

---

**PERE BALLART**

---

**UBIQÜITAT DE LA IRONIA  
—O, SI MÉS NO,  
ALGUNS DELS SEUS USOS  
ENTRE ELS POETES ACTUALS**

---

*The poet represents the mind in the act  
of defending us against itself.*

WALLACE STEVENS

La naturalesa transversal d'una modalitat literària com ara la ironia és la que explica que els lectors la puguem veure aparèixer tan sovint, de manera insistent i gairebé natural, tot impregnant dels seus efectes textos de la condició genèrica més diversa. L'apreciem a l'assaig, alimentant el relativisme de qui posa els seus edificis argumentatius a distància del dogma; al teatre, on n'hi ha prou que qui s'asseu a platea sàpiga dels personatges de l'escena més que ells mateixos perquè la ceguesa aliena es converteixi en espectacle; i també en les ficcions narratives, és clar, on les possibilitats de dissimular els judicis morals sobre el que passa, enmig de tot d'instàncies i veus no fiables, atorguen a la categoria una potencialitat poc menys que omnímoda. Es diria a priori que és el de la poesia lírica el gènere per definició més refractari a la seva intervenció, com si en principi una escriptura que associem de forma automàtica a l'efusió, la confessió i les conviccions tan transcendentals com sinceres, hagués de compassar molt malament el seu pas ferm al curs sinuós, ple de revolts i reculades, a què la ironia sotmet qualsevol enunciació. I

si bé és cert que la solemnitat de la poesia clàssica, bolcada sobre el propòsit d'imitar la natura amb la més gran proporció, bellesa i majestat, podia semblar que abonava aquesta idea (al mateix temps que conferia als recursos irònics el paper d'un instrument purament funcional, al servei de l'epigrama i la sàtira), la modernitat, com és notori, va capgirar per complet aquest estat de coses. L'aliatge de la lírica i la ironia deu haver viscut pocs dies més feliços que el d'aquell dimarts 27 d'octubre de 1818, quan l'advocat i llatísta Richard Woodhouse va convertir-se en el destinatari d'una missiva molt especial escrita pel seu amic John Keats. En el seu text, el qui havia de ser l'autor de les memorables *Odes*, deixava inscrit el que per a ell es presentava com el més genuí esperit que pot inspirar el poeta, i precisament per contrast amb allò que passa per ser l'actitud més convencionalment característica del romanticisme. El passatge més celebrat de la carta (Bloom & Trilling, eds., 1973: 777-778) diu així:

Pel que fa pròpiament al caràcter poètic (i em refereixo a aquella mena de cosa de la qual, si és que sóc res, jo en sóc membre; aquella mena que es distingeix de l'egotisme sublim o wordsworthià, i que és una cosa separada de les altres i definible per ella mateixa), cal dir que no té entitat pròpia, que no té ésser, que és tot i res alhora, no té caràcter, es complau igualment en la llum i en l'ombra, viu en el gust, tant se val si eixelebrat o discret, alt o baix, ric o pobre, planer o elevat. Experimenta tant de plaer en el fet de concebre un Iago o una Imogena. Allò que sobta el filòsof virtuós, delecta en canvi el poeta camaleó. I no rep pas més mal per gaudir del costat fosc de les coses que per tastar-ne el més brillant, perquè tots dos acaben en especulació. Un poeta és la cosa més antipoètica existent, perquè no té identitat: està contínuament omplint i donant forma al cos d'un altre.<sup>1</sup>

Amb les seves afinades consideracions, el poeta anglès obria en realitat la porta perquè la poesia moderna, cada cop més allunyada de la impregnació sentimental dels primers romàntics i de la seva aposta per un jo rotund i sense fissures, provés de fer de la creació del poema un esforçat exercici de caracterització, semblant a aquell pel qual el dramaturg o el novel·lista infonen vida a un personatge no necessàriament idèntic a ell mateix. L'anul·lació del propi jo, vista només uns anys abans per Friedrich Schlegel —el màxim impulsor del concepte romàntic d'ironia—,<sup>2</sup> com el requisit indispensable

1. La traducció és meua.

2. De Schlegel, estricte coetani de Keats i admirable difusor d'una nova concepció del llegat socràtic aplicada a la teoria estètica, hi ha disponible una útil antologia d'escrits en el volum *Poesia y filosofia* (Schlegel 1994), a la qual remeto amb motiu de les diverses al·lusions que faré al pensament d'aquest imprescindible teòric del fenomen.

per assolir una excel·lència creativa, deixava de ser en mans de Keats el programa abstracte d'un anhel de transcendència artística per a convertir-se en un concret propòsit d'objectivació poètica o, per dir-ho com el mateix poeta en un altre lloc de la seva correspondència, de «capacitat negativa».<sup>3</sup> Des de llavors, crec que es pot dir (si m'és permesa una exageració que no ho és tant), que no hi ha hagut cap més poesia que la irònica, perquè la categoria que ens interessa ha planat sempre, en vol més o menys rasant, per damunt de les composicions de signe líric, i que ho ha fet sota una o altra d'una diversa varietat d'espècies: o bé actuant com un regulador sentimental, en prevenció que l'«egotisme» del poeta pogués arribar a deixar-nos als lectors exclosos dels seus raptos extàtics, o bé posant distància enmig d'aquell «camaleó» i de la criatura que parla en els seus versos (dotada així d'uns atributs capaços, mitjançant la seva sola veu, de donar-ne suficient notícia), o bé, en definitiva, com un indici implícit que el poeta coneix perfectament els límits que per bé i per mal subjecten la seva representació del món. La intenció d'aquest modestíssim paper no serà altra, doncs, que la d'aplegar algunes mostres actuals del que pot esdevenir-se quan els camins de l'irònic i el líric, com sol passar, es troben i entrecreuen. No pas, tanmateix, quan el poeta més ostensiblement ha provat d'enriolar-se, ni tampoc quan el seu vers estafa per diversió el d'algú altre; atès que, com molt bé va dir Schlegel, «la ironia no és cosa de broma», aquí només ressegüirem al llarg d'uns quants poemes d'ara (no tants, però, com el rigor de la demostració demanaria), aquell traç intermitent, molt subtil de vegades però capaç de travessar, fil invisible, una poesia escrita per creadors de l'edat, estil i horitzó temàtic més diversos, com si l'únic patrimoni comú més enllà de la llengua —la sola atribució acceptada per tota generació i per tota estètica—, fos aquest condomini d'una consciència irònica.

El primer poema de què em vull ocupar té per autor el qui bé pot ser saludat com el degà dels poetes catalans (i que sigui per molts anys) que continuen en actiu. La de Màrius Sampere i Passarell (Barcelona, 1928) és a hores d'ara reconeguda, després d'un llarg lapse de molt escassa atenció crítica, com la veu d'aquest país que ha sabut dur la

---

3. Es tracta, en aquesta ocasió, d'una carta adreçada per Keats als seus germans George i Thomas el 21 de desembre de 1817, en la qual el poeta exalta com a mesura de l'artista de geni la qualitat (que Shakespeare hauria ostentat de manera absoluta) de poder-se donar a la multiplicitat del món sense haver d'abraçar necessàriament el partit de «la raó i els fets», i acceptant en canvi «la incertesa, el misteri i el dubte» (Bloom & Trilling, eds., 1973: 766-768).

poesia a un estadi metafísic més complex i profund. La composició que he triat pertany a la darrera secció del seu llibre de 2002 *Les imminències*, i diu així:

Oh cos! Oh gep! El meu bec de passerell, per això  
grandiloqüent, ha picat,  
de la terra artificiosa, tres grans d'anís, per beure'm  
un got d'aigua ben fresca a la font del Conte,  
ara eixuta —l'àvia va morir—. Per tant  
els regnes de la màgia són tres: el rètol,  
per entrar  
on manin; el camí,  
que serà ple d'arestes vítries, plaents  
com vagina diabòlica; i el jo  
desolat. Demà, però, quan la imminència  
em fregarà la punta dels dits i, per agraïment, m'ofrirà  
tres mercès: els mocs, la femta i l'instant  
fet flor d'un dia,  
la meva llargària nua, o tub degradat  
a cuc de poma, farà forat. I seré jo, sempre novament  
jo, que no ho era ben bé, i tastaré  
la meravella, dita glòria, que era  
fècula amb sucre. I per la caverna treballada  
a cops de musell, contra tota pietat, himne  
a la creació, m'arribaré a la cua.  
No hi hauria hagut anada i tornada  
sense túnel comunicant. Hem vençut!, hem vençut!: hi havia  
una escala, hi havia un pont, hi havia una mà amiga  
per fer-nos saltar. Del no-res a un no-res més ple  
de coses supèrflues.<sup>4</sup>

Com és freqüent en la poesia de Sampere, una experiència vital que abasta l'existència sencera i no pas un episodi temporal, és convertida en anecdòtica peripècia, com si en efecte registrés un fet viscut: l'abstracte es fa sensible, i allò que vol passar per xifra total d'una vida és ofert al lector completament embolcallat amb els vistosos atributs d'una meticulosa al·legoria. Les primeres i immediates conseqüències d'aquesta elecció són que el poema deixa d'estar regit per una lògica convencional, perquè es lliura, ben altrament, a una dinàmica quasi onírica, i que la veu poètica deixa de recobrir un subjecte que hàgim de poder identificar amb uns trets personals (ja no cal dir ni els del

4. És, en concret, la quarta peça de l'«Annex per a cinc presències» (Sampere 2002: 95-96).

poeta), perquè es dedica a animar en canvi una figura que de tan genèrica podria ben bé escaure a qualsevol.<sup>5</sup> Coherent per tant amb tals plantejaments, doncs, el que fa aquest poema és acompanyar el curs de la vida d'un subjecte des de la consciència present del seu cos, del seu raciocini i memòria, fins a la prefiguració («demà, però...») d'un futur traspàs, que lluny de conduir-lo a algun estadi transcendent, l'immergirà en una nova existència igualment buida i sense substància. La descreença en una hipotètica salvació, o redempció, o qualsevol forma de felicitat ultraterrena resulta ben evident: l'eternitat es presenta avorrida (sobretot cap al final, com diu Woody Allen) i, per si no fos prou, encara més plena «de coses supèrflues». El que marca, però, l'excel·lent capacitat del poeta per a donar dimensió irònica a aquesta crònica del trànsit d'un no-res fins a un altre és —més enllà, naturalment, del seu refús a conformar-se amb una visió convencional de la transcendència (com ho podria ser una qualsevol imatge del paradís cristià, o d'un absolut panteïsta, per exemple)— el seu ús de les juxtaposicions inesperades, del to familiar i directe, cordial, i, en un estricte sentit tècnic, l'enorme profit que treu de l'anticlímax. L'autor de *L'home i el límit* ha estat sempre un consumat mestre de l'aplicació d'aquest efecte, que bàsicament consisteix a trencar l'expectativa aixecada per un passatge elevat, o solemne, o especialment seriós, amb una al·lusió que per la seva materialitat, o pel seu caràcter banal o ordinari, mostra la fatuïtat d'allò que la precedia i així se n'acaba (i ens n'acaba) defensant. Un poema de *La cançó de la metamorfosi* (1995), per exemple, el titulat «Fenomen», descriu un prodigi molt esperat pel jo poètic i els seus: el xoc, al cel nocturn, de dos estels fugaços, un esdeveniment que és descrit al llarg de gairebé vint versos i presentat com el signe enviat per «l'ull de Déu plorós i tremolós» que s'ha decidit per fi a mirar la casa dels seus fills mortals. Els agraciats pel senyal, tanmateix, no podran veure'l: «aquest era el moment / esperat tant i tant. Però dormíem», diu el final del poema (Sampere 1995: 44). Una altra peça, «Ascensió», inclosa al recent poemari *Ens trobarem a fora* (2006), sembla descriure un

---

5. És gairebé ociós dir-ho, però són precisament l'adopció d'una perspectiva superrealista o bé l'atribució dels enunciats del poema a una veu ostensiblement fictícia, en la línia del que es coneix com a monòleg dramàtic, aquelles dues estratègies (molt sovint antagoniques) que, en termes generals, millor caracteritzen la tendència de la poesia contemporània a posar distància entre el jo i el món representat, i a buscar una solució material —tècnica, per ser exactes— al problema de l'emissió necessàriament elusiva dels continguts poètics. El que sí que cal notar, en última instància, és l'ascendent irònic que els empara per igual: l'un representa una *dissimulació*, evitant a consciència una articulació racional; l'altre, una *simulació*, donant entitat a un personatge poètic (no importa ara si molt detallat o abstracte i esquemàtic com aquí) manifestament distint del jo que escriu.

moment de plenitud universal, d'una harmonia perfecta per la qual «el cel puja al cel» i tot traspua pau i joia. La tercera i última estrofa, però, dóna raó de l'èxtasi anterior amb un sobtat retorn a la més prosaica realitat. Els núvols d'abans no són altra cosa que fum: «El pot ha vessat, / tuf de llum cremada, introducció a l'infern. / Ens fèiem l'amor vora els fogons» (Sampere 2006: 62). Si tornem de nou al nostre poema, podem adonar-nos que el recurs és present des del mateix primer vers: la invocació emfàtica «Oh cos!» queda immediatament neutralitzada pel seu paral·lel devaluador «oh gep!», i reblada encara per l'explícita consciència de la veu poètica d'estar sent «grandiloqüent», amb una implícita al·lusió, per si no hi hagués prou autoironia, al mateix cognom real del poeta («passerell»). D'aquí endavant, el lector ja pot esperar que la tristesa del «jo / desolat» (vv. 10-11) anirà barrejada amb referències còmiques a un destí que no es pot governar i a les més que dubtoses «mercès» de què farà donació al jo poètic: la seva carnalitat més física (mocs i femta) i per propina una condició mortal, que l'ha de transformar un dia en «tub degradat / a cuc de poma». Així, i gràcies a una imatgeria gairebé quevedesca per la severitat descarnada amb què ens retrata, Sampere va conduint el poema fins al seu desenllaç. Si la glòria promesa no acaba sent més que «fècula amb sucre», les angoixes de la resurrecció, que el text descriu com abans, de manera invariablement física, és evident que només des d'un punt de vista irònic podrien inspirar, com diu el poeta, un «himne / a la creació». La cloenda del text representa sense dir-ho un autèntic i dantesc *lasciate ogni speranza*, just quan el contingut dels versos precedents feien abrigar alguna il·lusió encara en relació amb l'esdevenidor, que ara no solament veiem com a buit, sinó també com a absurd, en una repetició eterna d'un incompreensible viatge «d'anada i tornada». Com he dit, però, i és un mèrit no gens estrany en la poesia de Màrius Sampere, és gràcies a la ironia, de voluntat poc menys que còsmica, que l'autor es torna capaç d'expressar el seu profund desconsol sense resultar retòric, i sense faltar tampoc a la necessària condició plàstica que demana el text poètic, que el privaria d'exposar aquell mateix conflicte en uns termes més discursius. Com ha escrit Peter Szondi, el protagonista de la ironia romàntica és un home isolat, que «aspira a la unitat i a l'infinit, mentre que el món se li apareix com a ple de fissures i finit, de manera que allò que anomenem ironia és la seva temptativa per suportar aquesta situació crítica mitjançant el distanciament i la inversió» (Schoentjes 2001: 326). És doncs en virtut d'un biaix com aquest, tan ben avingut per altra banda amb una representació de caràcter al·legòric, que el poeta pot dir-nos les coses més abstractes, i les més terribles, d'una forma impressionant —com quan en un poema com l'excel·lent «Inanitat» (Sampere

1995: 63), el jo poètic, al final dels seus dies i del seu camí, es troba davant Déu, però només per a descobrir que, en aquest cara a cara suprem, «tots dos, vells i superflus, / ens passem el silenci l'un a l'altre».

No sempre la ironia, tanmateix, té per què posar-se al servei d'uns anhels expressius tan propers a allò inefable. Amb el següent poema de Pere Rovira (Vila-seca de Solcina, Tarragona, 1947), representant d'una estètica molt més afí a un realisme meditatiu, d'apetències molt més morals que filosòfiques, la mirada irònica també pot deturar-se sobre uns interessos indiscutiblement més temporals. Es tracta del poema «Un milicià», que l'autor va incloure en el seu llibre de 2003 *La mar de dins*:

Encara et veig, amb el fum d'un havà  
coronant-te, i el whisky molt lent de mitja tarda,  
a la teva butaca, vell, ric i solitari,  
segur de no tenir ni déu ni amo.  
Em deies que, després d'una batalla,  
hi havia més menjar, perquè éreu pocs.  
I tanta por, la gana, la metralla,  
la ràbia dels morts sota la lluna,  
s'esborraven, vençudes per un record més teu:  
la venjança de no voler matar,  
de no creure en l'infern de les idees.  
No hauria salvat res la teva tomba  
en un turó del sud. Tu ja ho sabies  
abans de fer els vint anys.

Una vida més tard,  
t'has mort sense obeir, en una casa plena  
dels luxes que volies: llibres, música  
i el temps que necessiten els vins nobles.  
Has tornat a guanyar la guerra que vas perdre.<sup>6</sup>

Hi ha alguna cosa de sorprenent, em sembla, en la primera lectura d'aquesta composició. El seu títol ens convida a imaginar un retrat de ressons patriòtics, d'inflamada declamació èpica, que al capdavall no pot estar més lluny de les paleses intencions del text. Perquè aquesta evocació d'un amic ex-combatent, elegíaca perquè el personatge acaba de morir, no gravita pas sobre el seu passat guerrer, sinó precisament sobre el fet que vagi poder deixar-lo enrere. El jo poètic sembla algú més jove que el

---

6. Cito el text, però, per la recent edició de la poesia completa de l'autor (Rovira 2006: 146).

personatge objecte d'homenatge, que ha escoltat sovint els seus records de la Guerra Civil i que l'admira profundament, però no pas amb la ingenuïtat amb què un noi miraria qui té per un heroi, sinó amb uns ulls molt més madurs, que premien sobretot que el milicià que ha conegut de gran es fes escàpol al destí tràgic de tantíssims companys seus i amb el temps pogués tastar una imprevista felicitat. I és aquí on el lector descobreix de cop fins a quin punt la peça és en el fons un poderós al·legat contra la guerra, només que esgrimit des d'un punt de vista força inusual, com és aquell que duu el poeta a demostrar que treballar per la pròpia supervivència enmig d'un conflicte bèl·lic —absurd com ho són tots— no és pas un signe d'egoisme o covardia, sinó una forma de lluita diferent, en favor d'un valor que vol que descobrim que està per damunt de qualsevol ideologia, i que no és sinó la independència del subjecte, la seva inalienable llibertat individual; el dret, en definitiva, a restar al marge de «l'infern de les idees».

Ja un poema anterior del mateix autor, l'esplèndid «La vaga», inclòs a *La vida en plural* (1996), descrivia una jornada de protesta laboral bandejant del tot el profit polític que uns i altres en traurien, i centrant-se a reflectir l'alegria col·lectiva de qui s'ha descobert capaç de sostreure's per un dia de l'alienadora rutina del treball i sap que aquest temps és només seu. A «Un milicià», de fet, no som tan lluny d'aquella mateixa convicció per la qual «un gran carrer / ple de gent que somriu al migdia / diu qui té la raó» (Rovira 2006: 101-102), i no pot ser més adequat a aquest propòsit que la presentació del vell soldat tingui lloc quan l'envolta tot allò que a la fi li ha procurat una vida feliç: «llibres, música / i el temps que necessiten els vins nobles». El poema té no obstant la virtut d'oferir-nos, per bé que sàviament filtrat per la veu testimonial del personatge poètic, que repeteix les velles històries que el milicià li ha explicat, tot l'horror quotidià de la guerra (vv. 5-8), i és sobre aquest fons que tan estremidors poemes va fer escriure a autors com Ungaretti o Wilfred Owen, que valorem encara més la sort d'algú que va fer seva «la venjança de no voler matar», i que va entendre que els màrtirs són completament inútils. La ironia de Rovira tenyeix l'evocació simpàtica d'aquest ancià d'una discreta enveja per la fortuna que la vida ha dispensat a la seva desobediència, a la decisió de seguir endavant «segur de no tenir ni déu ni amo», i ho fa carregant d'intenció tots els detalls: «coronant» de fum el milicià —curiosa imatge règia per honorar un republicà—, o fent que les males experiències resultin «vençudes» (v. 9) pel seu determini de no fer mal a ningú, com si el combat metafòricament s'hagués traslladat a una trinxera que enfronta la causa de la vida a la del dogmatisme i la violència. Rovira té molt clar quin és el partit que cal prendre en aquesta disjuntiva, i



si algun lector es deixa temptar per una possible acusació d'escapisme ideològic, que no imputi manca de compromís a qui després de tot està celebrant la sort no d'un soldat franquista, o d'un ex-divisionari, sinó d'un voluntari en defensa del govern republicà legítimament constituït i, en fi, del bàndol que va ser derrotat. Es diria que és com si es recordés que Schlegel definia la ironia com «una forma de la paradoxa»,<sup>7</sup> que Pere Rovira decideix cloure el poema amb una brillant mostra d'aquest raonament només incompatible en aparença, i que dóna com a resultat aquest lapidari alexandrí: «Has tornat a guanyar la guerra que vas perdre». Si a la consciència irònica ja li costa abraçar alguna causa concreta, segura que el temps l'esclerotitzarà en axioma, només falta que hi hagi qui vulgui defensar-la usant les armes: als ulls desenganyats del poeta guanyen la partida, evidentment, només els qui militen a favor de la vida.

Com es pot apreciar, la freqüentació d'uns plantejaments irònics té sempre com a conseqüència que el pensament s'expandeix, esdevé inquiet, deixa per sempre més de conformar-se amb les idees rebudes i convencionals i aboleix l'obediència d'aquells principis que, abstractes, mai van comptar amb la realitat de les positives circumstàncies. Hem vist com això passava en un ordre ideològic i ara, fent una ullada a un altre exemple, apreciarem què passa quan aquella inquietud no mira ja l'existència ni els destins personals o col·lectius, sinó la pura possibilitat d'expressar-los i l'instrument capaç —o no— de fer-ho. Roland Barthes definia la ironia de forma seca i tallant com la pregunta que el llenguatge s'adreça a si mateix (Barthes 1969: 84), i certament és també aquesta una possibilitat, ben productiva, de rastrejar els seus efectes en poesia. Podem veure-ho ara —i baixem un graó més en la seqüència històrica de les generacions— en una composició de Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957), inclosa en el seu llibre *Obreda* (Perejaume 2003: 311):

#### ELS MÉS AMPLES ESPAIS DE LA VOLUNTAT

El fer i la fe, el domini i el dimoni, l'artèsà i l'artesià. El rodar atmosfèric, general, de totes aquestes coses. No pas, doncs, posant la diferència entre el conscient i l'inconscient, sinó més aviat entre el que veiem i el que ens veu, entre el que escrivim i el que ens escriu, entre el que fem i el que ens fa, entre el que som i el que ens és.

Deixeu-les fer, les obres. Deixeu que us facin, mireu-les fer. Que rodi lliure l'obra que fem de l'obra que ens fa.

7. És una observació que el pensador alemany aboca en un dels seus «Fragments crítics», publicats el 1797 al *Lyceum der schönen Künste* (Schlegel 1994: 54).

Sembla gairebé inevitable que algú que sempre ha treballat explorant el diàleg entre poesia i arts visuals, com és el cas d'aquest artista establert al Montnegre, de tant deambular pels límits entre l'una i les altres hagi acabat fent de molts dels seus poemes, despullats gairebé fins al concís format de l'aforisme, un veritable tractat d'estètica. I el que resulta admirable és la profunda congruència amb què els postulats que formulen moltes composicions d'aquest llibre, com la que acabem de llegir, s'associen al concepte modern d'ironia, en especial pel que fa a les relacions entre el creador i l'obra d'art. He començat aquestes ratlles invocant l'autoritat de John Keats a propòsit de la seva defensa d'una abnegació total del poeta en favor de la realitat que l'envolta, i potser serà oportú posar-la de costat amb un altre dels poemes aplegats dins *Obreda*, que diu així: «Aleshores venia la llengua i, es posés en qui es posés, em parlava amb la veu d'ell, i, quan es tractava d'una cosa inerta, d'un objecte inert, la veu era inerta com la cosa, i em parlava inerta» (Perejaume 2003: 250). Crec que es pot presumir que l'autor de l'«Oda a un rossinyol», aquell qui confessava que en veure que un pardal s'acostava a la seva finestra sentia com si fos ell mateix qui estigués picotejant molles de pa,<sup>8</sup> podria haver subscrit perfectament aquest *dictum* poètic ofert per Perejaume. Al seu torn, «Els més amples espais de la voluntat», com hem vist, ja no parla tan sols de l'empatia necessària de l'artista amb tot el que no és el seu jo, sinó que apunta directament a la inesgotable disponibilitat que caracteritza el mateix procés de la creació —i és que en paraules, un cop més, del menor dels Schlegel, ironia és també «la clara consciència de l'agilitat eterna, de la plenitud infinita del caos».<sup>9</sup> El que aquí Perejaume ha començat exposant, en sengles jocs d'opòsits, són les dualitats de signe ben diversos que coexisteixen en l'artista, una de relacionada amb l'*ars* i l'altra amb l'*ingenium*, si es vol dir a la manera horaciana, o bé «apol·línica» i «dionísica», si es volen en canvi transposar els termes del binomi nietzscheà. El sentit poètic, irreductiblement verbal, de l'autor és el que el fa triar precisament uns mots gairebé homòfons: el «fer» (la *poiesis* grega, d'on prové la paraula poesia) és oposat a la «fe», el «domini» tècnic al «dimoni» del *daimon* inventiu, l'ofici «artesà», en fi, a la surgència inesperada, com de pou «artesià» del pensament inspirador. Ja apuntava Thomas Mann que el sentit irònic és aquell que permet no pas triar «això o allò», sinó precisament el que ens dota de prou obertura de mires com per poder

8. Es tracta d'una altra carta famosa, l'enviada a Benjamin Bailey el 22 de novembre de 1817 (Bloom & Trilling, eds., 1973: 764-766).

9. És en concret una de les seves «Idees», aplegades a l'*Athenaeum* de l'any 1800 (Schlegel 1994: 159).

abraçar alhora «això i allò», i el poema sembla proposar, en efecte, que acceptem de bon grat tant l'un com l'altre pol d'aquestes antinòmies, que caldria superar dialècticament i amb la naturalitat, es diria, de qui assisteix al seu «rodar atmosfèric». El compromís d'aquest pintor i escriptor amb l'art d'avantguarda és el que a continuació li proposa esborrar la diferència entre el racional i l'irracional, però per eixamplar encara més el camp de les possibilitats creatives i veure amb més gran claredat que el jo de l'artífex no és sinó un element més, en un espai també ocupat per tot allò que actua damunt seu i el condiona: les parelles que clouen el primer paràgraf delaten prou bé quin concepte més netament interactiu té Perejaume de la relació entre faedor i obra feta. Una consciència dels propis límits que s'estén, naturalment, a la inevitable contingència que suposa treballar amb uns materials finits i imperfectes. Una altra peça del recull expressa molt gràficament la dificultat de tot procés expressiu: «Preneu un mot qualsevol i el feu girar per una idea, amb la confiança que el frec del mot per les parets de la idea explicarà millor la idea que no pas dient-la directament» (Perejaume 2003: 150). És segurament, en l'ordre estètic, el llegat més important de l'ironisme romàntic: l'evidència que no hi ha representació satisfactòria de la realitat que no incorpori la consciència de la seva finitud, la provisionalitat de la percepció en què es sustenta; de manera que l'experiència de la creació poètica esdevé una aventura imprevisible, aproximativa, un «frec del mot per les parets de la idea» al qual resulta inherent l'ambigu valor del seu saldo final: la polisèmia total i un sentit necessàriament indecidible. Impossible fer d'aquesta idea el tema del mateix poema d'una manera més bella i memorable que aquest darrer poema d'*Obreda*, amb el qual direm adéu a l'art autoconscient d'aquest inquiet creador (Perejaume 2003: 143):

DEL TRISOLC QUE FA LA MATEIXA IDEA D'ESCRIURE

La idea que, en l'acte d'escriure, s'avança, a través de l'escriptura, cap a alguna imatge. La idea de concebre l'escriptura com una llarga peregrinació amb una imatge posada al topall.

La idea que la imatge és a l'inici i que l'escriptura no és més que un espantavelles llenguallarg que es plega i es desplega d'allà estant.

La idea que no hi ha imatge enlloc. La idea que en l'escriptura perseguim, en realitat, una imatge que ens consoli de no haver-n'hi cap altra que es deixi fixar.

Tenir present alhora «el que som i el que ens és» és una garantia segura, com hem vist, per a no acabar infatuant-nos i pensant que no hi ha cap altra cosa més enllà de la

nostra personal circumstància. Un bon coneixedor de l'esperit irònic, Vladimir Jankélévitch, va provar de definir la nostra categoria amb una bonica figura: la ironia com una ullera de llarga vista girada del revés, gràcies a la qual tot allò que ens concerneix passem a veure-ho molt més petit, més insignificant (Jankélévitch 1982: 21). Aquesta mirada relativitzadora, no cal dir-ho, l'hem de menester molt especialment quan el que ens passa amenaça de fer-nos perdre qualsevol objectivitat: així quan ens tenallen la ràbia o el dolor, per exemple. Ara serà un poema del recent llibre de Jordi Llavina (Gelida, 1968), *La corda del gronxador*—primera incursió seriosa del també narrador i crític en el terreny de la lírica—, allò que ens permetrà comprovar com recórrer a la ironia pot de vegades funcionar com un efectiu cauteri. És el que duu per títol «Fulles plastificades» (Llavina 2006: 40-41):

El bidó ha fet nit fora de casa.  
A la matinada s'ha glaçat  
el mig pam d'aigua que contenia,  
i unes fulles de roure  
han quedat agafades al gel  
—fulles plastificades,  
segons el relat del meu fill.

Deixa ara tu  
el teu cor també fora,  
damunt la terra  
que la rosada estova.  
Deixa el cor fora,  
abans que l'aigua de la nit  
comenci a encarcerar-se.  
El múscul és molt fort  
i aguantarà bé el fred.  
La sang, des del primer dels homes,  
té prou reserves d'anticongelant.  
Amb una mica de sort,  
la glaçada arrestarà  
el formigueig del cor,  
plastificarà algun gest  
que et fa mal, llimarà aquella punxa  
que et fa nosa, i tu podràs  
pensar, viure amb una mica  
més de calma.

L'acció del fred nocturn sobre unes fulles seques i una observació infantil al respecte, tan ocurrent com espontània, són, com hem vist, un pretext idoni perquè el poeta aconseguixi objectivar un cúmul de sentiments d'incòmoda i difícil expressió sense l'ajut d'un expedient com aquest. La fina capa de gebre sobre les nervadures de la fulla ha suggerit a la imaginació del nen el referent més familiar que per similitud li pot donar raó d'allò que veu: el folre de plàstic dels llibres, dels documents escolars. El jo poètic, al seu torn, no és insensible, certament, als poders de què l'analogia ens dota per explicar-nos el món. Sap que, com va dir Octavio Paz, si hi ha dos recursos centrals en els mecanismes de la poesia moderna, aquests són l'analogia i la ironia.<sup>10</sup> Qui faci la lectura atenta que mereix *La corda del gronxador* descobrirà quins profits hi poden retre ambdós quan temes com el desamor o el sentiment de pèrdua posen a prova la capacitat del poeta per fer art del dolor, de manera que poemes del llibre com ara «Pell de raïm», «Temps mort», «Flama» o «Ocell engabiat», per exemple (Llavina 2006: 37, 42, 45-46, 90), assoleixen la seva excel·lència justament per la virtut amb què exterioritzen en figures objectives el dibuix d'unes relacions personals i uns estats d'ànim que, si més no en un discurs líric, no poden conèixer cap més forma satisfactòria que una d'aquesta mena. És el mateix principi «plàstic», si se m'excusa la broma, que ha presidit «Fulles plastificades»: Llavina hi ha tornat a aplicar escrupolosament els mateixos components analògic i irònic per traduir en imatges volgudament desapassionades una solitud i un desconsol que tal vegada el lector, si li fossin oferts directament, trobaria banals, sense interès o senzillament improcedents. En la seva presentació figurativa, però, i fins i tot deixant que sigui un correlat tan convencional com el del cor aquell que encarni els sentiments que fan al cas, el poema esdevé un rar equilibri entre emocions confessades a mitges (no pot ser altrament, perquè hi ha davant el fill i al darrere, per dir-ho així, el lector) i la intel·ligent operació de promoure a un nivell imaginari el desig del personatge poètic d'obtenir una mica de calma, de no sentir tan endins la seva situació patètica, «aquella punxa / que et fa nosa»: en termes analògics, de «plastificar» també el cor. La veu queda, doncs, compromesa entre la necessària contenció en l'actitud externa adoptada («el múscul és molt fort»), l'expressió de l'anhel que posi fi a la seva pena (que és al capdavant l'única forma de fer-ne menció i de poder cedir, si més no un instant, a un respir autoindulgent) (vv. 19-26), i, en darrer lloc però no menys important, la

---

10. És, en efecte, una de les tesis més suggerents del seu assaig *Los hijos del limo* (Paz 1974), que connecta la història de la poesia lírica dels segles XIX i XX a partir, entre altres criteris, de l'ús d'aquests dos procediments.

fingida ignorància de segell irònic de qui formula un desig com si no sabés que és materialment irrealitzable: «amb una mica de sort / la glaçada arregarà / el formigueig del cor». La dissimulació que fonamenta en conjunt la segona secció del poema tot coincidint amb el consell que el personatge poètic, desdoblant en un «tu» —perquè la implicació sembli encara menor—, s'adreça a ell mateix, és precisament allò que revela en quina mesura pot l'exercici irònic donar curs a la superació d'un sentiment massa intens pel fet d'haver-lo posat a distància. La seva objectivació, ni que sigui en el simulacre d'experiència que ha representat la composició escrita del poema, és certament una forma reconeguda de «pensar, viure amb una mica / més de calma» i gràcies al fet que la ironia, com la pel·lícula de gel que envolta tot allò que ha quedat a la intempèrie, és també una defensa que ens protegeix i ens aïlla d'agressions exteriors tan terribles com les que trasbalsen els afectes del nostre jo sentimental.

D'acord amb el criteri de la seqüència que he volgut articular, arribem al darrer exemple donant veu a la poeta més jove de la tria, Laia Noguera (Calella, 1983), a qui la relativa brevetat de la seva trajectòria no priva tanmateix d'una afinada intuïció de quins poden ser els procediments que facin més perdurable la seva paraula, entre els quals no es pot dir que l'irònic hagi tardat gaire a fer-li presents els seus considerables potencials. Vegem-ho en aquest poema que l'autora va incloure en la recent antologia col·lectiva *Joves poetes de la Mediterrània*, de 2006, i que es titula «Tu ets això» (AA. DD. 2006: 78):

Tu ets això,  
un gerro de ceràmica,  
manipulat, objecte  
dependent de les mans  
que et prenen.

O ets, potser,  
l'aigua del gerro,  
fresca, impol·luta,  
efímera (seràs vapor)  
i eterna,  
mentre es mantingui  
l'enllaç dels àtoms?

O fins i tot  
ets la boca que esgota  
el sentit d'aquest gerro?

O l'home que l'ha fet,  
qui l'ha ideat,  
quí va sentir la set  
per primer cop?

Potser tu ets  
qui ara el mira  
i no recorda  
per què serveix.<sup>11</sup>

Som davant un poema del qual crec que la primera qualitat que s'imposa a la lectura és la que ja fa molts anys va definir Jaume Bofill i Mates, Guerau de Liost, en una de les seves *Sàtires*, de 1929. És una llàstima que tan sovint, per caracteritzar la ironia i els seus efectes, recorreguem a pensadors i teòrics de tota procedència i oblidem que sense anar més lluny l'autor de *La muntanya d'ametistes* va dedicar a la qüestió unes poques però ben substancials pàgines sense sortir del marc mateix de la seva producció lírica. L'escriptor que havia clos els *Somnis* (1913) tot recordant al «llegidor» que la ironia «és la sàtira que nia / en els mots de galania / per deport» (Guerau de Liost 1948: 459), va tornar sobre aquest particular setze anys després en el llibre en què havia d'escarnir tots els nostres vicis personals i col·lectius. La sàtira dotzena es titula precisament «Ironia» i, ben al marge del caràcter general del volum, el que fa és una glossa de les peculiars propietats que ostenta aquesta disposició de l'esperit. Guerau de Liost en destaca la subtilitat, la maduresa, la deliberada ambigüïtat, la reticència..., que, molt oportunitat, no converteix pas en enemigues, ans al contrari, d'una gran curiositat per la gent i un profund amor, vital, per les coses. Són quaranta-quatre versos dictats per l'enorme intel·ligència i la imaginació sorprenent del poeta del Montseny que el lector queda convidat a conèixer si està interessat per les millors definicions d'aquesta categoria que aquí hem convertit en objecte d'estudi (Guerau de Liost 1999: 57-58). El que ara m'interessa, però, és el que diu l'últim quartet d'aquella composició:

Ironia, deessa que impàvida i fútil  
t'esmunys entre els homes que sòpits badallen armats  
i els trenques als llavis la frase més tèrbola i útil  
amb una dolcesa terrible que els deixa astorats!

---

11. El poema, tanmateix, està integrat dins el recull *No et puc dir res*, amb el qual l'autora ha obtingut enguany el Premi Martí Dot de poesia (Barcelona, Viena Edicions, 2007).

N'hi ha prou de llegir-lo amb calma per apreciar com Bofill invoca aquí les principals qualitats de la ironia: la seva dissimulació («impàvida»), la seva renúncia a les conviccions excessives («fútil»), i, naturalment, la claredat desinteressada (per tant, ni «tèrbola» ni «útil») amb què la seva actitud desarma tant els mesells com els malvats. Doncs bé, i ja era hora que tornéssim al poema de Noguera, és exactament la seva «dolcesa terrible», la naturalitat amb què el text posa en qüestió qualsevol idea preconcebuda a propòsit de la representació de la realitat, allò que trobo que millor pot fer entendre per què resulta tan genuïnament irònic i, a la vegada, tan eficaç com a construcció poètica. D'entrada, hi ha la deliberada incompatibilitat entre el seu categòric títol, que anuncia en aparença l'estricta descripció d'una essència («Tu ets això»), i les successives atribucions que el poema acumula, que si alguna cosa provoquen és que dubtem de la naturalesa estable d'aquella essència. El que primer sembla una realitat ben tangible («ets un gerro»), a mesura que avancem en la lectura es revela com una pura hipòtesi, ni més ni menys exacta o certa que les alternatives que la veu poètica segueix oferint («ets l'aigua», «ets la boca», «ets l'home»...), com si cada vegada calgués inquirir la identitat d'allò que apostrofa en un estadi superior, o més allunyat si més no, del seu primer atribut possible, fins al punt que la darrera opció del poema planteja gairebé una inesperada sortida de quadre, pràcticament amb el sentit d'una revelació de l'artifici, d'una ruptura de la il·lusió que els versos anteriors havien sostingut. Aquesta estratègia, doncs, atorga al poema una molt curiosa estructura discontinua; és cert que ja en un llibre com l'anterior, *Fuga evasió*, de 2003 —en què la ironia carregava, insolent, únicament sobre el més lúdic cantó de la paròdia—, l'autora havia compost algun poema sobre un patró similar, però allà el model era d'origen musical, el de les peces que, dividides en seccions, cal interpretar amb una contínua variació del *tempo*.<sup>12</sup> L'esperit, però, d'un poema d'aquell recull com era «L'interruptor» (Noguera 2003: 71), on s'afirmava desenganyadament «De sobte, descobrir que tot és mentida [...] / i Déu s'enreda amb les potes de la merla», sembla haver-se unit ara al gust per aquella estructura, i la conjunció no ha pogut ser més feliç, si comptem que encarna a la perfecció la que per a Friedrich Schlegel era la clau de volta del sentit irònic. El teòric alemany no va formular la més recordada de les seves definicions de la ironia fins al final dels seus dies, en uns *Fragments filosòfics* que només pòstumament van arribar a ser

12. Vegeu poemes com ara «Encara sura el record...» o «El mal tràngol» (Noguera 2003: 45, 51-52).



editats. És en un d'ells que la llegim: «La ironia és una paràbasi permanent».<sup>13</sup> El gran coneedor de la literatura clàssica que era Schlegel va servir-se en aquesta ocasió d'un terme tècnic molt concret pertanyent a la teoria de la comèdia grega. Sentim-lo com definia ell mateix el significat de 'paràbasi' en el curs de la seva *Història de la literatura europea* (Albert 1993: 841):

un parlament adreçat al públic que el cor pronunciava enmig de l'obra en nom del poeta. Suposava en realitat una interrupció completa i una suspensió de l'obra, en la qual, de la mateixa manera que en l'obra mateixa, regnava la més absoluta manca de restriccions, i el cor, col·locat al límit del prosceni, podia fer a l'auditori els comentaris més rudes.

¿Com pot la ironia, per tant, oscil·lar *de facto* entre posicions contradictòries, donar forma a la seva adhesió incompleta a qualsevol dels accidents i circumstàncies mundans? Com aquestes observacions ens fan avinent, no pot aconseguir-ho sinó fent que el seu discurs s'articuli (o *desarticuli*, més aviat) com un seguit d'interrupcions, d'aturades, cadascuna de les quals aterrarà l'edifici que l'anterior idea hagi acabat de bastir. Així el poema de Laia Noguera, com hem vist. Modernament, l'altre gran exegeta de la consciència irònica que haurà estat Jankélévitch s'ha referit també, en el mateix sentit apuntat, a una «ironia de la fragmentació» (Jankélévitch 1982: 29), que consistiria a plantejar sistemàticament una disjuntiva a tot arreu, tot evitant d'heures-les amb l'univers tot en bloc. L'objectiu perseguit amb tal acció, certament, no té res de menyspreable:

Ésser just és donar a cada cosa la importància que li correspon, és no tenir cap «punt de vista»; o encara millor: és adoptar successivament una infinitat de punts de vista, de manera que uns corregeixin els altres; fent-ho així evitem de posar al centre una visió unilateral de les coses i assolim la imparcialitat i la raó.

No sé si és la imparcialitat que el pensador francès anhelava, però el cert és que «Tu ets això» mostra molt bé la conflictiva relació que amb la mimesi observen totes les arts produïdes en una època postmoderna i que, com aquest poema, no poden deixar de fer evident la seva desconfiança en l'entitat d'allò que representen i en el precari, eventual sentit que pot en últim terme obtenir l'operació: no per casualitat es parla d'un

---

13. Cito el fragment i també la posterior definició schlegeliana de 'paràbasi' a partir de l'estudi de Georgia Albert (1993). La traducció és meua.

objecte «manipulat [...], / dependent de les mans / que e[l] prenen», ni d'un sentit que «esgota» algú, ni de la possibilitat, al capdavant, de no recordar «per què serveix» tot plegat.

La potent ambigüïtat de l'artefacte verbal construït per Noguera fa, de més a més, que tant sigui possible sentir-se implicat pel tu que la veu interpel·la, com desviar aquesta força conativa envers una possible definició metafòrica, per exemple, de la persona estimada, del mateix jo desdoblada, o, fins i tot, del mateix poema —un referent que no seria el primer cop que és comparat, precisament, a recipients com ara l'urna—,<sup>14</sup> de tal manera que el sentit completament obert que clausura el poema, si la paradoxa s'accepta, és la millor xifra de la seva ambició. És una obertura a què mai han renunciat ni l'art ni la poesia contemporània; com la superposició de plans d'un quadre cubista, o les «Tretze maneres de contemplar una merla» de Wallace Stevens,<sup>15</sup> el poema té el dret, si no l'obligació, d'esventar les paraules en totes direccions, i si més no a nosaltres, en aquest cas, el poema de Noguera ens permet tancar el cercle dels exemples tot apuntant que sembla haver dut a la pràctica allò que de manera abstracta proposava «Del trisolc que fa la mateixa idea d'escriure», aquella darrera peça de Perejaume que una mica més amunt hem considerat: també aquí l'escriptura sembla perseguir «una imatge que ens consoli de no haver-n'hi cap altra que es deixi fixar».

Fins aquí la meua exposició. No ha estat tan extensa com ho podria ser, ni els exemples tan nombrosos com ho hauria permès el fet d'aplegar també algun d'aquells textos que de forma directa i explícita busquen alguna mena de contrast còmic entre el que diuen els seus versos i les convencions tradicionals del gènere poètic, o que satiritzen algú que el lector ha de poder reconèixer d'immediat. Sí que hem vist, això no obstant, una ironia més subtil, plenament eficaç, que funciona com a vàlvula del malestar existencial, com a dissolvent de les idees que han quedat enrigidides, com a forma del pudor en prevenció del tràgic, com a expressió possible, en fi, de la necessitat d'explicar-nos el món per mitjà dels poemes tot i saber-nos tan maldestres. Tinc l'esperança, doncs,

14. N'hi ha prou de recordar que un dels assajos sobre ironia i poesia més influents del segle passat va ser *L'urna ben forjada* (*The Well-Wrought Urn*), de 1947, en què el *new critic* nord-americà Cleanth Brooks va manllevar per al títol part d'un vers de John Donne (concretament del poema «The Canonization») i el va elevar a metàfora del que ha d'aspirar a ser un bon poema.

15. No em resisteixo a consignar que un altre dels poemes més celebrats d'aquest poeta nord-americà sempre tan conscient de la dimensió metateòrica de la seva producció, és precisament el comentadíssim «Anècdota d'un gerro» («Anecdote of the Jar»). Tots dos pertanyen al seu recull *Harmonium*, de 1923.

que la petita mostra recollida pugui donar idea d'allò que jo crec que segueix d'un mode més genuí l'estela del que el romanticisme va llegar-nos com a concepció renovada del fenomen irònic, força lluny ja del seu origen socràtic, i que em pot excusar una mica d'haver parlat, potser tan imprudentment, d'una «ubiquïtat» de la ironia. Sigui com sigui, hem practicat un indiscutible tall sincrònic (cap dels poemes comentats en detall no té pas més de cinc anys) i hem vist com, dels poetes més veterans fins a les lleves més joves, tant si el que fan es deixa classificar com a experimentalisme, realisme o poesia metafísica, com a poesia del sentiment o de la idea, tots coincideixen a seguir celebrant el món —que no oblidem que és en el fons allò que busca un poeta líric— sense llastar massa la seva paraula amb un pes excessiu, i també tots semblen decidits a continuar-ho fent així. Tal vegada no sigui inconvenient recordar que la primera de les *Sis propostes per al pròxim mil·lenni* que en el seu dia va fer Italo Calvino va acabar sent la lleugeresa. M'hauria agradat que en la seva llista el genial creador italià hi hagués inclòs la ironia, però com que aquest no va ser el cas, i cregut que tanmateix també ell va tenir-la sempre molt present, és amb aquesta àeria propietat que voldria jo identificar-la, i també, si de cas, que ho fes el lector, si li vaga, durant aquests pròxims mil anys ara per ara encara postmoderns. Perquè com deia l'autor de *Palomar* en aquella lliçó:

La lleugeresa per a mi s'associa amb la precisió i la determinació, no amb la vaguetat i l'abandonament que serien del cas. Ho ha dit Paul Valéry: «Cal ser lleuger com l'ocell, i no pas com la ploma».<sup>16</sup>

Espero, en definitiva, que no hagi estat una hipòtesi del tot agosarada argüir que els nostres poetes actuals volen, afortunadament, com els ocells —¿i qui ha de negar llavors que també com el pardal en què John Keats s'emmirallava?—, ni tampoc haver afegit que, sense cap mena de dubte, no és sinó la ironia allò que a tots plegats els dona ales.

PERE BALLART  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

---

16. Tradueixo el passatge a partir de l'edició original (Calvino 1988: 17) de les que van ser les conferències dictades a Harvard en el marc de les prestigioses Charles Eliot Norton Poetry Lectures.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AA. DD. (2006) *Joves poetes de la Mediterrània*, Búger / Campanet, Mallorca, Fundació ACA / Fundació Joan Amengual i Pericàs («Solstici d'estiu», 9).
- ALBERT, G. (1993) «Three Essais on Friedrich Schlegel», *Modern Language Notes*, CVIII, 5, pp. 825-848.
- BARTHES, R. (1969 [1<sup>a</sup> ed. 1966]) *Crítica i veritat*, Barcelona, Llibres de Sinera.
- BLOOM, H. & L. TRILLING, eds. (1973) *Romantic Poetry and Prose*, Nova York / Londres, Oxford University Press.
- CALVINO, I. (1988) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milà, Garzanti.
- GUERAU DE LIOST (1948) *Obra poètica completa*, Barcelona, Selecta.
- (1999 [1<sup>a</sup>ed 1929]) *Sàtires*, Barcelona, Quaderns Crema.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1982 [1<sup>a</sup> ed. 1964]) *La ironía*, Madrid, Taurus.
- LLAVINA, J. (2006) *La corda del gronxador*, Palma, Editorial Moll.
- NOGUERA, L. (2003) *Fuga evasió*, Lleida, Pagès Editors.
- (2007) *No et puc dir res*, Barcelona, Viena Edicions.
- PAZ, O. (1974) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- PEREJAUME (2003) *Obreda*, Barcelona, Edicions 62-Empúries.
- ROVIRA, P. (2006) *Poesia 1979-2004*, Barcelona, Proa.
- SAMPERE I PASSARELL, M. (2002) *Les imminències*, Barcelona, Proa.
- (1995) *La cançó de la metamorfosi*, Barcelona, Columna.
- (2006) *Ens trobarem a fora*, Barcelona, Proa.
- SCHLEGEL, F. (1994) *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, París, Seuil.