerisas encarna molt bé aquesta doble faceta crítica-integrada del nostre temps. Al poema «A propòsit de Lot» (Apèndix, 20) veiem el poeta més *fosc*, apocalíptic i crític amb el seu temps. El poema recupera el la història sagrada de la dona de Lot. La Bíblia diu que Lot, la seva dona i les seves filles arriben a la ciutat de Sodoma per establir-s'hi. Però resulta que la gent d'allà és malvada i que Déu decideix destruir-la. Abans de fer-ho, però, envia dos àngels perquè avisessin Lot, que és un bon home, perquè fugi. Lot i la seva família s'entretenen amb la seva partida i un dels àngels, que els ajuda a sortir de la ciutat els adverteix: «Fugiu, si és que voleu salvar la vida! No mireu enrere. Correu als turons i no morireu». Lot i les seves filles l'obeir i no s'aturen ni mira enrere. Però la muller de Lot, però desobeeix: un cop allunyats una mica de la ciutat, s'atura, mira enrere i aleshores Déu la converteix en una columna de sal («La dona de Lot mira enrere», s.d.).

Parcerisas capgira aquesta història bíblica i dóna una explicació alternativa al perquè aquesta dona (que a més no té nom, que només la coneixem per ser *la dona de, propietat de*) es gira. I no és desobeir, sinó perquè sent que aquella ciutat (el seu passat) la lliga, la crida.

A propòsit de Lot

Ens és injust que la dona de Lot,
que vol mirar enrere, per damunt el sofre i el foc
de les ciutats bombardejades, hagi de sentir
el fibló que la convertirà en sal.

[...]

Doncs jo m'estimo més ser la dona de Lot
—una memòria de sal a la fossa comuna,
sense disfresses, sense l'oblit d'haver copulat
entre pròspers rínxols d'estraperlo—
que no pas les noies que ara riuen a les rebaixes
i tres cops neguen que el pare va arribar
amb una maleta de fusta a l'estació de França.

En una entrevista que li fa Bernat Puigtovella a Núvol (Puigtobella, 2014), Parcerisas sintetitza molt bé aquesta idea apocalíptica sobre la modernitat líquida (i la societat de consum).

B.P: Portes la Bíblia al terreny més actual. Hi ha un poema que parteix de La dona de Lot i hi acabes parlant d'una noia d'avui.

F.P: Perquè quan parles de la dona de Lot vas a parar a les *choris*, unes noies que han fet el salt al món del consum amb un horitzó cultural que es redueix a anar a les rebaixes del Corte Inglés, sense donar cap valor a altra cosa, entre elles als seus propis orígens. Jo em sento una mica com la dona de Lot, que mira enrere... En la dona de Lot hi veig els exiliats d'una guerra civil, sigui la de Bòsnia o la de Síria, miren enrere i veuen la casa que han abandonat, el lloc on han viscut, la família que han deixat .

B.P: “Doncs jo m'estimo més ser la dona de Lot”, dius al poema, “que no pas les noies que ara riuen a les rebaixes / i tres cops neguen que el pare va arribar / amb una maleta de fusta a l'estació de França”.

F.P: No entenc per què aquestes noies no han de poder mirar enrere? Només perquè algú els intenta vendre alguna cosa que no són? Mirar enrere és bo, és la tradició, els orígens.

Al poema «No tocar res» (Apèndix, 21), en canvi, ens trobem davant del poeta *clar*, integrat, que gaudeix del seu temps, del seu present. Un present que no vol que es toqui, que no vol que sigui cap altra cosa que la que és. I un present que ni tan sols l'angoixant tic-tac del temps –expressat amb l'al·literació d'oclusives [p, t, k]– aconsegueix acovardir .

[...]
Ni això cal dir,
perquè aprenem a viure així, no tocant res,
tibant una mica més encara **aquest poc temps**,
porucs de tot, contents de res,
i tanmateix mitjanament valents
en la il·lusió de fer mans plenes del present.

El poeta vol quedar-se immòbil, extàtic i fondre's en l'ara, en el meravellós ara.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2008). *Què vol dir ser contemporani?* (C. Romà, Trad.). Barcelona: Arcàdia.
- Bauman, L. (2010). Janina Bauman obituary. Recuperat 21 maig 2016, de <http://www.theguardian.com/theguardian/2010/jan/26/janina-bauman-obituary>
- Bauman, Z. (1992). *Mortality, Immortality & Other Life Strategies*. Stanford: Stanford University Press.
- Bauman, Z. (2008). *Els reptes de l'educació en la modernitat líquida*. (J. Sampere, Trad.). Barcelona: Arcàdia.
- Borràs, L., & Parcerisas, F. (2014). Vídeo de la presentació de «Seixanta-un poemes», de Francesc Parcerisas, a la Casa del Llibre. Recuperat 25 juliol 2016, de <http://www.quadernscrema.com/noticies/presentacio-de-seixanta-un-poemes-a-casa-del-llibre>
- Comadira, N. (1992). Comadira: la poètica d'enformar la mort. En R. Arqués (Ed.), *Somnis i runa*. Barcelona: Proa.
- Debord, G. (1990). *Comments on the Society of the Spectacle*. (M. Imrie, Trad.). London: Verso.
- Dodd, E. (1992). Mastering Disaster: Elizabeth Bishop's Tonal and Formal Understatement. En *The Veiled Mirror and the Women Poet- H. D., Louise Bogan, Elizabeth Bishop, and Louise Gluck*. Missouri: University of Missouri Press.
- Doreski, C. K. (1993). *Elizabeth Bishop: The Restraints of Language*. New York: Oxford University Press.
- Eco, U. (1984). Introducció. En A. Boglar (Trad.), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen. Recuperat de https://monoskop.org/images/c/c4/Eco_Umberto_Apocalipticos_E_Integrados_1984.pdf
- eNotes. (2012). eNotes. Recuperat 21 maig 2016, de <http://www.enotes.com/homework-help/am-trying-understand-this-poem-comfuzing-what-332951>

- Eriksen, T. H. (2001). *Tyranny of the Moment: Fast and Slow Time in the Information Age*. Sterling: Pluto Press.
- Feit Diehl, J. (1990). Bishop's Sexual Poetics. En *Women Poets and the American Sublime*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Fromm, E. (1977). *The Anatomy of Human Destructiveness*. Harmondsworth: Penguin Books.
- La dona de Lot mira enrere. (s.d.). Recuperat 26 juliol 2016, de <https://www.jw.org/cat/publicacions/llobres/biblia-histories/2/dona-lot/>
- McClatchy, J. D. (1989). Elizabeth Bishop: Some Notes on One Art. En *White Paper: On Contemporary American Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Mollà, A. (2005). L'edat d'or. Francesc Parcerisas, 11, 141-145. Recuperat de <http://e-spacio.uned.es/fez/index.php>
- Parcerisas, F. (1983). *L'edat d'or*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Parcerisas, F. (2014). *Seixanta-un poemes*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Pascal, B. (2003). *Pensées (Thoughts)*. (W. F. Trotter, Trad.). Mineola, N.Y: Dover Publications. Recuperat de <https://ebooks.adelaide.edu.au/p/pascal/blaise/p27pe/contents.html>
- Puigtobella, B. (2014). Entrevista a Francesc Parcerisas: «És la llengua que ens salva, no pas nosaltres que salvem la llengua». Recuperat 27 juliol 2016, de <http://www.nuvol.com/entrevistes/francesc-parcerisas-es-la-llengua-que-ens-salva-no-pas-nosaltres-que-salvem-la-llengua/>
- Rosa Xochitiotzi, C. de la. (2011). Pensamiento líquido. Análisis del pensamiento de Zygmunt Bauman. Recuperat 24 juny 2016, de <https://elmundosegunbauman.blogspot.nl/2011/07/pensamiento-liquido-analisis-del.html>
- Schopenhauer, A. (1900). *Essays of Schopenhauer*. (R. Dircks, Trad.). London: Walter Scott.
- Schopenhauer, A. (1966). *The World as Will and Representation*. (E. F. J. Payne, Trad.). New York: Dover.
- Siemiaszko, K. (1996). Ophelia. Recuperat 5 gener 2016, de <http://library.rit.edu/depts/ref/speccoll/ppp/siemiaszko.html>
- Simmel, G. (1971). Freedom and the Individual. En D. N. Levine (Ed.), *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press.

Terricabras, J. M. (2013). Bauman a la UdG. Recuperat 3 gener 2016, de <http://dugidoc.udg.edu//handle/10256/8495>

Valéry, P. (1962). Remarks on intelligentsia. En D. Folliot & J. Matthews (Trad.), *History and Politics*. New York: Pantheon Books.

APÈNDIX DE POEMES

Núm.	Títol	Autor	Pàgina
1	Mourning Pablo Neruda	Robert Bly	66
2	One Art	Elizabeth Bishop	68
3	The Unknown Citizen	Wystan Hugh Auden	68
4	How to Draw an Invisible Man	Terrance Hayes	69
5	As I Walked Out One Evening	Wystan Hugh Auden	69
6	No facis cap pregunta	Joan Vinyoli	71
7	Aubade	Philip Larkin	71
8	Triomf de la vida	Narcís Comadira	72
9	Ramat	Joan Vinyoli	77
10	Requiem iij	Narcís Comadira	77
11	Grup de família	Narcís Comadira	77
12	Ciutat deserta	Francesc Parcerisas	77
13	Kensington	Gabriel Ferrater	78
14	Els dies	Joan Vinyoli	78
15	La perfectibilitat	Francesc Parcerisas	79
16	La mà de Virgili	Francesc Parcerisas	79
17	Oda al presente	Pablo Neruda	80
18	Heràclit al matí	Francesc Parcerisas	82
19	La noia que mira	Francesc Parcerisas	82
20	A propòsit de Lot	Francesc Parcerisas	83
21	No tocar res	Francesc Parcerisas	83

1. Mourning Pablo Neruda

Water is practical,
especially
in August, water
fallen
into the buckets
I carry
to the young willow trees
whose leaves
have been eaten off
by grasshoppers.

Or this jar of water
that lies
next to me
on the carseat
as I drive to my shack.
When I look down,
the seat all around the jar
is dark,
for water doesn't intend
to give,
it gives anyway,

and the jar of water
lies there quivering
as I drive
through a countryside
of granite quarries,
stones soon
to be shaped
into blocks for the dead,
the only thing
they have left
that is theirs.

For the dead remain
inside us, as water
remains
in granite-
hardly at all-
for their job is to go away,
and not come back,
even when we ask them.
But water comes
to us,
it doesn't care
about us, it goes
around us, on the way
to the Minnesota River,
to the Mississippi,
to the Gulf,
always closer
to where
it has to be.
No one lays flowers
on the grave
of water,
for it is not

here,
it is gone.

2. One Art

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster.

3. The Unknown Citizen

*(To JS/07 M 378
This Marble Monument
Is Erected by the State)*

He was found by the Bureau of Statistics to be
One against whom there was no official complaint,
And all the reports on his conduct agree
That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a saint,
For in everything he did he served the Greater Community.
Except for the War till the day he retired
He worked in a factory and never got fired,
But satisfied his employers, Fudge Motors Inc.
Yet he wasn't a scab or odd in his views,
For his Union reports that he paid his dues,
(Our report on his Union shows it was sound)
And our Social Psychology workers found
That he was popular with his mates and liked a drink.

The Press are convinced that he bought a paper every day
And that his reactions to advertisements were normal in every way.
Policies taken out in his name prove that he was fully insured,
And his Health-card shows he was once in hospital but left it cured.
Both Producers Research and High-Grade Living declare
He was fully sensible to the advantages of the Instalment Plan
And had everything necessary to the Modern Man,
A phonograph, a radio, a car and a frigidaire.
Our researchers into Public Opinion are content
That he held the proper opinions for the time of year;
When there was peace, he was for peace: when there was war, he went.
He was married and added five children to the population,
Which our Eugenist says was the right number for a parent of his generation.
And our teachers report that he never interfered with their education.
Was he free? Was he happy? The question is absurd:
Had anything been wrong, we should certainly have heard.

4. How to Draw an Invisible Man

<https://www.youtube.com/watch?v=ayunzVXtcoA>

5. As I Walked Out One Evening

Walking down Bristol Street,
The crowds upon the pavement
Were fields of harvest wheat.

And down by the brimming river
I heard a lover sing
Under an arch of the railway:
'Love has no ending.

'I'll love you, dear, I'll love you
Till China and Africa meet,
And the river jumps over the mountain
And the salmon sing in the street,

'I'll love you till the ocean
Is folded and hung up to dry
And the seven stars go squawking
Like geese about the sky.

'The years shall run like rabbits,
For in my arms I hold
The Flower of the Ages,
And the first love of the world.'

But all the clocks in the city
Began to whirr and chime:

'O let not Time deceive you,
You cannot conquer Time.

'In the burrows of the Nightmare
Where Justice naked is,
Time watches from the shadow
And coughs when you would kiss.

'In headaches and in worry
Vaguely life leaks away,
And Time will have his fancy
To-morrow or to-day.

'Into many a green valley
Drifts the appalling snow;
Time breaks the threaded dances
And the diver's brilliant bow.

'O plunge your hands in water,
Plunge them in up to the wrist;
Stare, stare in the basin
And wonder what you've missed.

'The glacier knocks in the cupboard,
The desert sighs in the bed,
And the crack in the tea-cup opens
A lane to the land of the dead.

'Where the beggars raffle the banknotes
And the Giant is enchanting to Jack,
And the Lily-white Boy is a Roarer,
And Jill goes down on her back.

'O look, look in the mirror,
O look in your distress:
Life remains a blessing
Although you cannot bless.

'O stand, stand at the window
As the tears scald and start;
You shall love your crooked neighbour
With your crooked heart.'

It was late, late in the evening,
The lovers they were gone;
The clocks had ceased their chiming,
And the deep river ran on.

6. No facis cap pregunta

Adelerats pel somni d'un dellà
remot, ple d'incertesa, amb por, privats
de tota llum llevat de la del vespre,
que dura poc, què fer?

Guardar-la tota als ulls
i prosseguir en la nit fuliginosa,
plens de claror:
al viure a tot o res,
vinclar-nos dòcilment al que ens agita
i ens posseeix i ens refà a cada instant
fins al darrer.

Veurem llavors carenes
o un estimball?

No facis cap pregunta:
el que *era* és acabat, el *ja-no-ser* comença.

7. Aubade

I work all day, and get half-drunk at night.
Waking at four to soundless dark, I stare.
In time the curtain-edges will grow light.
Till then I see what's really always there:
Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.
Arid interrogation: yet the dread
Of dying, and being dead,
Flashes afresh to hold and horrify.
The mind blanks at the glare. Not in remorse
- The good not done, the love not given, time
Torn off unused - nor wretchedly because
An only life can take so long to climb
Clear of its wrong beginnings, and may never;
But at the total emptiness for ever,
The sure extinction that we travel to
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.

This is a special way of being afraid
No trick dispels. Religion used to try,
That vast, moth-eaten musical brocade
Created to pretend we never die,
And specious stuff that says No rational being

Can fear a thing it will not feel, not seeing
That this is what we fear - no sight, no sound,
No touch or taste or smell, nothing to think with,
Nothing to love or link with,
The anaesthetic from which none come round.

And so it stays just on the edge of vision,
A small, unfocused blur, a standing chill
That slows each impulse down to indecision.
Most things may never happen: this one will,
And realisation of it rages out
In furnace-fear when we are caught without
People or drink. Courage is no good:
It means not scaring others. Being brave
Lets no one off the grave.
Death is no different whined at than withstood.

Slowly light strengthens, and the room takes shape.
It stands plain as a wardrobe, what we know,
Have always known, know that we can't escape,
Yet can't accept. One side will have to go.
Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring
In locked-up offices, and all the uncaring
Intricate rented world begins to rouse.
The sky is white as clay, with no sun.
Work has to be done.
Postmen like doctors go from house to house.

8. Triomf de la vida

Vida, tu, d'on sorgeixes?
Quin afany poderós
pot desvetllar-te mínima
al més imperceptible
pòsit dur de la pedra?
¿De la pols mineral
que va, s'alça i es mescla
al metall decidit,
pur en cossos perfectes,
en macles de pirites,
o suspès en argiles,
en la carnal ortosa?
¿Del cristall absolut,
guspira d'oliví
al magma corsecat
de la pedra volcànica?

Llisques damunt del quars,
llum en la llum del nombre,

absorta en els teus límits
eterns però amb llavor
d'un destí molt més alt
que passa per la dura
manca de la forma.
Gasos, vapors, sacseig
en boires absolutes
damunt estanys de febre!

En la caiguda arrela
la mínima estructura.
Tendresa imperceptible
del codi més lleuger,
immarcescible llei,
neguit etern, neguit
de retornar al cristall
mental del pensament.

Neguit enterc del líquen,
neguit carnós del fong,
doll fresc de la falguera,
música de l'espóra!

Quin miracle congries
en el teu créixer, tany,
passió de la saba,
esclat fugaç, imatge
del passat i el futur,
diamant de la flor,
misteri de la rosa?
Per tu es veuen pagades
les hores més obscures,
l'herba i la vinya verge,
la blava genciana,
el saüquer, el gerani,
l'estàtica palmera,
l'olivera, el llorer,
tota la flora alpina

avesada a les neus,
al vent glaçat que exhorta
a acceptar el més humil
destí d'obscur rizoma,
esperant primaveres
sempre massa fugaces;
la flora tropical,
sempre exsudent febrós,
perdent-se sempre extensa
en fulles generoses,

grandiloqüent, i sempre
tenebrosa de verd,
movent-se lentament
pels camins de l'excés,
voraç d'ella mateixa.
Que es podreix i reneix.

Ah! Carnívores flors
que us nodriu de la flor
mòbil que no enteneu,
gràcil insecte, lliure
flor de tanys vagarosos,
corol·les d'ales, èlitres;
mosca, joiell i màquina,
escarabat absurd,
cantàrida, maragda
viatgera, i tu, grill,
ritmador dels estius,
abegot insistent,

abella industriosa,
mare de mels i ceres.

I tu, mantis llenyosa,
llagosta de rostoll,
enyorosa de fulles,
encara emmirallant-te
en passats vegetals,
branquilló de bambú.

Tu, ofidi lliscós,
doble llengua que escolta
ritmes passats de tronc,
que avances cap a sangs
calentes, verinoses,
tu, nus que estreny dolcíssim.

Tu, anguila germana,
que acompleixes el cicle
de la roca al fangueig,
del rierol al mar:
llampec nocturn de lluna!
Tu, peix esmunyedís,
obscur al teu reialme
d'aigües dolces, salades.
Peix que et menges el peix,
peix que pastures algues.
Tu, tortuga oblidada,
iguana, cocodril, mandíbula implacable,

dents de tots els terrors.
Tu, llangardaix humil,
de pell resseca i trista,
vell prematur, i tu,
la gràcil sargantana,
regina de clivelles,
artifici d'or verd,
de quines mans d'orfebre?

Quin destí cap al seny,
quin foc d'ardent desig
et va escalfar les sangs,
quins fils desconeguts
et van tesar les ales
i et vas alçar potent
des de la roca esquerpa,
àliga, emperadriu
dels països celestes?

¿Quin cabal de tendresa
s'amaga al plomissol
del pit-roig, del pinsà,
de la lleu cadenera,
del rossinyol ocult
que canta en els fondals?

Quin afany clous, falcó,
en els teus cercles tràgics,
glòria dels ocells?

¿I tu, agró maldestre,
caçant entre canyissos?

Cap on vas tu, castor,
construint enfangat,
musell dolç, cua plana?
è, Llúdriga pescadora,
suavíssim ermini?
Tu, cavall comprensiu,
tu, ase humiliat,
tu, gat, tu, ós, senglar,
tu, gos, tu, lleopard,
tu, vaca mugidora
d'ulls immensos, lleó
que devora la daina,
cérvol que fuig del tigre,
llop que fuig de la fam,
home que fuig de l'home?

Home, pou de terrors,
sents només a la sang
espessa de tants canvis
el desig de la pols,
de retornar al no-res?

Per un destí tan llarg,
fatigós de metalls,
d'ales, de sangs glaçades,
d'urpes i de renills,
d'astes, d'ullals, de becs,

de plomes i d'escates,
de tendresa i d'oblit,
d'astúcia i de caça,
d'instints empresonats,
fes teu el teu viatge!

Torna al teu nombre pur,
torna't vida més alta,
cicle d'un altre cicle:
matèria, esperit,
voluntat i desig,
mineral i vapor:
vida i no-res fets un
sol sentit del sentit,
sol sentit sens sentit.
(Llibertat, llibertat
d'escampar-se i vagar
per espais sense cloure's
al nombre que, obligant-nos,
ens fa llavor més lliure!)

Jo en el Tot i en el Nom
que encercla tot impuls
generós, recobrant-me.
Trobant-me en tu i en tots,
en el Tot i en el Nom
que comprèn i ens comprèn,
que ens afirma negant-nos.
Nom reclòs en el Nom,

extasiat del Nom,
Nom, amor pur del Nom,
Nom, cristall del seu Nom.

9. Ramat

Vénen les cabres d'olor fosca,
estossegant, negres, vermelles,
darrera dels boccs amb davantal de cuir
—que no les prenyin totes.

Menjar formatge, beure vi,
sota una alzina, amb el celatge al fons
—roig, gris, morat—, i no sentir cap veu,
diré que és mitja vida.
L'altra mitja,
la mort va rosegant-la amb dents de llop.

10. Requiem

iiij
Ara tinc al davant l'estesa del sembrat
i aquest ponent encès i la boira que s'alça.
Ara es mor lentament tot el gra soterrat
car renaixerà, cap neguit no el traspals.
Però sobre la terra jo també em descomponc
i la boira m'angoixa més que no m'emmantella
i aquest ponent encès em crema ull i parpella
i el ventet més menut em vincla com un jonc.

11. Grup de família

Del blanc al negre un punt precís de gris
ens fa tots personals i ens concentra en la forma
que tots tenim: uns anys que ja han passat
i un horitzó al davant: tots els grans
el miren somrients. Pares i fills
saben que ells han viscut pels que vindran darrera.

Només els dos petits, innocents del futur,
el miren seriosos i escèptics.
Darrera meu ningú: nascut per a no res:
abocat a la crònica.

12. Ciutat deserta

Serà així, amb aquesta llum tèrbola del matí
que s'escampa amb abandó pels carrers,
entre el silenci de la ciutat deserta.
El ventijol del dia farà revolar un paper
i escoltaràs copejar alguna porta desballestada
sense que cap mà s'atansi a tancar-la.
Cal fer-se a la solitud com a un joc.

Durar i resistir fins que, de sobte
—com un gran truc de màgia cinematogràfica—,
tot s'ompli de gent, de crits, de trànsit,
i despertem, atordits, d'un malson.
O, si fallava, supervivents únics en un desert de records,
avesar-nos a aquesta condemna insomne :
a empènyer, un cop més, el penyal costa amunt,
a lluitar, delerosos, per allò que ja sabem perdut.

13. Kensington

La llum de l'estiu nòrdic és immensa,
i aquelles tardes que no moren mai.
Com la pau de després. Quan elles diuen
gairebé el vell secret que cerquem sempre
per camins nous.
I ella parla, i em diu
les imatges que amb ella fan camí:
el camí seu, tan lent, per on la meno
fins al cim.
«Sempre em sembla que em transformo.
No sabràs mai les coses que em fas creure,
cos meu. Una vegada, vaig ser Kensington,
aquesta estesa de carrers retorts,
clars de llum sense sol. I fa un moment
et dic que m'he tornat una flor groga.»
D'imaginar floral, a mi m'és fàcil.
Du bist wie eine Blume, i a la mà
tinc encara un record de flor carnívora,
la cosa que es va obrint fins a una flor
de carn humida, corol·la desclosa
vasta increïblement, perquè, insecte,
m'hi doni. Dic:
«Et tornes una flor,
i tot el cos et puja cap aquí.»
M'he torçat. Pura llum. Tots els dibuixos
que sé calcar no valen. Corregeix:
«No, si la flor no compta. És que era tota
grogà. Te m'he tornat una flor groga.»

14. Els dies

Floreixen i moren els dies,
deixant-nos tristesa només.
De nits estrellades omplies
un temps, el teu cor, en excés,
or pàl·lid de vespres collies,
com flors per a íntims vergers.

Bellesa del món posseïda,
segura, feliç veritat,
perduda tot just assolida,
anhel de conèixer una vida
més pura, més alta, callat
misteri del cor, aleshores:
tot minva, tot mor, calcigat
pel ritme feixuc de les hores.

Passem fent adéus cap enrera:
allò que hem tingut un moment
es perd en la inútil carrera;
sols queda un record i un lament.
Passem com l'encesa primera
de l'alba, com fressa de vent.

15. La perfectibilitat

De vegades pensa que tot és,
que les coses són, que el mot pedra
vol dir pedra, i que l'aire és
una manera blana de volar pels somnis.
Tanca els ulls i veu colors,
dorm i s'adona que, tot i adormit, estima.
S'ha repetit que quan tot sembli perfecte
caldrà despertar als dies de vent,
a l'hivern ferit, a l'aspror dels vidres
amagats als terrossos tous de l'hort.
Allò que és més bo
i allò que és més dur
són per ventura en ell mateix,
com aquesta olor penetrant del cafè
que arriba acompanyant el xiuxiueig
irredimible de la pluja dels morts.

16. La mà de Virgili

El combat és lent i sinuós,
un foc temporal dalt els pujols.
Les llances i dards de l'enemic
han delmat tan a poc a poc els pares que
ens protegien que,
gairebé sense adonar-nos-en,
ens trobem, silencis, esbatanats,
en els fogars de primera línia.
Fins aquí la mà de Virgili. D'ara endavant el món serà distint
serem sols contra l'incendi.
Sense guies, enduts només
pel secret tempteig del bon sentit,

comprendrem potser que els murs
de la fortalesa, els enemics i la guerra,
sols són ombres agegantades
d'un foc que és claror i és cendra.
El purgatori i el paradís són en nosaltres.

17. Oda al presente

Este
presente
liso
como una tabla,
fresco,
esta hora,
este día
limpio
como una copa nueva
—del pasado
no hay una
telaraña—,
tocamos
con los dedos
el presente,
cortamos
su medida,
dirigimos
su brote,
está viviente,
vivo,
nada tiene
de ayer irremediable,
de pasado perdido,
es nuestra
criatura,
está creciendo
en este
momento, está llevando
arena, está comiendo
en nuestras manos,
cógelo,
que no resbale,
que no se pierda en sueños
ni palabras,
agárralo,
sujétalo
y ordénalo
hasta que te obedezca,
hazlo camino,
campana,

máquina,
beso, libro,
caricia,
corta su deliciosa
fragancia de madera
y de ella
hazte una silla,
trenza
su respaldo,
pruébala,
o bien
escalera!
Si,
escalera,
sube
en el presente,
peldaño
tras peldaño,
firmes
los pies en la madera
del presente,
hacia arriba,
hacia arriba,
no muy alto,
tan sólo
hasta que puedas
reparar
las goteras
del techo,
no muy alto,
no te vayas al cielo,
alcanza
las manzanas,
no las nubes,
ésas
déjalas
ir por el cielo, irse
hacia el pasado.
Tú
eres
tu presente,
tu manzana:
tómala
de tu árbol,
levántala
en tu
mano,
brilla
como una estrella,

tócala,
híncale el diente y ándate
silbando en el camino.

18. Heràclit al matí

Heràclit deia que som les aigües i el canvi,
i la immutabilitat en el temps.
Però ara que tu i jo ens interroguem,
absorts en el desig i la nit del futur,
no sé distingir el temps del ser de del morir.
El corrent i la llera, els ràpids furients
i la placidesa dels meandres
se'm confonen en tu.
No sé si tu m'ets aigua clara
que em desborda i jo la llera agraïda,
o si som només engrunes d'uns instant divers
dins el llim trasbalsat i opac de l'univers.
Veig la claror petita darrere les persianes
i els dits que et busquen la mà dins el son tranquil.
Sigue'm ara, et diuen, gorg profund i riba quieta,
sigue'm el mai i el sempre, el tot i el res,
sigue'm, diuen, sota aquest dia que s'encén,
el so de l'aigua que llepa el còdol més humil
i que em recorda que la vida és ara,
quan bec fins al dolor l'aigua mansa
i viva dels teus llavis.

19. La noia que mira

Aquesta noia que ens mirat tota la nit
ens veu tan i tan lluny que encara no jutja:
som els pares, els grans, els vells
—un grup que balla vora el penya-segat
perquè recorda les mateixes cançons
i ja sap que el dolor és un espai
que només es pot assumir amb covardia.
La noia ens mira. I jo, fascinat,
he de mirar com mira i penso que mai no sabrà
que ja he vist els vius i els morts dansant
en una sola abraçada —érem aquests i hem arribat
fins aquí (potser al punt mateix on ella comença).
A la noia li toca de mirar endavant i veure'ns
exactament «com ella no voldrà ser mai».
Un mai que li és llunyà i que jo trobo
en la solitud dels matins, les veus estimades,
i el llarg cansament. La seva distància
és, per a mi, la llum i la ceguesa.
Mira, noia, mira —ara que l'any

arriba fins al final de la xarranca—,
com n'és de prim, al terra, el traç del guix.
Que la seva llum blanca se t'allargui, feliç,
davant l'escomesa o la tisorada dels dies,
fins que sàpigues arribada l'hora de rendir-te.
Llavors veuràs a l'altre costat de la música
una noia que mira una mar immensa
i les onades que, a mi, m'arriben
massa gastades i brutes al fons de la pupil·la.

20. A propòsit de Lot

Ens és injust que la dona de Lot,
que vol mirar enrere, per damunt el sofre i el foc
de les ciutats bombardejades, hagi de sentir
el fibló que la convertirà en sal.
Tots som columnes de pedra
per tot allò que ens ha tocat de viure.
Com ho devia ser el món petit de l'àngel
en què la filla gran i la petita embriaguen el pare
i jeuen amb ell en nits consecutives
perquè la terra no sigui del tot erma.
Sempre els maldestres records del passat
s'esventren com un cavall que renilla.
¿Que no va existir Sodoma, la submissió del gueto,
la bondat blanca del botxí, la llengua endins de l'anus?
Tots som Abraham que va, de bon matí,
la camisa neta, a comprovar que les ciutats fumegen:
Déu ens ha promès terres i generacions de descendents
i els profetes fan per tal de no sentir cap culpa
—que n'és de fàcil tenir un món dividit.
Doncs jo m'estimo més ser la dona de Lot
—una memòria de sal a la fossa comuna,
sense disfresses, sense l'oblit d'haver copulat
entre pròspers rínxols d'estraperlo—
que no pas les noies que ara riuen a les rebaixes
i tres cops neguen que el pare va arribar
amb una maleta de fusta a l'estació de França.

21. No tocar res

No toquem res. Deixa el bocí de paper
doblat en quatre que subjecta la finestra,
i l'ampolla d'aigua, mig buida mig plena,
per si em desperto a mitja nit. Deixa la pols,
i els llibres, i la nosa negra dels coixins,
i aquesta hora closa que no vol tenir minuts
i només les nostres mans que es busquen
o el cap que descansa com si hagués de passar

una última frontera. No toquem res.
Deixa que el sol jugui a la finestra,
que l'ombra morta faci giragonses
damunt els nostres peus. Que allò que és bell,
i allò que és bo, siguin encara
aquesta punta de dolçor quan dius:
«A mi també m'agrada». Ni això cal dir,
perquè aprenem a viure així, no tocant res,
tibant una mica més encara aquest poc temps,
porucs de tot, contents de res,
i tanmateix mitjanament valents
en la il·lusió de fer mans plenes del present.