

Jordi Julià

L'autor sense ombra

La figuració literària de l'escriptor
entre els segles XIX i XX



L'autor sense ombra

La figuració literària de l'escriptor
entre els segles XIX i XX

Assaig 47

L'autor sense ombra

La figuració literària de l'escriptor
entre els segles XIX i XX

Jordi Julià

Universitat de València

Jordi Julià va guanyar el IV Premi d'Assaig Càtedra Blasco de la Universitat de València l'any 2015. Integraven el jurat: Vicent Alonso, Fina Birulés, Gustau Muñoz, Damià Pons i Tobies Grimaltos.

© Jordi Julià Garriga, 2017

© D'aquesta edició: Universitat de València, 2017

Publicacions de la Universitat de València

Arts Gràfiques, 13 – 46010 València

Disseny de la col·lecció i maquetació: Inmaculada Mesa

Imatge de la coberta: © Eugeni d'Ors, «Dandi» (ca. 1910), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2017). Foto: Jordi Calveras

Correcció: Elvira Iñigo

ISBN: 978-84-9134-196-3

Dipòsit legal: V-2756-2017

Impressió: Guada Impressors, SL

Dir «jo» és una redundància.
JOAN FUSTER, *Sagitari*

Índex

LA DISSOLUCIÓ DE L'AUTOR CONTEMPORANI: UNA INTRODUCCIÓ	11
EL POETA I LA SEVA OMBRA: LA DESPERSONALITZACIÓ DE L'AUTOR AL SEGLE XIX.....	25
LA IDENTITAT PRESERVADA: ENTRE VÍCTOR CATALÀ I CATERINA ALBERT	65
GUERAU DE LIOST, AUTOR I PROTAGONISTA DE <i>SOMNIS</i> ...	113
D'EUGENI D'ORS A OCTAVI DE ROMEU O «L'HOME DOMINAT PER LA SEVA MÀSCARA»	175
CONCLUSIONS	223
BIBLIOGRAFIA	235

La dissolució de l'autor contemporani: una introducció

L'OMBRA.— Fa tant de temps que no et sento parlar,
que voldria oferir-te l'oportunitat de fer-ho.

El caminant i la seva ombra
FRIEDRICH NIETZSCHE

Expliquen els germans Goncourt al seu *Dietari íntim* la relació que tenien amb Auguste Rodin, i les converses que van mantenir durant les seves trobades per dinar, en què l'escultor els feia saber alguns dels encàrrecs i projectes que aleshores el tenien atrafegat. A les acaballes de 1887, un *amateur* li havia encomanat una edició il·lustrada dels poemes de Charles Baudelaire, però se sentia poc animat a l'hora de posar-se a fer aquests dibuixos perquè li dolia que la seva obra només pogués ser gaudida per una sola persona, i que el seu treball quedés tancat dins d'una sala de burgès quan podria ser contemplat i valorat per centenars de lectors. Aquell era el moment en què es trobava en ple procés de preparació del

bust de Victor Hugo, el qual s'havia negat a posar per a ell, però, en canvi, havia acceptat de bon grat que fes les notes i esbossos que li fossin necessaris tantes vegades com volgués anar-lo a visitar. Normalment eren croquis on l'autor apareixia meditant o llegint, i, d'aquesta manera, el vell narrador, dramaturg i poeta imposava una imatge d'escriptor, de lector, de pensador circumspecte que l'artista no podia modificar ja que manava el model. El germans Goncourt recorden que «Rodin somriu quan explica les batalles que ha hagut de lliurar per fer-lo tal com el veia, les dificultats que ha trobat perquè la família li permetés prescindir del tipus convencional que es feia de l'escriptor sublim, del seu front de tres pisos, etc., etc.; en fi, per realitzar i modelar la seva màscara, i no la inventada per la literatura».

Aquesta anècdota i les reflexions de Rodin i dels dos germans prosistes permeten que ens adonem que la construcció de l'individu –sobretot si aquest ha assolit la dimensió social que aleshores tenia el creador d'*Els miserables*– no solament queda delimitada per una voluntat pròpia, sinó també per tots aquells discursos que s'hi associen. En un autor com Victor Hugo no hi veiem el pare de família, l'amant, l'home amb vicis i virtuts; per damunt de tot això hi volem descobrir el gran escriptor, per bé que moltes vegades la presència física i la corporització d'un nom que passa del nivell escrit al real ens pugui desmentir la idea que ens n'hem fet o que la cultura ens ha transmès o imposat. La imatge de sentit poeta romàntic que delimiten els seus versos, i fins i tot les diferents imatges o fotografies de l'inici (pensem en un gravat de 1827, on apareix amb un front molt ample i els cabells llargs, un pèl despentinat –com si es tractés d'un compositor romàntic de finals del segle XVIII–, o en una fotografia dels anys cinquanta durant el seu exili a Jersey, on

surt aguantant un llibre que llegeix, i amb l'altra mà cobrint-se el cap, amb actitud de meditació) contrasten amb la impressió que de l'Hugo real ens donen els germans Goncourt:

quan venia a *La presse*, jo no el reconeixia en un primer moment: la idea que tenia del gran poeta no concordava amb el senyor que estava davant dels meus ulls... Sí; figureu-vostè l'aspecte d'un «cuiner», d'un estudiant de trenta anys... Anava molt descurat, i després la seva mania de portar botins molt estrets i pantalons gris-perla, plens de taques, amb una levita negra sempre...

Al cap d'un temps semblava que la bohèmia havia caigut ja en desús, i justament el mateix any que van florir, per primer cop, *Les fleurs del mal*, el 1857, els germans Goncourt van coincidir al Cafè Riche –freqüentat per gent de món i per homes de negocis– amb un dels poetes més provocatius del moment. En una nota d'octubre podem llegir el següent:

Baudelaire menja al nostre costat. Va sense corbata, el coll nu, el cap pelat, amb una veritable *toilette* de guillotinat. Petites mans netes, cuidades com mans de dona, un cap de maníac, una veu tallant com l'acer i una eloqüència semblant a la precisió guarnida d'un Saint-Just.

Els Goncourt hi parlen, i ell «es defensa obstinadament amb certa còlera d'haver ultratjat els costums amb els seus versos», tanmateix, el seu aspecte té molt de provocació calculada, com si, precisament, es presentés al món amb l'aparença d'un condemnat a punt de pujar al patíbul. Aquest aspecte personal (que per la descripció tant recorda la fesomia de Vincent van Gogh en alguns dels seus autoretrats, especialment en una tela de 1888) contrastava amb l'*enfant terrible* que durant un temps s'havia tenyit els cabells de color verd (gairebé prefigurant l'estil punk), o amb el dandi que, influït per l'estil de Brummel, es passejava com a crític

d'art pels carrers, el cafès i els museus de París, copsant una modernitat incipient, com un pintor de la vida moderna.

Explicava Charles Asselineau, un dels amics i biògrafs de Baudelaire, que el primer cop que el va veure va ser el 1845, enmig del Louvre, quan els dos estaven preparant un saló d'art. El poeta francès tenia un aspecte extravagant i característic, que el seu company mai no va oblidar: «Vestia el vestit negre que va portar durant molt temps: l'armilla molt llarga, el frac, els pantalons estrets, i, per sobretot, una levita que ell mateix hauria dissenyat». En aquesta biografia *sui generis*, titulada *Charles Baudelaire, la seva vida i la seva obra* (1869) i publicada dos anys després de la seva mort, l'autor ens fa present que a principis dels anys quaranta del vuit-cents el poeta francès es va sentir atret per la bohèmia, «va entrar en aquest ambient amb tota naturalitat, i aleshores es va veure aparèixer al bulevard el seu fantàstic abric negre, amb un tall, impositat al sastre, que contradeïa la moda insolentment, llarg i botonat, eixamplant-se per dalt com un cucurutxo i acabat en dos faldons estrets i punxeguts, amb cua de xiulet, com va dir Petrus Borel». En algunes fotografies que es conserven de l'època encara se'l pot reconèixer abillat d'aquesta manera, més com a poeta maleït i home de món que com a convicte desposseït de tot, d'acord amb l'aparença que havien descrit els germans Goncourt al seu diari.

La imatge d'aquells primers temps en què es passejava irreverentment, com un dandi parisenc, coincideixen amb el moment de redacció d'alguns dels poemes que acabarien al llibre que va revolucionar la poesia de mitjan segle XIX, i el seu posat extern es trobava perfectament acordat amb l'actitud *épatante* de molts dels seus versos, com ens va fer notar Asselineau: «en aquella època, Baudelaire es divertia escrivint poemes de boig. Era una altra mostra del seu

gust per les màscares i l'exercici impersonal, que el portava a fer poemes religiosos, militars, etcètera». Més que distingir-lo, doncs, la indumentària amagava el poeta, dissimulava la personalitat autèntica, i així ell es convertia en actor de si mateix, és clar que potser interpretant un personatge que tenia el seu nom, i que era més extravagant que el fillastre del general Jacques Aupick. L'al·lusió a l'art dramàtic no és completament gratuïta, especialment si recordem la predilecció que Baudelaire sentia per la literatura dramàtica i la seva posada en escena: el seu biògraf i amic ens reporta una de les converses que va mantenir amb l'autor, on aquest confessava que «sempre que veig en un teatre un actor vestit de manera extravagant i pentinat amb trenes, l'envejo i tracto de figurar-me que sóc ell».

Tant en el cas de Victor Hugo com en el de Charles Baudelaire, hem vist que l'escriptor, és a dir, la imatge que es construeix el lector d'acord amb un nom que apareix sobre la portada d'un llibre, no sol coincidir amb la pròpia personalitat: o bé perquè l'autor (penso en Hugo) estilitza una aparença convencional i perfecta, quasi romàntica, en què apareix com a poeta —quan, en el fons, és tan mundà i xarxó com el que ho pugui ser més—; o bé perquè l'escriptor desapareix completament al darrere de les creacions reals d'uns personatges d'ell mateix que el representen en societat i que coincideixen força aproximadament amb la suposició que poden fer-se els lectors del responsable d'uns versos com els de *Les flors del mal*. Però, on és l'autor? Al nom inscrit a les cobertes, en una portada o una portadella? A la biografia breu d'una solapa de llibre? A la imatge hipotètica que els lectors es fan de qui pot haver escrit un text literari, allò que alguns anomenen autor implícit? A les imatges i aparicions —es a dir, a la representativitat social— que l'home o la dona

reals projecten cap a l'exterior? O, més encara, dins del ciutadà innominat que menja, dorm i treballa, i que potser no encaixa realment amb les seves màscares literàries?

Potser és una simple ociositat inútil plantejar-se aquesta pregunta, perquè no té una sola d'aquestes respostes, o perquè, en el fons, aquesta qüestió implica consideracions de més abast, com el fet d'interrogar-se a propòsit de la identitat social (i ja no tant cultural). Amb tot, però, és una evidència que la modernitat literària ha convertit l'autor —és a dir, aquella instància literària que es troba inscrita sobre un text— en una forma de discurs que, evidentment, té una projecció sobre l'àmbit estrictament textual i literari, i estén el seu domini cap a la vida, cap a la biografia, no solament de l'escriptor real sinó també cap a l'àmbit del lector, ja que aquest es veu convidat a construir-lo com si es tractés d'un personatge més —per bé que en aquesta ocasió, com en la major part d'ocasions, coincideix amb una persona autèntica.

Tal com Roland Barthes va defensar a l'article de 1968, «La mort de l'autor», és inútil preguntar-se per l'autoria, perquè quan passa al terreny de la literatura tot queda dissolt dins de l'escriptura, i això representa la mort de l'autor, és a dir la pèrdua de connexió amb la identitat corporal de qui escriu. Aquest estructuralista francès ens recorda que l'auge d'aquesta figura literària apareix amb la progressiva entronització que l'individu ha rebut després del Renaixement, fins al punt d'arribar al positivisme de finals del segle XIX que va establir un culte al productor, i va entendre que una obra era el reflex d'un temps, d'un lloc i d'una herència. La contemporaneïtat, lluny d'aquesta concepció d'una interpretació com a veritat que suposadament el creador havia tancat en una obra, ha dissolt l'autoria i aquesta dictadura de l'autor —tot sovint gestionada i fins i tot creada

per la crítica— i ha obert el text a diferents lectures, de tal manera que el naixement del lector implica aquesta «mort de l'Autor».

Un any després que veiés la llum aquest article, en una conferència dictada al Collège de France, Michel Foucault es va plantejar «Què és un autor?», i, en primer lloc —després de reprendre la idea de la mort de l'autor i remetre a l'ús, a vegades impropï, que d'aquest terme havia fet a *Les paraules i les coses*—, determina que el que concebem com a autor és el nom que, al mateix temps, descriu i designa, per bé que no és un nom propi com els altres, perquè afecta directament l'escriptura, la literatura i en determina l'estatut propi:

el nom de l'autor funciona per caracteritzar una determinada manera de ser del discurs: per a un discurs el fet de tenir un nom d'autor, el fet de poder dir «això va ser escrit per en Tal», o «En Tal és l'autor d'això», indica que aquest discurs no és una paraula quotidiana, indiferent, una paraula que desapareix, que flota i passa, una paraula que pot consumir-se immediatament, sinó que es tracta d'una paraula que ha de rebre's de determinada manera i que ha de rebre, en una cultura concreta, un determinat estatut.

Aquesta funció de l'autor assegura una utilització determinada del text que li és atribuït, fins al punt que —sempre segons Foucault— se suporta molt malament l'anonimat literari, a menys que es plantegi com un joc o un enigma. Com que aquesta instància textual, l'autor, és tan important per al terreny de les lletres, em sembla prou pertinent reproduir les quatre característiques que el filòsof francès identifica en aquesta funció del discurs:

la funció de l'autor està lligada al sistema jurídic i institucional que tanca, determina, articula l'univers dels discursos; no s'exerceix de manera uniforme ni de la mateixa manera sobre tots els discursos, a totes les èpoques i a totes

les formes de civilització; no es defineix per l'atribució espontània d'un discurs al seu productor, sinó per una sèrie d'operacions específiques i complexes; no remet pura i simplement a un individu real, pot donar lloc a diferents egos de manera simultània, a diferents posicions-subjectes, que poden ocupar diferents menes d'individus.

Tot i que avui dia ens pot semblar molt habitual que aparegui el nom de l'autor encapçalant cada obra, aquest és un hàbit plenament modern, ja que com ens indica Ernst Robert Curtius a *Literatura europea i edat mitjana llatina* (1948), una part dels textos medievals no apareixien signats per tal d'evitar la vanitat mundana, d'acord amb els preceptes sagrats de monjos cristians de l'alta edat mitjana; ara bé, un altre nombre considerable d'obres sí que eren creades amb la presència del nom de l'autor entre les seves línies. De fet, aquesta és una pràctica que el filòleg alemany associa a la literatura del període clàssic, quan era ben freqüent la utilització del recurs de l'autor implicat, és a dir, la cita des del mateix text del nom de l'escriptor o l'al·lusió a algun aspecte o referència sobre la seva pròpia vida o la seva obra. De tal manera que, segons les èpoques i d'acord amb motivacions diferents (per buscar o evitar el renom, per esquivar sancions morals o religioses, per pura decència), l'anonimat s'ha combinat amb la presència del nom de l'autor, que Gérard Genette ha estudiat amb el terme d'*ononimat*.

A *Llindars* (1987), volum en què Genette va fixar-se en aquells elements significatius que usualment passaven desapercebuts en l'estudi de la literatura i que es trobaven fora del text, al seu voltant, en el paratext, aquest teòric s'atura un moment a considerar «El nom de l'autor», el qual modernament gairebé sempre apareix en tres llocs concrets, sense que la ficcionalització de la seva figura sigui incorporada al

text –com succeïa habitualment a l'antiguitat i la literatura postmoderna ha tendit a recuperar–: les cobertes, la portadella i la pàgina de crèdits. De fet, a la literatura actual, fins i tot els dos primers espais reservats per aïllar l'autor del text són proclius a la impostura i al fingiment, bo i reservant a aquest tercer espai –on es remet al copyright– l'últim reduït de la realitat, principalment per evitar problemes legals d'apropiació indeguda o d'usurpació d'identitat.

El 1925, el novel·lista anglès E. M. Forster va escriure un article titulat «Reflexions sobre l'anonimat» on es plantejava el paper de l'autor en la literatura: si els llibres estaven formats per paraules, aquestes exercien una doble funció sobre el lector, transmetre informació i crear una atmosfera. Com que comuniquen algun significat, cal que els mots –i per extensió els llibres que els contenen– vagin signats per tal d'evitar qualsevol mentida –exigència que perd la seva raó de ser pel que fa a aquesta altra funció climàtica. Ara bé, durant el procés de lectura tendim a oblidar la signatura de l'autor, entre altres raons perquè no es troba inserida en el text, i l'hem deixada enrere en el paratext, en les pàgines inicials, de tal manera que l'autor d'*Un passatge a l'Índia* afirma que, en general, la literatura *per se* és anònima ja que no remet, en principi, al seu creador o executor. Un cas semblant ens succeeix en el teatre: quan anem a veure una representació tendim a oblidar l'autor de l'obra dramàtica que contemplem, però fins i tot els personatges dissolen la identitat de l'actor que els interpreta, per molt que el veiem davant dels nostres ulls, a pocs metres de nosaltres. Encara que sigui lícit que, de forma puntual, o després de llegir una obra, atribuïm la qualitat (o la decepció) d'una obra al seu creador –el qual ens ha fet sentir estèticament a través de les paraules que ha deixat escrites–, Forster opinava que

la crítica de principis del segle XX incidia massa en el paper del productor, sobretot per contrast amb la literatura antiga, perquè llavors no es concedia a la personalitat la transcendència que té en l'actualitat.

Arribat en aquest punt, el novel·lista anglès estableix una distinció entre la personalitat externa i interna: mentre que l'externa coincideix amb el nom real de l'autor, i correspon a totes les activitats de l'ésser viu; la interna, per contra, és la que fa possible la literatura, i

constitueix la força que ens impulsa cap a l'anònim. Emanava del més profund i s'eleva cap a les altures, per sobre de les limitacions quotidianes; en ser comuna a tots els homes, les obres que inspira, principalment en l'àmbit escènic, ens atenyen a tots. El poeta, sens dubte, escriu el poema, però mentre l'escriu s'oblida de si mateix. Nosaltres, en llegir-lo, a qui oblidem és al poeta. El que és meravellós de la bona literatura és que fa partícip a qui la llegeix de la condició de qui va escriure-la, i revela en nosaltres l'esperit creador.

Un cop ja ha passat aquest moment de comunió i d'emborrament del lector, acabada l'obra que hem llegit, és quan seria pertinent –sempre segons Forster– la reflexió al voltant de la personalitat de l'autor, perquè hem deixat de participar en la creació del llibre i el comencem a estudiar. Al final, com que l'impuls creatiu és comú en tots els escriptors en l'acte d'escriure i és compartit pels receptors en el moment de llegir, com si fos un procés místic, arriba a la conclusió que la poesia no hauria d'anar signada, perquè la firma sembla que designi la personalitat superficial i biogràfica que es correspon amb el món de la informació. Com a simple etiqueta externa que no concorda amb l'esperit de l'obra, per a Forster la presència del nom de l'autor es converteix en una marca completament superficial, ja que fins i tot en el moment de la lectura l'oblidem en favor de la creació imaginativa.

L'autor sense ombra és un títol inspirat en el nom d'una obra de Nietzsche, *El caminant i la seva ombra*, que va encapçalada amb un diàleg entre aquests dos personatges de l'acció, i on aquesta projecció fosca del jo pren tanta importància en la conversa que sembla que li arrabassi la capacitat de parlar, ja que fa molt temps que aquest viatger roman en silenci. El primer capítol que segueix a aquesta introducció, «El poeta i la seva ombra: la despersonalització de l'autor al segle XIX», constitueix un repàs de la separació creixent que els mateixos escriptors (especialment poetes) experimenten respecte a l'obra imaginativa que han creat, fins al punt d'arribar a assumir que el jo es dissol i que qui parla en un text és alguna cosa externa a ells mateixos, com l'ombra nietzscheana, un personatge, una màscara, algú que ja no podem reconèixer en les faccions i el relat vital de l'escriptor. Els conceptes creatius i les solucions literàries d'autors com Novalis, Keats, Baudelaire, Rimbaud o Browning, entre altres, ocupen la major part d'aquest primer estudi que prova d'explicar com ha evolucionat la idea d'autoria dins de la lírica del vuit-cents, fins a arribar a una nova concepció d'escriptor al segle XX, la qual es veu més lliure a l'hora de jugar —amb més o menys dificultat— ficcionalment amb la idea d'autor, i de crear, per necessitat o per gust, una imatge de si mateix que el representi en el món de les lletres.

Els tres capítols finals d'aquest assaig tenen en comú el fet d'estar dedicats a l'obra de tres escriptors que van signar amb pseudònim, i que van atribuir l'autoria de les seves produccions a un àlter ego que els emmascarava —i els protegia—, o bé els permetia portar més enllà les seves propostes estilístiques i jugar amb les convencions literàries tradicionals. Com veurem més endavant, la cultura catalana moderna aviat va ser conscient de la duplicitat de l'escriptor

(que ja es defensava dins d'una part de les files romàntiques), com bé demostren els poemes i les cartes d'un jove Miquel Costa i Llobera, el qual explica que escriu amb la voluntat de mantenir a distància la seva identitat biogràfica, tan important fins aleshores. D'acord amb aquesta primerenca consciència d'alteritat trobem tres autors catalans que a principis del segle XX es presenten en societat sota un nom de ploma o jugant amb la projecció literària de la seva identitat. Un pseudònim, un apel·latiu literari, és una reivindicació del paper de l'autoria, i encara desperta en nosaltres la idea que una producció etèria i fictícia, artística, està associada a la mà viva que l'ha creada, i al cos real del seu autor; però un pseudònim és, al mateix temps, l'afirmació d'una pseudorealitat, d'un món que no acaba de ser afectat pel temps històric perquè aquest fals patronímic no es concreta en un cos físic, en un espai.

Caterina Albert –jove pubilla de comarques– es protegirà d'un món d'homes despietat darrere d'un nom vigorós, triomfador i nostrat, i amb aquesta màscara literària baronívola podrà imposar un estil cru i cantellut com el que trobem a *Drames rurals*, el qual serà més acceptat per la societat convencionalista de l'època. Guerau de Liost (nom amb ressons nobles, trobadorescos i tradicionals) és l'àlter ego d'un escriptor i polític conservador que es convertirà en el gran satíric de tota la poesia catalana –potser gràcies a l'escut que li proporcionava aquesta careta. És clar que Jaume Bofill i Mates fa un pas més enllà i converteix el seu pseudònim en un autor implicat que multiplica la seva identitat i es burla d'ell mateix gràcies a uns somnis literaris. Per últim, el nom Eugeni d'Ors ja és, de per si, una forma pseudonímica, atès que l'autor recupera la preposició nobiliària que el seu cognom hauria perdut generacions enrere; així, doncs,

convertit ell mateix en nom de ploma, no li seria difícil fer néixer altres artistes i mestres (primerament rere el pseudònim de Xènius) tot creant una mena de drama imaginari de personatges ficticis que la prosa assagística –pel seu caràcter de gènere històric o biogràfic– no feia més que autenticar, i que va prolongar al llarg de la seva vida.

Al segle XIX el poeta estava sol però encara tenia ombra, però aviat passarà a ser una simple projecció de si mateix que amb l'avanç de la centúria acabarà alliberant-se del seu cos fins a assolir una autonomia literària absoluta i que li permetrà intervenir lliurement dins d'un poema com si fos un personatge diferent de l'escriptor que el va crear dins de la seva imaginació. Al segle XX, gràcies a l'ús de les diferents formes de pseudonímia, l'autor ja no té ombra perquè l'escriptor és només un nom sobre un paper, sense existència real: l'escriptor es desmarca de les seves creacions literàries o es converteix, ell mateix, en el protagonista dels seus versos. L'ombra de l'autor és el seu pseudònim, que signa el llibre, però, quina és l'ombra del pseudònim? Cap, perquè (mancat de cos com es troba) no pot projectar cap ombra, ja que la llum travessa aquest ésser invisible que només es concreta en un nom. Al vuit-cents encara podíem parlar del poeta i la seva ombra, però a principis del segle XX tan sols és possible estudiar l'autor sense ombra, autèntiques figures sense cos.

En un conegut diàleg de Nietzsche, un caminant parlava amb la seua ombra, la qual prenia la paraula després que ell hagués estat molt de temps en silenci. Aquesta imatge serveix per donar títol a *L'autor sense ombra*, un estudi sobre el procés de despersonalització que van experimentar alguns escriptors moderns (com Novalis, Keats, Baudelaire, Rimbaud i Browning, entre d'altres) i, en especial, sobre les principals estratègies poètiques que van fer servir per objectivar el seu jo o allunyar-se'n. En l'àmbit català, tres autors de començaments del segle xx també van jugar a posar-se una màscara literària, més o menys implicada en les seues obres, que signava els seus textos o parlava per ells: Caterina Albert rere Victor Català, Jaume Bofill i Mates rere Guerau de Liost i Eugeni d'Ors rere Octavi de Romeu. Aquest volum dóna a conèixer la utilitat i la funció d'aquests pseudònims, àlter egos i heterònims literaris, que són els primers autors sense ombra de la literatura catalana contemporània.

Jordi Julià (Sant Celoni, 1972) és poeta, assagista i professor de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la Universitat Autònoma de Barcelona. La seua obra lírica ha rebut guardons destacats, com els Jocs Florals de Barcelona, el premi Octubre de València o el Joan Alcover de Palma. Especialitzat en l'anàlisi de la poesia i la literatura contemporània, i bon coneixedor de l'obra de M. Rodoreda, M. Torres i G. Ferrater, els seus estudis han merescut distincions nacionals i internacionals, com el premi Siglo XXI (Mèxic), el Dámaso Alonso (Santiago de Compostel·la), el Josep Vallverdú (Lleida) o, més recentment, el premi internacional Memorial Walter Benjamin (2016) i el premi València Alfons el Magnànim (2016). Alguns dels seus títols d'assaig són *Al marge dels versos* (1999), *Un segle de lectura* (2002), *La perspectiva contemporània* (2002), *Poètica de l'exili* (2011), *L'ofici i el do* (2014), *Els cants de l'exode* (2016) i *Poesia i identitat* (2016). *L'autor sense ombra* va rebre el IV premi d'assaig Càtedra Blasco (UV).

ISBN 978-84-9134-196-3



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA **PUV**
PUBLICACIONS