

Imatges i poesia en temps d'interfície. Críiques a la societat de la imatge en *W*, de Gabriel Ventura, i el *Rèquiem català*, de Juana Dolores

Images and poetry in interface times.
Criticism of the image society in Gabriel Ventura's *W*
and Juana Dolores' *Rèquiem català*

Laia Badal Casas
Universitat de Barcelona
laiabadal@ub.edu
<https://orcid.org/0009-0009-6718-7512>

Abstract

This work discusses two poetic works published by Edicions Poncianes in the last decade: Gabriel Ventura's *W* and Juana Dolores' *Rèquiem català: i si una nació desfilant per una catifa vermella*, as proposals for hybridisation of text and image that thematize the tension between reality and fiction in arts. This happens in the conjunction between the postmodern crisis of the referent and the new ubiquitous status of the image. In both, the image plays a central role, which allows us to set a dialogue between the textual and discursive components and Ingrid Guardiola's diagnosis of the new status of the image as a generator of realities, in this case, from the imaginary of literature and the virtual way of thinking about the context.

Keywords: Catalan poetry, image and text, photography, memory, necropolitics

INTRODUCCIÓ

Then the Window went dark. The sound had flickered up and down for months, but the picture was always as promised—like looking through a vast, open window
(Butler, 1993, p. 22)

L'epígraf és una citació de *Parable of the Sower* (Paràbola del Sembrador), una reconeguda novel·la postapocalíptica de ciència-ficció d'Octavia E. Butler. S'hi presenta un món arrasat pel canvi climàtic i les crisis econòmiques en què la protagonista, filla d'un predicador, es veu obligada a generar noves formes de fe per tal d'ajudar la seva comunitat. La "Finestra" de la cita és, de fet, un dels últims televisors de la comunitat; una finestra al món, a les notícies, a les informacions macabres d'un món postapocalíptic (una astronauta morta, un embassament sec, tres aiguaders morts, illes d'edificis incendiades). En apagar-se la imatge, s'apaga el món. També *Black mirror* pren per títol la imatge d'una pantalla negra. En aquest cas, funciona com un mirall. La pantalla ja no és una finestra cap al món sinó el reflex d'allò que fem amb el món, i el reflex de la nostra pròpia alienació. I la pantalla —com han dit Debord (1967), Baudrillard (1998), Guardiola (2018) o Butler (2019)— construeix realitats; és, en tot cas, un mirall que refracta, que participa de les lògiques de consum i violència que travessen la nostra època. En un món en què la pantalla funciona com a interfície, és a dir, com una superfície intermèdia que posa en contacte el món material amb el món virtual (Guardiola, 2018, p. 9-10), aquesta se situa al centre de la distinció entre el que és ficcional i el que és real, entre els nostres imaginaris, la memòria i els relats que construïm.

La sospita sobre el referent no és nova; autors com Baudrillard (1998) o Debord (1967) plantejaven la condició espectacular o simulacral d'allò que percebíem com a real al centre de la reflexió postmoderna. La crisi del llenguatge, que fins llavors s'havia considerat el punt d'accés a la realitat, també era recuperada de la tradició cratilista, nominalista i nietzscheana, entre d'altres, i prenia noves formes en els pensaments postestructuralista i nord-americà que posaven el focus en la relació entre el llenguatge i les estructures de poder.¹ La reacció, però, no era tant el desesper davant la impossibilitat d'accedir a un real profund, com la proliferació que permetia de noves formes d'art. Assumint la impossibilitat de dir res de nou, l'art postmodern jugava a la recuperació d'elements de la tradició en forma de pastitx i els reactivava des de noves coordenades, des de la paròdia del passat i el gest de repensar-lo (Jameson, 1992).

Si bé aquesta actitud de l'art postmodern ofereix una clau de lectura prolífica per als dos poemaris que treballarem, cal tenir en compte que, en el nou context postfo-

¹ Per a una ampliació d'aquesta reflexió, que caldria relacionar amb els usos epicals del terme "ideologia", v. Gregori (2015, p. 130-136).

togràfic, és la imatge allò que preval sobre els discursos (Fontcuberta, 2016). Una imatge construïble, editable, que circula a velocitat ingent i que ofereix al consumidor l'adquisició ràpida del missatge que carrega. En aquesta línia, a *L'ull i la navalla*, Ingrid Guardiola (2018) distingeix entre tres tipus d'imatge: la primera, la imatge-simulacre, definida per Baudrillard (1998) com aquella que ja no necessita referent sinó que el construeix en forma d'hiperrealitat (l'autor posa d'exemple la guerra del Golf, que per ell podria no haver succeït, ja que la televisió en va generar la narrativa mateixa); la segona, la imatge-icona, que és aquella que remet a una idea o a un concepte més enllà del referent directe que mostra (aquí l'exemple seria la imatge de l'avió travessant les Torres Bessones, que passaria a simbolitzar la por de l'època del terror); i, finalment, la imatge digital o postespectacular, que es defineix per circular a les xarxes, sovint mal gravada, posant valor a la immediatesa i a la certesa que allò que ensenya ha passat fa poc. Guardiola (2018) il·lustra aquest últim tipus amb els vídeos virals de la mort de Gaddafi i de Bin Laden, que a més es presenten com a mostres d'una violència corporal cada cop més present.

Així, circulen múltiples imatges digitals de violència, d'una violència sistèmica que s'inscriu en els nostres imaginaris i que acabem normalitzant o esdevenint-hi insensibles (Guardiola, 2018; Butler, 2019). La pantalla ficcional d'Octavia E. Butler, que mostrava imatges de violència, no dista tant de la d'un context regit per la "necropolítica", definida per Achille Mbembe (2011) com l'estructura socioeconòmica de subordinació dels cossos a la demanda mercantil de consum; en un món en què sobra mà d'obra, tothom és susceptible d'esdevenir irrellevant, i l'únic que manté la identitat i visibilitat de l'individu és la seva condició de consumidor. La violència pura, aquella que es dona en els règims fronterers i no governats per la llei, no és més que l'extrem –la contracara evident– de l'oculta lògica omnipresent que violenta i deshumanitza l'individu, que el torna insignificant, el dessacralitza i el culpabilitza de les violències que rep.

L'objectiu d'aquest article consisteix a detectar en *W* i en *Rèquiem català* un diàleg entre text i imatge per tal d'activar-ne alguns usos subversius i defensar-hi, de dues maneres molt diferents, la rellevància de l'individu i de la memòria. La reflexió s'articularà en relació amb les funcions de la imatge-simulacre i la imatge-icona, així com amb l'intent de recuperar-ne usos subversius per tal de fer emergir una voluntat d'escapada a la insignificança i el cinisme generalitzats, una certa forma d'espiritualitat o transcendència que la imatge digital o postespectacular sembla haver perdut del tot.

W: “L’HORITZÓ S’ENTELA”²

Si bé la reflexió sobre la imatge és vertebral en gran part de la poètica de Ventura, aquí ens centrarem en *W*, publicat el 2017 a Edicions Poncianes, per la manera com enllaça la relació entre imatge i text amb la tradició típicament postmoderna. *W* inclou, en un art essencialment híbrid, la multiplicitat de discursos, narratives i documents que travessen l’època, i mostra la condició simulacral de les realitats normalitzades o la dimensió narrativa dels metarelats lineals pretesament objectius.

El títol del llibre es correspon amb el nom del protagonista, *W*, un personatge que es dedica a viatjar per ciutats d’arreu del món amb la missió de transportar un gripau vermell que ha trobat, segons explica en una carta, a una capsa. *W* segueix les ordres dels seus caps, que no apareixen en cap moment, que l’envien a llocs remots i desconeguts, sovint en habitacions d’hotel poc cuidades. El personatge hi escriu cartes i poemes a Anastàsia, la seva estimada, que només coneixem pel que en diu ell. El format epistolar remet automàticament a l’escriptura autobiogràfica, i connecta *W* amb el Werther de Goethe que, més enllà de la inicial compartida, hi té en comú el pretès accés directe a la seva intimitat. El llibre de Goethe que protagonitza aquests personatge ha estat reconegut com un dels primers a desplaçar un gènere reservat a la no-ficció envers la literatura narrativa per tal de generar un efecte de realitat associat amb la veritat interna del protagonista. En el text de Ventura, però, aquesta reflexió ja hi apareix de forma irònica: la trama fantàstica del relat trenca amb la il·lusió de versemblança que podria generar la carta, i fa més evident la convencionalitat del gènere en què s’inscriu el text –són múltiples, a hores d’ara, els llibres epistolars i els diaris de viatges que conté la tradició. És, a més, un relat desordenat, caòtic, que no progressa en un sentit lineal sinó que va marcant episodis i reflexions aparentment inconnexos–.

L’autoconsciència del relat, que parodia a la manera postmoderna les pretensions d’accedir a una veritat referencial primera, es dona també en el tractament de les fotografies dins del text. En un primer moment, la inclusió de fotografies en un diari de viatge podria respondre a la voluntat de captar un moment, ja no un enquadrament del referent visual organitzat pel fotògraf sinó un cert *punctum* inconscient de realitat que s’escola en la fotografia (Barthes, 2009). Aviat veiem, però, que les fotografies no es corresponen del tot amb el text, que sovint apareixen sense explicació, generant discontinuïtats en un relat ja discontinu més que contribuïnt a donar un sentit a la narració. Les imatges, a més, solen aparèixer editades; són retalls, collages, que segueixen la mateixa estructura de pastitx del relat. En *W* podem llegir, doncs, tota la reflexió que es deriva de la condició simulacral de les imatges. Si les imatges-simulacre es caracteritzen per construir un referent que, en els usos sociopolítics, es vol presentar com a objectiu i empíricament verídica, en el llibre de Ventura es fa evident que el referent

² Citació extreta de Ventura (2017, p. 183).

construït pels collages de text i imatges és construït. És la juxtaposició de realitats que no ofereixen un relat ordenat i que es presenten com a contradictòries allò que fa evident la condició simulacral de qualsevol format semblant.

W, per tant, obliga a plantejar-se les problemàtiques entorn de l'arxiu, no tan sols per com juga amb la construcció de referents sinó per tota una reflexió sobre la història que comença amb la inclusió de documents extrets de l'arxiu de Joan-Josep Tharrats, que va recopilar entre d'altres de revistes i pamflets de viatge, i que va ordenar en carpetes per països i regions. En seria un exemple la presència de textos sobre el Walden 7, l'edifici emblemàtic del Baix Llobregat que es va construir entre 1973 i 1975 com un intent de materialitzar una "utopia habitable" (la d'una comunitat autònoma que contrastava amb l'hostilitat de l'exterior, tot convidant la gent a fer vida comunitària dins de l'edifici) i que Joan Todó esmenta a la contraportada. Si s'analitza, però, la seva evolució al llarg del temps, veiem que aviat la construcció va presentar alguns desperfectes; la necessitat d'un pressupost més alt, la inestabilitat dels contractes de construcció i l'apropiació progressiva de l'edifici per part de l'empresa immobiliària, que buscava treure'n rèdit en un encariment que implicava l'exclusió d'una certa part de la població obrera –aquella, precisament, a què anava destinat originalment el projecte. Més enllà, podem prendre la presència del Walden 7 en l'obra com a paradigma de la manera en què apareixen els edificis al llarg de l'obra, protagonitzada per un arquitecte. Molts d'ells mostren l'erosió d'habitatges, en una forma de destrucció que estableix un paral·lel amb la reflexió sobre la desaparició del llenguatge o l'esvaniment de la tradició. L'erosió dels edificis, com la pèrdua de la tradició o la caiguda de les utopies (entre elles, el mite del progrés) (Benjamin, 2018; Fisher, 2022), contribueixen al cinisme, al desencantament del món i a una forma epocal de dessacralització que tant aquest poemari com el de Juana Dolores volen combatre de maneres diferents. Ho desenvoluparem partint de la teorització sobre la història i l'experiència que va realitzar Walter Benjamin en el seu context.

Per Walter Benjamin (2018),³ la recuperació de l'experiència i d'una capacitat per narrar-la que permeti projectar-la cap a les promeses de futur passa pel record d'un món encantat. El narrador benjaminianà, capaç de reunir la comunitat al seu entorn per narrar l'experiència, reencanta aquesta experiència a partir d'activar-ne noves promeses de futur i d'omplir-la d'un sentit dialèctic i veritablement històric.⁴ La relació amb la història i la memòria és un dels eixos que permeten articular la lectura del llibre de Gabriel Ventura. En primer lloc, per la reordenació dels arxius, que els fa establir un nou diàleg. És el gest que Georges Didi-Huberman (2018) reivindica d'Aby Warburg: la capacitat de generar noves tensions dialèctiques entre les imatges a partir de la seva

³ Ventura (2017, p. 97) inclou documents en francès sobre el seu exili i suïcidi.

⁴ Szondi (2016) llegeix aquest mateix gest en *Infància a Berlín*, de Walter Benjamin, en tant que text que mostra les promeses de futur de l'infant en la ciutat d'antany i la pèrdua d'aquest encantament infantil, del qual es fa conscient l'adult en retornar-hi després de la guerra. La narració, en aquest cas, intentaria reencantar la ciutat, atorgar-li un altre cop una dialèctica històrica que la fes narrable.

ordenació en un sentit no cronològic –en el cas de Warburg, en gestos humans, de *pathos* vital, que impedié reduir-les a un relat històric tancat i aproblemàtic, i que les despullaria de la tensió dialèctica conseqüència de la inscripció en un context determinat–. Els elements recuperats en el text de Ventura remetent així a la tasca de l'escriptor com a col·leccionista, com un narrador benjaminià que recupera els elements oblidats per la gran història i els dona la forma de l'únic relat capaç de fer-se càrrec de l'experiència del moment:

Tot sol, tancat en aquesta habitació d'hotel, la meua passió per les llistes i els catàlegs s'accentua. Llistes efímeres, ultraràpides, filles d'una gran dificultat. És una època absolutament boja, amor meu. Totes les èpoques ho són, però un bon dia apareix una escaleta i, glups, s'hi cola un doctor –o un impostor– i inventa una nova malaltia que cura l'anterior. Crec que, en realitat, el que canvia és el gest a repetir. Canvien les repeticions. Totes les èpoques, a la seva manera, han estat boges. Nosaltres fa temps que vam perdre el cap: i ara el cap perdut s'ha duplicat, i hi ha l'oblit, i l'ombra allargada de l'oblit sense superfície on projectar-se. (Ventura, 2017, p. 55)

L'artista, davant d'un món sobresaturat d'imatges i en què l'originalitat ja no és el paradigma que regeix l'art (Fontcuberta, 2016), es dedica a recol·lectar episodis de moments històrics diferents per donar-los una nova vida, una nova dialèctica, per unificar-los a partir d'aquestes repeticions boges que descriu l'autor.

El context en què s'inscriu *W* és l'anomenada “societat de la imatge” i de la post-fotografia, que Guardiola (2018) i Fontcuberta (2010, 2016) defineixen mitjançant la hipertròfia de la presència de la imatge, la saturació d'informació continguda en les imatges –que funcionen com missatges, com un llenguatge– i la dificultat de recuperar-ne algunes per tal de fer un relat de dimensions humanes, situat, no consumible immediatament.⁵ En resposta, podem llegir en *W* el gest de fer un relat des de la consciència de la capacitat lingüística de les imatges, de recuperar-les en la seva materialitat, sense la necessitat que remetin a cap moment fetitxitzat, sinó que mostren, obertament, la tensió entre totes les temporalitats que contenen. A més, Ventura fa explícita la reflexió sobre el concepte d'imatge per pensar el paper que té en la contemporaneïtat: “una imatge oberta i politemporal, que regala espai a l'observador. La imatge contemporània és caníbal i devoradora. El que vol és ocupar espai, en comptes d'oferir-ne” (2020, p. 70).

En un context que reclama l'excés d'imatges i la hipervisibilitat del subjecte i la informació, l'omnipresència de la imatge no tan sols no permet recuperar el passat, sinó que el tapa, satura l'espai de l'arxiu tot transformant-lo en un cúmul de sobreinformació il·legible, de dades excessivament accessibles que no permeten construir

⁵ Sovint s'ha associat la transparència aparent que duu al consum immediat dels missatges amb una desactivació de la demanda de pensament crític a l'individu (Fisher, 2022, p. 60-61).

cap mena de contrarelat (Guardiola, 2018), alhora que tal omnipresència canibalitza també les ficcions del futur:

Una cultura escindida, mutante y liberada en pactos de evasión y temporalidad que nos preguntan por las posibilidades y gradientes de repetición o imaginación de mundo en un indefinido gradiente de mundos posibles. Mundos que nos susurran sobre la posibilidad de mejorar mundos, y también sobre la posibilidad de vivir abandonados a la deriva de la imagen, cedidos a la lógica del capital y el placer, liberados de responsabilidad social como venganza al abandono de la sociedad que nos condena a la precariedad y en sus intersticios al entretenimiento en las pantallas. (Zafra, 2017, p. 183)

La consciència d'aquest pensament teòric es fa evident en seccions com “Arquitectura de la Informació” (Ventura, 2017, p. 125), que inclou els apartats “mercat”, “autoritat”, “globus”, “individualitat”, “capitalitat”, “temporalitat”, “estat”, “moralitat”, “normativitat” i “fraternitat”, en què es fa implícita la crítica a la lògica del consum, el control dels plaers, l'autoritarisme, els falsos mites individualistes d'emancipació del capitalisme, les violències estatals i frontereres, la sobreinformació i el repartiment de règims de visibilitat, entre d'altres.

En aquest sentit, la reflexió sobre la construcció del referent de la imatge simulacral, en *W*, no sols remet a la gran història, sinó també al rol que juga la imatge en la construcció dessacralitzada de les identitats individuals en la interfície. Guardiola (2018, p. 24) i Fontcuberta (2010, p. 21) descriuen l'exposició del cos a través de les xarxes, la subjectivitat promoguda des de la hipervisibilitat i el màrqueting emocional. La construcció del subjecte passa per una imatge que ja no és la del mirall sinó la del retrat, i la identitat esdevé una imatge que pot prescindir del cos i el fa esdevenir fantasmal. Així, el cos, la pròpia imatge, la identitat, es tornen un producte unívoc i fàcilment consumible (Matas Pons, 2015).

Contra aquest tipus de subjecte estable, que mostra una interioritat ordenada a partir de formats epistolars i lírics, el pastitx de Ventura es proposa precisament desmuntar la unitat del subjecte que les narra, tornar-lo problemàtic, dialèctic, no categoritzable en el mercat d'identitats intercanviables i banalitzades. El subjecte de *W* és incorpori, no es mostra sinó que s'oculta, no desvela la seva profunditat íntima sinó que genera noves capes en el text, i es guia més per l'atzar que per una voluntat prèvia. Tampoc no ordena el sentit del relat que ens presenta des de l'espai privilegiat del qui narra, sinó que s'hi inscriu com un element més en tensió amb la resta, i obliga el lector a reconstruir el sentit que atribuirà al llibre.

Aquesta dificultat de significat, l'extensió del temps de lectura i la demanda d'un ull crític capaç de desxifrar la dialèctica dels elements que apareixen a *W* semblen respondre en petit a la demanda adorniana d'un art no consumible, no plaent ni satisfactori. Per Adorno (2004), l'art ha d'estar lligat al seu context, de manera problemàtica, ha de ser-hi incòmode i mostrar-ne el sofriment, el *pathos*. *W* intenta subvertir

les dinàmiques de consum d'identitats, d'empatia i d'emocionalitat, però ho fa amb les eines del context: l'edició d'imatges, l'acumulació de dades, l'edició d'un llibre que s'ofereix a la lectura. “No vull viure en un món on es registra tot el que faig i dic” (Ventura, 2017, p. 131), repeteix la veu narrativa, en algunes ocasions. Tanmateix, ell no para de registrar. Registra, però, d'una altra manera; no capta la immediatesa ni un moment aïllat –transformable en producte d'Instagram–, sinó la sedimentació de temporalitats en una mateixa imatge, la dificultat d'aquesta; un gest que podem llegir com un reencantament de l'estatus de la imatge o de la realitat que reflecteix.

Un altre element que contribueix al caràcter dialèctic i interpel·lant de les imatges, en *W*, és l'ús de l'humor. Així, la possibilitat de reencantar el món des de la rehabilitació d'una transcendència deshumanitzada o d'un marc conceptual aïllat pren la mirada distanciada que permet la broma, el riure. L'humor que es veu en diverses oracions pot ser també la clau de lectura del moment final de *W*, en què, alineada a la dreta de la pàgina en blanc, apareix una fotografia que diu “Jesus is coming soon”. Parlem, en aquest cas, d'una comicitat dialèctica; aquesta no és l'única obra en què Ventura juga amb la imatge d'un Jesucrist que encarna alhora la pèrdua d'una esperança antiga i les possibilitats d'una nova promesa.⁶ La relació de l'humor amb una certa possibilitat de transcendència humanitzada també es veu fàcilment, en *W*, al capítol “Divina Còmedia” (Ventura, 2017, p. 71), en què la reflexió sobre el rol de l'escriptor contraposa la figura de l'intel·lectual-guia o revolucionari a la d'un de cínic i resignat, sense oferir una resposta més enllà de la que podem llegir en el conjunt de l'obra.

Finalment, el viatge, que permet diversos itineraris al lector en l'ordre de lectura, tot reproduint l'estructura del viatge mental i físic de la veu narrativa, es clou en l'última imatge: els retalls desordenats d'una postal en què apareix el castell on Rilke va escriure les *Elegies de Duino*. En les pàgines anteriors, se'ns explica que la descripció de la postal conté les paraules “camí Rilke Duino Trieste”, la referència a un camí que podria ser inventat, imaginari, o un mot atzarós al costat del nom important, “Rilke”, transformat en un producte turístic. El jo poètic, a continuació, es planteja la incapacitat de la imatge per reflectir l'experiència mística que Rilke va viure a Duino, i el rol d'una imatge que mostra sols l'absència. La imatge, però, es pot resignificar a cada mirada, trobar-hi un “angle insospitat des del qual tornar-la a contemplar, assenyalar coordenades que abans havíem passat per alt [...] proposar el principi d'un nou poder –ocult, mínim, microscòpic” (Ventura, 2017, p. 183). O enviar-la, que és el destí de les postals, per tal de fer-nos presents en el nou context, per fer-li dir “alguna cosa més” (Ventura, 2017, p. 183) que l'absència en el xoc entre totes les temporalitats que sedimenta i la nostra: el moment de fer-la, l'existència turística, el record de Rilke en aquells que han mirat la postal, els cops que ha estat enviada, el moment en què Ventura la retalla i l'inclou en un llibre, el moment de la lectura. Ens ressona, amb Rilke, la coneguda pregunta de les *Elegies*:

⁶ V. *Apunts per a un incendi als ulls* (Ventura, 2020).

“¿per a què poetes en temps de misèria?”. Potser per recuperar aquesta petita transcendència dels cossos, de la imatge viscuda, la dialèctica de tot allò que el context del consum tendeix a dessacralitzar.

*RÈQUIEM CATALÀ: “SERÉ GENET I TRAURÉ LA LLENGUA
A TOTS ELS PARLANTS D’AQUESTA TERRA”*⁷

Rèquiem català: i si una nació desfilant per una catifa vermella, de Juana Dolores, publicat per Edicions Poncianes el 2023, presenta també una voluntat de reactivar el potencial subversiu de la imatge, si bé des d’unes coordenades molt diferents i associades al que hem anomenat, amb Guardiola, la funció icònica. Aquí, les imatges no remetent a cap passat dialèctic sinó a la voluntat de deconstruir una ideologia associada a la identitat catalana i al pensament heteropatriarcal, per un costat, i, per l’altre, de generar una nova iconoclàstia. El text, que va ser musicat per Marc Migó i representat com un rèquiem a la nació catalana, es presenta des d’un format molt més freqüent en el context d’hiperconsum; les frases són curtes, el missatge s’expressa clarament i no hi ha una dificultat hermenèutica que remeti al contingut dialèctic. També les fotografies que s’hi inclouen responen a una voluntat obertament militant, que busca difondre’s entre els mateixos mitjans que critica.

Aquesta tensió aparentment paradoxal entre mitjans, forma i contingut, molt freqüent en els productes del nostre context que es presenten com a vehicles d’una visió crítica, demana al llibre un apropament ambigu que situa al centre la pregunta pel lector model del text. D’una banda, les oracions simples, els missatges condensats en un format breu i la presentació d’imatges que generen un impacte immediat deixen intuir en l’obra una voluntat d’accedir al màxim de públic, de deixar clar el missatge crític que es vol transmetre. El lector model es correspondria, en aquest cas, amb un lector democratitzat, la mirada crítica del qual s’alimentaria del contingut del missatge. La manca aparent de dialèctica que això sembla generar, a més, es pot considerar justificada des de l’adhesió del text al to ritualístic i a l’adaptació musical, que podria generar mitjançant les harmonies la tensió formal que el text escrit presenta en menor grau, i des de la tensió entre temporalitats que es pot llegir en les fotografies incloses en el llibre.

L’obra, per tant, es presenta com un rèquiem i en pren l’estructura. Es tracta d’un rèquiem per la mort de la nació catalana, que haurà de renéixer amb una forma completament distinta. Té del rèquiem el to profètic, l’intent de bastir una transcendentia, la proposta d’un model de religiositat particular. Per això, el llibre s’obre amb una cita del Gènesi, seguida d’una Invocació en què la veu poètica pren el rol d’un profeta. No invoca, però, un déu unívoc o una nació ben definida, sinó ideologies

⁷ Citació extreta de Dolores (2023, p. 51).

múltiples, un rostre desconegut, el desig de tots aquells subjectes que no posseeixen el saber, que es confonen amb la multitud. S'articula així un dels fonaments de la crítica del *Rèquiem català* a la societat de la imatge: la denúncia envers la violència estructural i la dessacralització dels cossos del pensament interseccional. El jo poètic se situa fora del cercle dels “savis”, dels “mestres de la Llei”, dels “que saben discutir” (2023, p. 21); és la veu de qui no sap, de qui no ha ostentat al poder ni ha bastit les metanarratives hegemòniques, qui s’ha entregat sense esperar res a canvi i escriu des del desig. L’autoatribució de termes com “femenina”, o la postulació del jo poètic com a persona que no sap, que no té identitat, que no ha estat estimada o que escriu des dels afectes i l’emoció i no des de la racionalitat, es pot llegir des de les teories *queer* com un intent d’ocupar el lloc del subjecte no hegemònic, l’invisibilitzat per múltiples dinàmiques necropolítiques. Seria el cas de l’ésser –amb connotacions de la figura històrica de la bruixa– a qui „acompanya només la màgia que transfigura la identitat i la culpa i la vergonya i la por de saber-se monstruosa” (Dolores, 2023, p. 43), entenent per „monstruositat” l’atribut utilitzat històricament per degradar els qui resten fora de la norma. No tan sols de situar-se en aquest rol, sinó també de proposar el renaiement de la nació des de les multituds situades en la mateixa posició, les multituds dissidents, les “multituds *queer*”. En un text anomenat així, Paul B. Preciado (2005, p. 163) defineix les “Multituds *queer*” no com aquelles que s’escapen al binarisme de gènere sinó com aquelles que, des d’un punt de vista polititzat, es dediquen a una “apropiació de las disciplinas de los saberes/poderes sobre los sexos, a la rearticulación y la reconversión de las tecnologías sexopolíticas concretas de producción de los cuerpos «normales» y «desviados»”.

També hi ha tot un seguit de referències a la posició femenina en tant que anti-identitària (Cixous, 2010), inclinada (Cavarero, 2013) i la voluntat d’ocupar el lloc del profeta des d’un altre posicionament. En situar-se com a profeta o nou líder de la revolta, l’únic que permet al jo poètic d’escapar de reproduir-ne els rols antics és el gest de postular-se a si mateixa com una multitud, d’insistir en la seva contradictorietat, en el fet de no saber i en la imperfectibilitat. En aquest sentit, podem llegir en el text una proposta de redempció a través de l’amor que ja no té a veure amb l’abnegació cristiana, sinó amb una poesia escrita des del desig i la ràbia. Tanmateix, s’hi vol imitar un gest semblant al de Jesucrist en el moment d’entregar el cos, d’oferir la pròpia vulnerabilitat per tal de repensar unes lleis mortes i reactivar-ne de noves –entre elles, el missatge d’amor, si bé en Dolores no és un amor caritatiu sinó un d’aparentment desesperat, més visceral, potser més *queer*–.

Les reminiscències a la imatgeria religiosa esdevenen centrals en les fotografies incloses al final del llibre, on el cos reproduït busca encarnar tota la teoria prèvia. La lectura que proposem d’aquest cas se centra a detectar com la referencialitat de les fotografies perd importància davant del missatge que volen simbolitzar. Més enllà de veure si el missatge és massa transparent per mantenir-ne la dialèctica, ens interessa la voluntat d’apropar-se a aquesta funció concreta de la imatge amb la intenció de gene-

rar un discurs dissident; un gest que, en si mateix, ja conté la pregunta pels rols de la imatge en el nostre context i en diàleg amb la poesia. El subtítol de l'apartat "Paisatges sobirans" –on trobem les fotografies– és significatiu: "Una nació no és imaginària, és imaginada" (Dolores, 2023, p. 65). El matís rau en la possibilitat de pensar la nació no com una comunitat imaginària preexistent, sinó com una possibilitat d'activar la imaginació col·lectiva per tal de construir-ne una de nova en comú. El terme "imaginació" pot contenir implícits els desitjos d'aquells subjectes insignificants, la possibilitat d'una esperança en un món en què la fe en la nació catalana sembla sucumbir davant d'un cinisme desenganyat pels successos històrics.

Les vint-i-tres fotografies d'aquest últim apartat, que juguen sovint amb filtres de color vermell, amb la llum cremada o amb la saturació del color, busquen recuperar elements tradicionals de la cultura catalana i contraposar-los al model de "cos dissident" que es proposa per tal de crear contra-ícones. Així, se'ns mostren imatges del cos de l'autora a la muntanya –uns paisatges que es podrien correspondre perfectament als de l'imaginari vinculat a tota la tradició literària catalana propera a la natura–, primer cobert d'un plomatge blanc, després com una figura vulnerable i nua, tacada de vermell per l'edició de la fotografia, llavors fugint amb una caputxa vermella o oculta amb un escut, més tard mirant amunt en un gest jesucristic que podria apropar-la a la figura de Joana d'Arc i, unes imatges més endavant, enmig de la neu amb una capa i flors blanques (símbol potser de la innocència). Les segueixen unes imatges tacades de blau per l'edició, que condueixen a les fotos nocturnes, on apareixen flors marcides i el cos humà s'hi associa al de la bruixa. Un altre cop la referència a la tradició en mostra la violència, com es veu clarament en la foguera de fons d'una de les captures que remet a la bruixeria. Finalment, apareixen tres imatges del cos de l'autora pintat amb la senyera (una de cinc barres, però). En la primera de les tres, la figura sosté la moreneta, símbol de la religiositat que condensa la veneració d'una figura femenina, tenint en compte, alhora, el que pot implicar anomenar-la com ho fem o el rerefons cristià que conté, metàfora, potser, del paper que juguen les antigues formes de transcendència en el context actual. En tot plegat, hi podem llegir la voluntat de generar contra-ícones, de deixar enrere la culpa i la vergonya arrelades en una identitat catalana conservadora (Pons Jaume, 2023)⁸, així com profanar-ne les ícones, juxtaposant la violència de la tradició i proposant-ne noves formes bastides en els cossos vulnerables, que aquesta mateixa ha tornat monstruosos.

Els cossos, doncs, esdevenen el punt de partida per a la construcció d'una nació imaginada, un conjunt dels cossos silenciats que contenen promeses de futur i esperança. La recuperació d'una certa dialèctica, d'una fe i una projecció cap al futur, doncs, passa, com en Ventura, per la recuperació dels cossos de la dessacralització en

⁸ Plantejament presentat per Margalida Pons Jaume en la comunicació "El contraefecte com a eina d'interpretació literària", en el marc del *LXVIII Congrés Anual de l'Anglo-Catalan Society*, que va tenir lloc a Palma (comunicació personal, 10 de novembre, 2023).

el món del consum, però sense atribuir-los una nova identitat; l'esperança està en les identitats no consumibles, en els cossos monstruosos, complexos, dialèctics, en una forma de transcendència que vol crear des de l'art cossos no consumibles, no explotables ni banalitzables.

CONCLUSIONS

Podem llegir, doncs, en tots dos poemaris, i de maneres completament diferents, un intent de vehicular, a partir de la barreja entre poesia i imatges, una promesa de futur –semblant a la proposada per Benjamin (2018)– que s'articula des de la recuperació de les esperances no esgotades del passat, la posada en pràctica del temps dels cossos i la demanda d'una durada en la lectura, d'una temporalitat no immediata, d'una projecció hermenèutica no ràpidament consumible.

Per fer-ho, tots dos textos aposten pel gest genealògic de recuperar elements desestimats pels grans relats, ja siguin els subjectes considerats abjectes o monstruosos, o llistes i arxius caiguts en el mar d'informacions excessives esdevingudes exclusivament „dades” arran de la lògica acumulativa contemporània descrita per Guardiola (2018). Tanmateix, si en Gabriel Ventura el subjecte que compila les dades tendeix a desdibuixar-se, en Juana Dolores és vertebral la cerca d'una identificació col·lectiva, la voluntat de construir una contraidentitat prou ferma com per articular la lluita i la nova nació. A la contra del lector model que, per tant, sembla proposar el *Rèquiem català*, capaç d'identificar-se o d'afirmar la seva identitat arran de la lectura, el de *W* s'apropa més al lector distanciat, que deduïm de la voluntat d'estranyament a partir d'elements com ara la inversemblança, la manca de notes explicatives de l'origen de moltes fotografies o la manca d'un sentit lineal en el text. Així, doncs, tots dos textos permeten un diàleg amb la crida d'Adorno (2004) per un art dialèctic, que activi la mirada crítica, que qüestionï els pressupòsits i tot allò establert en el present –en aquest cas, la societat de la imatge o el món com a interfície–.

Podem entendre, així, que el diàleg entre poemaris i imatges respon a la voluntat, conscient o inconscient, de qüestionar règims de visibilitat imposats i les lògiques necropolítiques que es perpetuen, no des del realisme sinó des de la creença en una certa capacitat performativa de la poesia vers el món. Sigui la proposta reeixida o no, el que ens interessa és el gest, l'esperança en la possibilitat de rehabilitar la importància dels cossos –monstruosos, accidentals, disciplinats– en el nostre context a través de la poesia.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Barthes, R. (2009). *La Cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1998). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benjamin, W. (2018). Sobre el concepte d'Història. *L'Espill*, 58, 189-198.
- Butler, J. (2019). *Marc de guerra: quines vides plorem?* Barcelona: Institut Català Internacional per la Pau.
- Butler, O. E. (1993). *Parable of the sower*. Nova York: Four Walls Eight Windows.
- Cavarero, A. (2013). *Inclinazioni: critica della rettitudine*. Milà: Raffaele Cortina.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la méduse: et autres ironies*. París: Galilée.
- Debord, G. (1967). *La Société du spectacle*. París: Buchet.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.
- Dolores, J. (2023). *Rèquiem català: i si una nació desfilant per una catifa vermella*. Barcelona: Edicions Poncianes.
- Fisher, M. (2022). *Realisme capitalista*. Barcelona: Virus.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016). *La Furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gregori, A. (2015). *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Guardiola, I. (2018). *L'ull i la navalla*. Barcelona: Arcàdia.
- Jameson, F. (1992). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12100qm>
- Matas Pons, À. (2015). Falseamiento y consumo de la identidad, de Rousseau a Adorno. *Isegoría. Revista de Filosofía moral y política*, 53, 631-646. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2015.053.09>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- Preciado, P. (2005). Multitudes queer. Nota para una política de los "anormales". *Nombres. Revista de Filosofía*, 19, 157-166.
- Szondi, P. (2016). *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin y otros ensayos*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Ventura, G. (2019). *W*. Barcelona: Edicions Poncianes.
- Ventura, G. (2020). *Apunts per a un incendi dels ulls*. Barcelona: Documents Documenta.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo*. Barcelona: Anagrama.