

ALFONS GREGORI I GOMIS

Universidad Adam Mickiewicz, Poznań

## SEXTINA DE ENRIC CASASSAS: UN EJEMPLO DE VANGUARDISMO CATALÁN

**Abstract.** Gregori i Gomis Alfons, "*Sextina*" de Enric Casassas: *Un ejemplo de vanguardismo catalán* [Enric Casassas's "Sextina": A Catalan vanguard example]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXIX: 2003, pp. 11-20, ISBN 83-232-1232-5, ISSN 0137-2475.

Being one of the best-known poets of the still-alive vanguard generation in Catalonia because of his poignant poems recitations, in his book *Començament dels començaments i ocasió de les ocasions* (*Beginning of Beginnings and Occasion of Occasions*) Enric Casassas rebuilds a medieval composition, the in-baroque-times-developed *sextina*, which takes the form of a poem entitled "Sextina". The author introduces a set of new elements giving the poem a metapoetics dimension. At the same time, its verses describe a subtle formal incursion into the ideological confrontation of some Catalan literary movements. It concludes with a romanticism and vanguard antibourgeois deal. In that frame, the poem is analysed from the point of view of three different approaches: A versified reconsideration of some Aristotelian concepts, desire as an unreachable Freudian lack and the performance of sexual voice playing the role of an actual poetry-producing power.

### *Sextina*

Dóna'm dóna'm  
dóna'm aire  
dóna'm cerca  
dóna'm corda  
dóna'm quasi  
dóna'm mata'm

Mata'm mata'm  
mata'm dóna'm

### *Sextina* (Trad. al español)<sup>1</sup>

Dame dame  
dame aire  
dame busca  
dame cuerda  
dame casi  
dame márame

Márame márame  
márame dame

---

<sup>1</sup> La traducción de esta composición y de las que aparecen en este trabajo han sido elaboradas por mí y por ello deben atribuirse a mi persona todos los errores que puedan existir.

mata'm quasi  
 mata'm aire  
 mata'm corda  
 mata'm cerca

Cerca cerca  
 cerca mata'm  
 cerca corda  
 cerca dóna'm  
 cerca aire  
 cerca quasi

Quasi quasi  
 quasi cerca  
 quasi aire  
 quasi mata'm  
 quasi dóna'm  
 quasi corda

Corda corda  
 corda quasi  
 corda dóna'm  
 corda cerca  
 corda mata'm  
 corda aire

Aire aire  
 aire corda  
 aire mata'm  
 aire quasi  
 aire cerca  
 aire dóna'm

Dóna'm aire  
 cerca corda  
 quasi mata'm

mátame casi  
 mátame aire  
 mátame cuerda  
 mátame busca

Busca busca  
 busca mátame  
 busca cuerda  
 busca dame  
 busca aire  
 busca casi

Casi casi  
 casi busca  
 casi aire  
 casi mátame  
 casi dame  
 casi cuerda

Cuerda cuerda  
 cuerda casi  
 cuerda dame  
 cuerda busca  
 cuerda mátame  
 cuerda aire

Aire aire  
 aire cuerda  
 aire mátame  
 aire casi  
 aire busca  
 aire dame

Dame aire  
 busca cuerda  
 casi mátame.

## 1. INTRODUCCIÓN A LA COMPOSICIÓN

El poema *Sextina*, del barcelonés Enric Casassas, aparece en su libro *Començament dels començaments i ocasió de les ocasions (Principio de los principios y ocasión de las ocasiones)*, publicado en 1994, que resulta el séptimo de su producción y el cuarto publicado por una editorial con una difusión standard. De

todos modos, no podemos establecer una gradación cronológica transparente y lineal de su obra, ya que anteriormente había dado a conocer muchas de sus piezas en recitales en bares o salas culturales alternativas y el orden de publicación no se corresponde con el de escritura<sup>2</sup>.

Este poema se caracteriza a primera vista por su simple originalidad vanguardista, característica fundamental de este movimiento que al mismo tiempo lo convierte en un producto de sentido temporal limitado. Los versos que lo forman son trisílabos<sup>3</sup>, mientras que la métrica catalana tradicional sólo otorga categoría plena a los versos a partir de las cuatro sílabas (Bargalló, 1991: 91) y deja como curiosidades aquéllos con un número inferior de sílabas (Serra & Llatas, 1932: 18-20; Oliva, 1988: 55). En cualquier caso, la vanguardia poética ha salvado de la marginación este tipo de metro, colocándolo en el mismo nivel que el resto<sup>4</sup>.

La sextina es una composición de versos decasílabos, de forma estable a partir de Dante, ideada en el siglo XII por el trovador occitano Arnaut Daniel (Bargalló, 1991: 163). Casassas utiliza sus coordenadas versificadoras definitivas para elaborar el poema, como la distribución clásica de seis estrofas de seis versos, cada una con una semiestrofa final, o "contera", de tres versos. Además, sigue fielmente la compleja trama de palabras finales que define esta composición. Sintéticamente explicaremos que se trata de un sistema de seis palabras-rima que cambian su situación en la estrofa a partir de un orden predeterminado, mientras que en la contera se suceden todas de dos en dos. El autor sigue a Petrarca respecto al uso de palabras-rima bisílabas y llanas. Vemos, pues, que se crea la primera oposición entre el uso de la tradición, estructural, y de la modernidad, silábica.

Antes de Casassas, el poeta vanguardista catalán más conocido, Joan Brossa, había recuperado y aplicado la técnica de la sextina, cosa que se ejemplifica en su obra *Viatge per la sextina*, de 1987<sup>5</sup>. Posteriormente aparecen los casos de Maria Mercè Marçal o de Albert Roig, entre otros. En cuanto a la literatura en español, en el siglo XX la cultivaron "[...] Jaime Gil de Biedma, con temática político-moral

<sup>2</sup> Tal como se puede comprobar en una bibliografía aparecida como apéndice en su libro *Plaça Raspall* (1998: 187), Casassas alterna las publicaciones en editoriales con un importante peso específico en el ámbito comercial, junto con otras desconocidas al gran público. Todavía más recientemente, el autor ha continuado con esta práctica.

<sup>3</sup> Hacemos el recuento a la manera catalana, que, a diferencia del sistema castellano, consiste en tener en cuenta las sílabas presentes en el verso hasta la última acentuada.

<sup>4</sup> Disentimos de la opinión de Bargalló (1991, 90) según la cual estas modalidades se pueden relacionar con una "[...] certa concepció poètica lúdica [...]", ja que no creemos adecuado adjudicar esta última calificación de manera generalizada a toda la producción surgida en este sentido de las vanguardias.

<sup>5</sup> De todas estas magníficas composiciones cabría destacar la *Sextina a Joan Miró*, escrita en marzo de 1978 en conmemoración de su 85 aniversario, que se cierra de esta manera: "Miró dóna la vida amb punts i ratlles; / l'alè surt de les taques i dels signes, / i amor i flames restaran per sempre". (Brossa, 1995: 96) („Miró da la vida con puntos y rayas; el aliento sale de las manchas y de los signos, y el amor y las llamas quedaran para siempre”).

(“Apologfa y petición”, en *Moralidades*) y Antonio Carvajal, con la misma temática, en *Sol que se alude*”<sup>6</sup>. (Paraíso, 2000: 325).

Pero, en esta pieza, Casassas desvía el rumbo de Brossa para iniciar un particular recorrido por las sendas de su propia poética. Así, en las estrofas no aparece una ilación gramatical que pueda vertebrar razones lingüísticas. El método de escritura de éstas se basa en el *collage*, con el uso de una palabra inicial única y diferente para cada estrofa seguida de la palabra-rima determinada. En contraposición, en la contera observamos que las palabras no se han ordenado siguiendo pautas estrictamente mecánicas, sino que ha prevalecido la consistència de un cierto sentido.

## 2. SEXTINA Y SU AUTOR EN EL MARCO DEL VANGUARDISMO

Para tratar brevemente el arte poético de Casassas hay que aclarar algunos aspectos básicos del vanguardismo catalán en contraposición con los europeos. En Cataluña este movimiento tuvo una repercusión artística y cultural muy escasa, a causa de la misma base que guiaba su actuación en la mayoría de países: La destrucción completa de la tradición anterior para la creación de un nuevo universo de signos que representara una cosmovisión absolutamente diferente de y para el futuro. En la nación de Casassas tal acción directa sobre la cultura carecía de sentido, ya que la tradición literaria contemporánea como tal todavía se estaba creando, a partir de los ejes ideológicamente contrapuestos del *Modernisme* y del *Noucentisme*. Poco había que destruir; por lo tanto, la mayoría de escasos ejemplos de vanguardismo catalán se distinguen por su antivanguardismo, esto es, el uso de valores propios de un pasado literario que había que recuperar. *La tierra baldía* de T.S. Eliot, que prefiguraba un nuevo escenario occidental etnocéntrico, en Cataluña tenía el aspecto de un campo de prácticas arqueológicas.

Sin embargo, Enric Casassas, por razones obvias de edad, no pertenece a aquella primera hornada de autores vanguardistas, y en sus años de creación sí que dispone de una cierta tradición que combatir: La que triunfó por razones más políticas que artísticas, es decir, el *Noucentisme* y su pertinaz discípulo, el *Postnoucentisme*, que todavía dominan en ciertos ámbitos académicos de poder. Casassas se mueve entre esas dos corrientes, la que podríamos llamar “reconstruccionista”, y la segunda, la crítica. Ambas se funden en este poema, de una manera que veremos en el apartado siguiente.

---

<sup>6</sup> Resulta como mínimo curioso observar que en algunas de las más brillantes ocasiones en que la poeta catalana Maria Mercè Marçal se embarca rumbo a la sextina nos hallamos inmersos en la misma perspectiva temática de compromiso, como por ejemplo en la significativamente titulada *Sextina revolta*, la cual presenta la siguiente contera: “– Amor, les barricades i la lluita / oblidaran l’escala de la mina / quan, dins, els besos facin la revolta” (Marçal, 1989: 316) (“– Amor, las barricadas y la lucha / olvidaran la escalera de la mina / cuando, dentro, los besos hagan la revuelta”).

### 3. EL "RECONSTRUCCIONISMO" VANGUARDISTA CATALÁN EN CASASSAS

Siguiendo la estricta postura "reconstruccionista", el autor se apoya en una serie de artes poéticas pasadas. Así, empezando por la Edad Media, existe un paralelismo entre la importancia de la oralidad entre los juglares y la actividad creadora polipoética de Casassas. La disposición de elementos destaca el valor sonoro de la pieza, ya que el ritmo de repetición garantiza una musicalidad inherente. En este sentido, cabe destacar que este poema se incluye en un apartado titulado *Cançó*. El interés por estos tiempos se hace patente en las habituales referencias al gran pensador y escritor medieval catalán Ramon Llull. De hecho, el libro en el cual aparece la *Sextina* presenta como lema (Casassas, 1994: 7) una cita del *Llibre de contemplació* del filósofo mallorquín que hace alusión al empleo de la palabra dicha en el marco del *tempus fugit*.

El discurso de la contera presenta un tono claramente performativo, modelando el conjunto a primera vista como una paradoja, en la cual los dos primeros versos actúan como premisas en un sentido claro de ayuda, de salvación de la voz lírica, mientras que el verso final se presenta a modo de límite, en un sugerido camino hacia la muerte. Es decir, algo no del todo acorde con una salvación en sentido clásico. Este juego de nociones antitéticas acerca el poema a la literatura barroca de corte conceptista, aunque se suscribe también al movimiento imaginista que transplantó las formas del haiku japonés a la literatura anglosajona. Efectivamente, el haiku resulta de la combinación de dos elementos o sensaciones que finalizan con una síntesis final (Pagès, 1997: 8), igual que el texto de Casassas.

La sextina fue, en todo caso, un modelo estrófico utilizado principalmente durante el Barroco, que la ensalzó como una muestra notable de complejidad formal. En la literatura catalana nos han llegado pocos ejemplos, pero en el caso de la literatura española el Siglo de Oro la convirtió en un emblema por "[...] su originalidad, su belleza y su artificiosidad suma [...]" (Paraíso, 2000: 320). Es cultivada por autores como Fernando de Herrera, Cervantes o Gil Polo, y atrae el interés de preceptistas como Sánchez de Lima o Caramuel, mientras que Lope de Vega la lleva al teatro (Paraíso, 2000: 322). El uso de rasgos barrocos no resulta inocua de ideología en la literatura catalana, ya que por un serie de razones el *Noucentisme* acabó identificando este período artístico con la españolidad o con el imperialismo castellano, absurda idea que perjudicó en un determinado momento la visión de la obra con tintes barrocos de autores tan cruciales en la literatura catalana como Salvador Espriu.

Por lo que respecta al volumen de poemas en conjunto, el uso que se hace de la lengua, la transmutación de un tipo determinado de habla en lengua literaria, nos invita a pensar más en el poeta de la *Renaixença* catalana Jacint Verdaguer que en las veleidadesseudoclásicas del *Noucentisme*, que estigmatizó al sacerdote por su intento de recreación de una lengua literaria basada en un catalán rural y desa-

complejado, aunque bastante inflado de Romanticismo. Casassas vehicula esta proximidad al autor de *Canigó* para oponerse a aquel movimiento de raíz burguesa, igual que lo hace a través del hecho mismo de estar inmerso en el vanguardismo, movimiento distinto del Noucentisme y por lo tanto inherentemente pernicioso para él.

#### 4. LAS IDEAS DE POTENCIA Y ACTO EN *SEXTINA*

Desde otra perspectiva, *Sextina* presenta un telón de fondo filosófico que vale la pena analizar guiados inicialmente por la mano, un poco molida ya, de Aristóteles. En efecto, podemos relacionar el cuerpo del poema, las seis estrofas, con el concepto de potencia, mientras que la contera se une al concepto de acto. Según el pensador griego, “todas las artes y las ciencias productivas son potencias, puesto que son principios productores de cambio” (1970: 39). Pero teniendo en cuenta la orientación inherentemente teleológica que Aristóteles da a cualquier acción, el desarrollo del poema constituye un principio de acto que se manifiesta plenamente en la semiestrofa final, la cual se convertiría en el fin mismo de la obra. Si queremos concretar más, utilizando literalmente al pensador (1970: 64), “[...] la palabra acto (*enérgeia*) está directamente relacionada con la obra (*érgon*) y tiende a la *entelequia*”, que se identificaría con la contera. Así, dentro de la sextina como tipo de composición se encontraría un modelo de aptitud para devenir su propia plena concreción, representada por la semiestrofa final. A nivel simbólico, la sextina sería la objetivación de la forma literaria.

Por todo ello, la forma, que en el sentido aristotélico es algo dinámico, un principio de acción, contiene y proporciona la finalidad del ente en desarrollo, que en este caso es el poema. Podríamos caer en el pensamiento que las seis primeras estrofas consituyen un ejemplo de materia aristotélica, un elemento indeterminado y imperfecto, como correlato a lo expresado sobre la forma y la contera. Pero el filósofo nos advierte que la materia nunca puede existir aparte, siempre que existe en la realidad es materia informada (Brocà, 1990: 93). De esta manera, el principio del poema se encarna como una forma primigenia pero necesaria, no contingente como la materia. Podemos establecer entonces un lazo de unión entre la forma aristotélica y la forma entendida por algunas tendencias académicas en el mundo de la filología: Un marco de creación inalienable de la substancia que informa (la palabra, el sonido, las graffas), haciendo nacer un discurso que se convierte en literatura por la tradición. Esta tradición representa la influencia determinante de los contextos sociales y culturales que marcan el uso que prevalece o no de una forma asumida dentro de la noción de literariedad. Según Aristóteles (Brocà, 1990: 94), a la primacía cronológica y existencial de la materia corresponde la primacía ontológica y inteligible de la forma. Así pues, desde esta perspectiva, lo que Casassas intenta descubrir con su poema es esto: El acto de creación de la forma literaria y su continuidad en la contingencia histórica.

## 5. LA NOCIÓN DE DESEO EN EL POEMA DE CASASSAS

*Sextina* es también un poema sobre el deseo. Curiosamente, la primera canción sextina de Arnaut Daniel (Paraíso, 2000: 320) trata (quizás más lúdicamente) ese mismo tema, como se deduce del título: *Lo ferm voler que el cor m'intra* ("el fuerte deseo que entra en mi corazón"). Antes hemos citado el haiku como composición de referencia, pero existe una diferencia fundamental entre éste y el poema catalán. Casassas centra el discurso en una voz lírica individualizada y autónoma, un "yo" que protagoniza el texto en contraposición a un "tú" ausente, pero el yo como sujeto no aparece casi nunca en el haiku. La forma nipona parece brotar de un estado espiritual de vaciamiento interior y de identificación global con el mundo, que es el equivalente poético del *satori* o iluminación budista (Pagès, 1997: 8).

Por otra vía, llegamos una vez más a Aristóteles, que pensaba que existen dos tipos de deseo: Uno activo y gobernado racionalmente, determinado por una elección deliberada; y un segundo pasivo y irracional, que es arbitrario, meramente sufrido o padecido, nunca determinado por el sujeto como agente racional (Butler, 1995: 376-377). Si leemos la contera del poema *Sextina* vemos que el tipo de deseo que se trasluce es el último citado, ya que la voz lírica protagonista no actúa directamente, sino que a través del imperativo exige acciones que recibirá si la Alteridad no presente decide llevarlo a cabo. Pero vemos que aparece una problemática de distinción entre el deseo natural (de la *Naturaleza*) y el convencional a causa del hecho que el filósofo afirma que la forma del deseo es producida a través de normas culturales (Butler, 1995: 377). De acuerdo con Winklers (1990: 69): "«Nature» in that usage, though it can be made to sound impressively absolute, refers precisely to convention: it is norm-enforcing language". Desde el momento en que la naturaleza es lo que nos desplaza hacia el deseo, o contribuye a ello, la naturaleza no se puede separar del lenguaje que refuerza la norma. En este sentido, Aristóteles anticipa las visiones contemporáneas del deseo como algo inseparable del lenguaje. En definitiva, la forma, el lenguaje que crea al ser creado, vuelve a convertirse en el centro de atención de las más implícitas manifestaciones de *Sextina*.

Respecto a lo material del poema en relación con el deseo, observamos que Casassas sigue el camino que trazó Platón y siguieron los freudianos y posteriores como Lacan, es decir, el camino de la identificación del deseo con la falta de algo, con un vacío que debe ser llenado (Butler, 1995: 370). En efecto, la voz lírica suplica aire y una cuerda, que transportan a la actualidad poética las alas perdidas de Platón. Se trata en esta ocasión de un deseo freudiano que no puede satisfacerse completamente, ya que en esta impotencia reside su propio fundamento. Nos explicamos: El aire evoca rápidamente vida, sensación de vida, mientras que la demanda de una cuerda puede sugerir un ahorcamiento, si tenemos en cuenta el verso siguiente que nos lleva a un estado al borde de la muerte. Si se satisficiera o bien una o bien la otra de manera completa, el deseo que se manifiesta en este

último verso se vería frustrado, ya que o bien la muerte o bien la vida destruirían ese modelo fronterizo entre ambas que la voz lírica ha querido dibujar en su existencia ficcional.

## 6. LA VOZ SEXUAL EN *SEXTINA*

Como resultado de esta reflexión, llegamos a la vinculación entre el deseo como base poemática y la oralidad como forma de reproducción artística. En este último sentido, la dramatización en las actuaciones de Casassas son una parte inalterable de su arte poética, participando en lo que se conoce como “movimiento polipoético” o “polipoesía”. En realidad, este autor ha sido uno de los personajes del mundo cultural catalán que personalmente ha favorecido que en la actualidad se produzca un gusto renovado por la recitación en público.

De hecho, cada una de esas *performances* resulta una reactualización del texto, en la medida que este deja de ser transmitido a través de un artefacto de carácter inmutable, es decir, la edición que estamos utilizando de Empúries y que aparece en la bibliografía final. Precisamente en este caso, la elocución de *Sextina* presenta una característica peculiar que se implica en la interpretación misma del poema: Un ritmo rápido de marcado binarismo acentual<sup>7</sup>, el cual desemboca en una pérdida de aire y en una sensación de ahogamiento al llegar a la contera. Cuando el rapsoda-autor llega a la palabra *mata'm* se produce una agonía locutiva a causa de la cual el imperativo en cuestión resulta a penas perceptible y un sufrido escalofrío recorre el auditorio. La idea-intuición que puede penetrar en el intelecto consiste en relacionar el sentido del poema con el clímax del acto sexual. La voz cosificada en una carne externa y sexualizada se mueve al vaivén de los versos. El bascular de la materia corpórea se identifica con el ritmo binario que inunda el texto. La contera se convertiría entonces en el orgasmo del coito.

Por otra parte, si nos fijamos en el nivel fonético del texto oral, apreciamos que todas las vocales tónicas situadas en las palabras-rima se caracterizan por su grado de abertura, excepto la forma cerrada *dóna'm*, que empieza la contera<sup>8</sup>. La vocal átona con un menor grado de abertura es la palatal de *quasi*, que precede inmediatamente al imperativo *mata'm*. Tal punto de inflexión en ese momento otorga un relieve especial más contundente a la forma verbal que se refiere al acto de morir. La potencia del imperativo que cierra el poema también se incrementa con

<sup>7</sup> *Sextina* contine un ritmo binario. Siguiendo la terminología clásica (Paraíso, 2000: 90) se trataría de una combinación de dos cláusulas trocaicas por verso. Por otra parte, si tenemos en cuenta una de las últimas tendencias de análisis rítmico (Oliva, 1992), los versos se componen de dos secuencias binarias con la forma S(trong) W(eak).

<sup>8</sup> Por lo tanto, no resulta un rompimiento de esa regularidad, sino que indica una mínima gradación inicial.



una lectura que establezca una estructura lineal de la contera, la cual empezaría con una forma verbal imperativa de tonalidad positiva y acabaría con su contrario.

Paralelamente, se produce un efecto metapoético<sup>9</sup>, ya que el centro del deseo que aparece en el campo implícito de la lectura del texto se personifica en la voz del rapsoda. Entonces asistimos a una identificación entre ese "tú" ausente y el poema mismo, que a lo largo de toda la recitación y al ser completado otorga una cierta satisfacción al poeta, identificado a su vez con la voz lírica. El placer se vocaliza en la música de la rapsodia, dónde se difuminan los límites entre el sujeto y el objeto, el que desea y lo deseado.

En definitiva, Enric Casassas busca los límites de las estructuras interpretativas basadas en la ficcionalidad. Desde un punto de vista cognoscitivo, a partir de la llegada a la frontera con la muerte en el marco rítmico del sexo como reproducción eterna, el acto recitativo-poético se convierte también en una herramienta de conocimiento profundo de la existencia. Igualmente, desde una perspectiva artística, la voz lírica oralizada se autolocaliza en un espacio metapoético que lleva la poesía a dialogar consigo misma, creador y creación en un mismo todo que no nos puede dejar indiferentes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1970), *Metafísica*. Ed. trilingüe de Valentín García Yerba. V. II. Biblioteca Hispánica de Filosofía, 65. Madrid: Gredos.
- Bargalló Valls, J. (1991), *Manual de mètrica i versificació*. Les Naus d'Empúries / Brúixola, 5. Barcelona: Empúries.
- Brocà, S. de (1990), *Historia de la filosofía*. Tarragona: Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona.
- Brossa, J. (1995), *Poemes escollits*. Ed. de Glòria Bordons. Les Millors Obres de la Literatura Catalana, 109. Barcelona: Ed. 62 & La Caixa.
- Butler, J. (1995), "Desire", en Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin (eds.), *Critical terms for literary study*. 2a ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. Pág. 369-386.
- Casassas Figueres, E. (1994), *Començament dels començaments i ocasió de les ocasions*. El Ventall de la Poesia, 22. Barcelona: Empúries.
- Lommatzsch, E. (ed.) (1917), *Provenzalisches Liederbuch*. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.
- Marçal, M. M. (1989), *Llengua abolida (1973-1988)*. Poesia 3 i 4, 58. Valencia: 3 i 4.
- Oliu, S. (1988), *Introducció a la mètrica*. Assaig Minor, 4. 2a ed. Barcelona: Quaderns Crema, 1986.
- Oliu, S. (1992), *La mètrica i el ritme de la prosa*. Assaig, 13. Barcelona: Quaderns Crema.
- Pagès, J. & J.N. Santaaulàlia (ed.) (1997), *Marea baixa: Haikús de primavera i d'estiu*. Barcelona: La Magrana.

---

<sup>9</sup> Este efecto, consistente en traspasar los límites de lo propio para llegar a la reflexión sobre ello, constituye una característica esencial de la posmodernidad y, por consiguiente, sitúa Casassas en el ser de su tiempo.

- Parafso, I. (2000), *La métrica española en su contexto románico*. Perspectivas, 9. Madrid: Arco/Libros.
- Serra, A. & R. Llatas (1932), *Resum de poètica catalana: Mètrica i versificació*. Popular Barcino, LXXV. 2a ed. Ed. Barcino, 1986.
- Winkler, J. J. (1990), *The constraints of desire: The anthropology of sex and gender in ancient Greece*. Nueva York: Routledge.