

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 2

Incidències

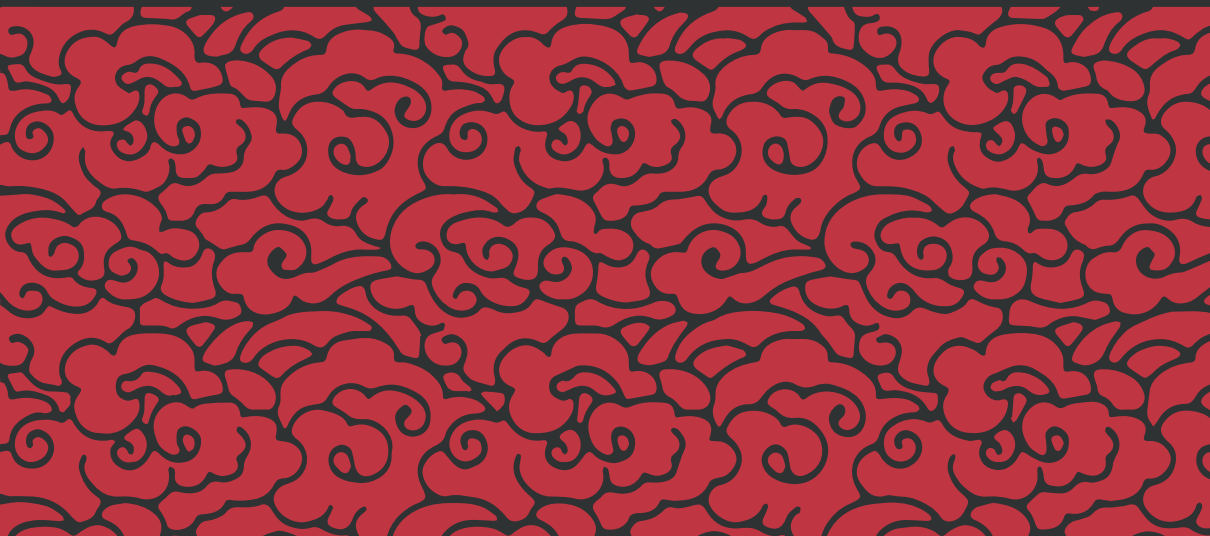
Poesia catalana
i esfera pública

editat per

Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz



Edizioni
Ca' Foscari



Incidències

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

2



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per

Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2016

Incidències: Poesia catalana i esfera pública
Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz (eds.)

© 2016 Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz per al text | per il testo | for the text
© 2016 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per aquesta edició | per la presente edizione | for this edition

Qualsevol part d'aquesta publicació pot ser reproduïda, emmagatzemada en un sistema de recuperació de dades o transmesa en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, electrònic o mecànic, sense permís, sempre que es citi la procedència.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia, Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edició març 2016
ISBN 978-88-6969-059-4 [ebook]
ISBN 978-88-6969-067-9 [print]

L'edició d'aquest monogràfic ha comptat amb un ajut del projecte de recerca | L'edizione di questo volume ha ricevuto finanziamenti dal progetto di ricerca | The publication of this volume was financed by funds from the research project:

«La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos» (FFI2012-34722).

Certificació científica de les obres publicades per Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: Tots els assaigs han rebut un dictamen favorable d'avaluadors experts en la matèria, a través d'un procés de revisió anònima sota la responsabilitat del Comitè Científic de la col·lecció.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series.

Revisors | Revisori | Reviewers Alfons Gregori (Adam Mickiewicz University, Poznań) Antoni Artigues (Universitat de les Illes Balears) Barbara Łuczak (Adam Mickiewicz University, Poznań) Begonya Pozo (Universitat de València) Caterina Calafat (Universitat de les Illes Balears) Cèlia Nadal (Universitat per Stranieri di Siena) Dominic Keown (University of Cambridge) Elisenda Marcer (Birmingham University) Eva Bru (Bangor University) Glòria Bordons (Universitat de Barcelona) Helena Buffery (Cork University) Jaume Guiscafrè (Universitat de les Illes Balears) Jaume Subirana (Universitat Oberta de Catalunya) Jesús Revelles (Universitat de les Illes Balears) Joan Mas (Universitat de les Illes Balears) Jordi Cornellà (University of Glasgow) Jordi Julià (Universitat Autònoma de Barcelona) Lis Costa (Universitat de Barcelona) Maribel Ripoll (Universitat de les Illes Balears) Marta Font (Universitat de Barcelona) Pere Ballart (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI 10.14277/978-88-6969-059-4

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Taula de continguts

Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Introducció

De 'parenta pobra' a gènere reincident 7

MECANISMES DE DIFUSIÓ I DIVULGACIÓ

Marc Audí

Eduard Escoffet-Joan Brossa

Escriure llibres de poemes 17

Anna Vives

**Canonicitat i metapoesia en *Dos poals* (2005),
Els hòmens primer (2010) i *Ei, que ja sé francès!* (2014)
de Josep Vicent** 37

Pilar Arnau i Segarra

**The Allographic Prologues of Josep Maria Llompart
as Mechanisms for the Dissemination of Poetry** 55

Emma Bosch i Silvia Buset

Preparem-nos per passejar pel sostre
Poesia experimental per a infants i mestres 69

Alexandre Bataller

Poètica de la intimitat i recepció en lectors adolescents
Un estudi de cas a partir de *Fragments* de Gaspar Jaén 85

ÍNTIM, PRIVAT, PÚBLIC

Mercè Altimir

Postals no escrites (2001) de Felícia Fuster
L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc 105

Margalida Pons

Poètiques de la poquesa
Escriptura *poverta* i altres formes discretes d'apel·lació
en la creació catalana contemporània 117

Montserrat Roser Capturing the Moment Identity and the Political in Narcís Comadira's Poems	141
Mercè Picornell Espais intersticials en la representació de la Barcelona contemporània Una lectura d' <i>Última oda a Barcelona</i> (2008), de Lluís Calvo i Jordi Valls	161
Maria Ruiz Salom Una aproximació a les poètiques de l'oralitat <i>El furgatori</i> , de Josep Pedrals	179
Elisabet Gayà Poesia i oralitat en la literatura catalana actual Una anàlisi a partir de la representació, la incidència política i l'espai públic	199

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Introducció

De 'parenta pobra' a gènere reincident

Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

(LiCETC, Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

L'objectiu d'aquest volum monogràfic és oferir una aproximació a la poesia catalana actual des del punt de vista de la seva incidència, això és, de la seva possibilitat de transcendir de diverses maneres els límits del vers imprès per projectar-se en un marc públic, sigui aquest més o menys restringit. Aquesta permeabilitat social del text poètic és sempre bidireccional, és a dir, fa que els versos també es deixin influir pel seu entorn. Entenem que la presència de la poesia en l'esfera pública no només té a veure amb la capacitat dels poetes d'expressar obertament un posicionament polític o un compromís social o de facilitar a les institucions la commemoració d'efemèrides literàries per omplir de continguts culturals les agendes polítiques. Es manifesta, també, de manera, podríem dir, més discreta, en forma d'influències entre poetes, de lectures d'estudiants, de versos difosos per les xarxes socials, de bars on s'escolta poesia, de poetes que deixen contaminar els seus versos de cultura popular, de les músiques, les paraules i les olors que se senten a peu de carrer.

Empram el terme **incidència** per referir-nos a qualsevol possibilitat de transcendència del vers, i que té a veure tant amb la seva repercussió social – per exemple, de mobilitzar identifications col·lectives – com amb la seva capacitat de generar petites influències en la vida d'un col·lectiu d'escriptors o de lectors. En els onze capítols que segueixen, aquesta aproximació es concreta en la lectura de l'obra de poetes que, si bé en la majoria de casos han tengut una bona recepció tant crítica com entre el públic lector, no sempre han merescut estudis en profunditat com els que aquí es proposen.

Les investigacions que originaren les recerques que reunim en aquest monogràfic es presentaren inicialment en el congrés internacional 'La

Treball vinculat al projecte de recerca «La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos» (FFI2012-34722), finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat del Govern Espanyol. Agraïm a Maria Francisca Marimon la seva col·laboració en la revisió final del monogràfic.

poesia en la contemporaneïtat: reptes genèrics, identitat i incidència pública', celebrat a Palma els dies 11 i 12 de desembre de 2014 i organitzat pels grups de recerca LiCETC (vinculat a la Universitat de les Illes Balears) i Poespublic (vinculat a la Universidade de Santiago de Compostela i a la Universidade de Vigo). El congrés i, específicament, aquest volum, resulten una passa més en la trajectòria de recerca dels dos grups, interessats fonamentalment en les evolucions de la poesia experimental contemporània i, en especial, en les formulacions poètiques que s'escapen d'alguna manera del paradigma clàssic de la lírica: sigui perquè empren mecanismes experimentals de composició i difusió (i.e. el collage, la performance, la creació col·lectiva), perquè desafien ideals vinculats tradicionalment a la poesia lírica (i.e. la creativitat, la lectura concentrada, la intimitat creadora); o perquè pretenen vincular-se de manera productiva en un entorn social i polític que depassa l'àmbit restringit del món literari.

Des dels anys setanta, la poesia catalana ha experimentat canvis importants pel que fa a la seva presència pública, que afecten tant el grau de coneixement i reconeixement de la funció social del poeta com la percepció de la poesia com a gènere essencial, no només per a la conformació de la cultura catalana, sinó per a la justificació de la mateixa nació. Amb la mort de Franco, el rol messiànic del poeta responsable, com havia dit Salvador Espriu, de 'salvar els mots', s'esvaeix i la funció de la poesia i dels poetes ha de ser redefinida en un context democràtic on sembla que l'engatjament polític dels escriptors ja no s'estila. Aquest procés de redefinició, tanmateix, no pressuposa un ple allunyament de la poesia respecte dels afers públics, no només perquè la percepció de la importància atribuïda al gènere en el marc de la cultura catalana segueix essent rellevant, sinó també perquè l'evolució dels mecanismes de difusió de la paraula poètica permet formes d'accés i recepció que desafien les jerarquies dels circuits restringits de consum cultural.

En el primer sentit, perviu encara el tòpic de Catalunya com a 'país de poetes', referit tant a la quantitat de poetes que genera el país com a la seva importància històrica en el desenvolupament de la cultura i de la nació, una idea que és encara més present si ens referim al País Valencià i a les illes Balears i Pitiüses. Per a Jaume Aulet (2008, p. 76), aquesta preeminència simbòlica i quantitativa de la poesia és corrent en les llengües minoritzades, en tant que és el gènere «que aguanta millor els embats tempestuosos i el que lidera tots els processos de ressorgiment i de renai-xença».¹ «Existiria Catalunya sense poetes?» es pregunta David Castillo

1 I continua: «Per això mateix tampoc no sorprèn que una llengua en crisi permanent, com és la catalana, atorgui - també permanentment - un paper fonamental als poetes i a la poesia. Si Josep Carner parlava, ja el 1908, 'de l'acció dels poetes a Catalunya' des de les pàgines de la revista *Empori* no era només perquè el Noucentisme considerés que la poesia era el gènere que, per motius tant estètics com ideològics, havia de lidaerar el procés de

al suplement de cultura de l'Avui, i respon: «Segurament sí, però sense Verdaguer, Maragall, Espriu, Vinyoli i companyia seria ben poca cosa» (2015, p. 2). A Catalunya, afirma també Jaume Subirana reflexionant sobre l'estat actual del gènere, la poesia «ha jugat un altíssim valor simbòlic [...] els poetes (alguns poetes) sempre han tingut entre els catalans un estrany però privilegiat estatut de símbol nacional, de portaveu essencial, de numen» (2001, s.p.). En el mateix sentit, en un perfil sobre Feliu Formosa, Jordi Llavina es reafirma en aquest estatus privilegiat que, tanmateix, considera, hauria perdut incidència en la vida pública:

Aquest nostre és un país de poetes. I sort en tenim, d'ells! Però hi ha un desequilibri descoratjador entre la importància real que té l'obra de molts dels nostres lírics per a la cultura pròpia - i la importància que ha tingut, també, en el que se'n diu, pomposament, la construcció de l'imaginari del país - i la presència d'aquests autors, de la seva obra, en la realitat catalana, que avui dia tendeix - i deixeu-me que faci servir un eufemisme - a l'analfabetisme i l'estultícia. (Llavina 2015, s.p.)

Davant el clam per la importància simbòlica de la poesia per a la cultura catalana, apareix sovint la constatació de la seva manca de rellevància social, traduïda en els baixos índexs de vendes de llibres, que contrasten tant amb la quantitat de premis de poesia catalana que ofereixen les institucions públiques, com amb proliferació de petites col·leccions de poesia que sorgeixen arreu dels Països Catalans - casos com LaBreu, AdiA, Terrícola, Cantàrdida. Aquestes, si bé contribueixen a dinamitzar l'escenari poètic, segons Dolors Miquel (2015), són també símptoma de la desfeta d'un món editorial dominat, en el fons, per grans corporacions que treballen al marge del territori. La sensació de desestabilització de les estructures reguladores de la cultura a què fa referència Xavier Farré en una resposta a l'article de Miquel ha impulsat a algú fins i tot a demanar una moratòria de la publicació de poesia en paper, a l'espera que es restableixin uns filtres impossibles a causa de la multiplicació d'iniciatives editorials disperses (Dols 2011).

I, tanmateix, avaluar la rellevància social de la poesia atenent només a la seva difusió en format llibre o a la seva capacitat de generar cànons estables implica deixar de banda molts dels canals dispersos en què contemporàniament la poesia aconsegueix incidir en diversos àmbits de l'esfera pública, potser no amb la profunditat intel·lectual que aparentment permet la lectura atenta, però sí a partir d'una diversitat de canals que obren camins per a la creació de nous lectors, i de nous escriptors, així

construcció de la Catalunya ideal, sinó perquè les circumstàncies no permetien fer-ho des d'enlloc més» (2008, p. 76).

com de noves formes de consum poètic que diversifiquen l'accés al gènere. Ja s'ha parlat molt, i des de posicions enfrontades, de la importància creixent que els recitals de poesia, en els seus diversos formats han tingut en el context català contemporani, des de l'escenificació política que suposà el Festival de Poesia del Price de 1970 a la dimensió festiva que el mateix recital té en nombroses celebracions, més o menys alternatives o institucionals (des dels recitals en bars com l'Horignal de Barcelona als diversos actes a l'ús de la poesia en la celebració oficial de la diada de l'onze de setembre).² La poesia omple agendes culturals, justifica diades institucionals i anys literaris, motiva documentals, es difon en les xarxes socials, segurament proposant fórmules de consum indirecte, però que, tanmateix, no deixen de fer permeable el gènere respecte de la societat en què es produeix i a qui es dirigeix.

Per tot això, en aquest volum, volem allunyar dels criteris quantitius el debat sobre la rellevància social de la poesia a l'àmbit català - el gran nombre de volums publicats versus el migrat nombre de lectors - o qualitius - l'absència d'una vara de mesurar apta en un món cultural en què coexisteixen diversos cànons possibles.³ S'hi estudien, d'una banda, els mecanismes de difusió i divulgació de la poesia, sigui a l'hora de crear estratgies entre poetes o de generar experiències didàctiques en l'àmbit escolar. De l'altra, s'hi constata que, en la literatura catalana contemporània, trobam poètiques que s'escapen dels límits tradicionals de l'expressió de la intimitat lírica per proposar formes diverses de vinculació amb els altres: sigui des de la creació de nous models d'identificació subjectiva o des de la conversió del poema en lloc des d'on tramar una reflexió personal sobre la societat en què s'habita. Aquestes dues línies de reflexió motiven els dos apartats en què hem organitzat aquest monogràfic.

Els articles reunits en el primer bloc tracten sobre la influència entre poetes així com sobre experiències concretes per introduir la poesia en l'àmbit educatiu. Marc Audí estudia a «Eduard Escoffet - Joan Brossa: escriure llibres de poemes» les dues primeres obres publicades en format de llibre per Escoffet, *gaire i el terra i el cel*. Si seguim la trajectòria de l'autor, la publicació d'aquests llibres significa que Escoffet desenvolupa un nou estil poètic i que inicia una nova concepció sobre el fet poètic, atès que anteriorment només havia publicat la seva obra en format de disc, fent èmfasi al so i a la poesia parlada. És en aquest sentit que la poesia d'Escoffet és posada de costat amb *Sumari astral i altres poemes* de Brossa, la influència del qual Escoffet sembla que no pot defutir. L'article d'Anna Vives

2 Margalida Pons (2013) ja ha reflexionat sobre la recepció de la poesia oralitzada en la poesia catalana, un dels espais on arriba a públics més amplis que, segons alguns crítics, només tendrien un accés parcial o superficial al gènere.

3 Segons Marrugat (2013 i seg.), de fet, la diversitat és un dels signes de la poesia catalana de la postmodernitat.

analitza la poètica particular de Josep Vicent Cabrera Rovira a partir dels poemaris *Dos poals de sabó i un cabàs de no res, quan, fet i fet, uns altres peguen el mos; no hi ha cap altre camí que descreure* (2005), *Els hòmens primer, si és home, i després les dones, i al contrari* (2010), i *Ei, que ja sé francès!* (2014). La seva creació original – qualificada com a despoètica i experimental – es relaciona amb la idea de metapoètica, això és, la reflexió sobre el gènere des del mateix text poètic, una reflexió que reclama la complicitat d'un lector. S'hi estudia també l'empremta de Vicent Andrés Estellés i Joan Brossa en els poemes de Josep Vicent. Tot l'article contribueix a la idea que els conceptes de tradició – o d'influència de poetes canonitzats – i rebel·lió no són excloents en les poètiques experimentals. En l'article de Pilar Arnau aquesta influència es mostra explícitament en la tasca de Josep Maria Llopart, poeta i activista cultural mallorquí, com a prologuista de llibres de poemes. En l'article s'analitza l'enorme treball de presentació, sobretot, de nous poetes que va du a terme Llopart durant la dècada dels vuitanta i la dels noranta. La seva tasca contribueix definitivament a conformar una idea de poesia en la Mallorca contemporània. L'article es clou amb un inventari ampli de pròlegs de Llopart, que Arnau s'ha dedicat els darrers anys a compilar i editar.

Tanquen l'apartat dos articles sobre propostes didàctiques a partir de textos poètics, tots dos plantejats des d'experiències concretes en l'educació primària i secundària. A l'article «Passeig pel Sostre: la mirada poètica», Emma Bosch i Silvia Burset expliquen una proposta didàctica que varen realitzar alumnes de 2n de primària. Es tracta de tota una experiència poètica i té com objectiu que els nins experimentin, compreguin i descobreixin noves formes poètiques. Les activitats que s'hi desenvolupen estan basades, sobretot, en jocs surrealistes i dadaistes, en conceptes situacionistes i tècniques vinculades al grup OuLiPo. Amb tot, la pregunta a la qual pretén respondre l'article és la següent: per què les propostes avantguardistes de principis del segle xx resulten encara ara, després de més de cent anys, tan innovadores a les escoles d'avui en dia? Així mateix, Alexandre Bataller fa una anàlisi de dues propostes didàctiques arran de la lectura de *Fragments* de Gaspar Jaén, la primera duita a terme amb alumnes de secundària i l'altra amb discents universitaris. Bataller pretén demostrar que simples detalls com el fet de conèixer en persona l'autor del poemari, fer-li una visita a casa seva o tenir l'oportunitat de demanar-li qüestions referides al llibre i al procés creatiu fan que l'aproximació a la lectura per part de l'alumnat sigui radicalment diferent, molt més predisposada i atenta.

El segon bloc, per contra, introdueix lectures sobre poetes catalans que treballen de manera prou diferent per transgredir el lloc tradicionalment assignat a la lírica respecte a les categories 'íntim', 'privat' o 'públic'. A «*Postals no escrites* (2001), de Felícia Fuster. L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc» Mercè Altimir analitza aquest recull

d'haikus tenint en compte dos processos d'influència paral·lels. Per un costat, Fuster s'interessa i s'impregna d'una literatura poc coneguda en aquella època arran de la traducció de diversos volums de poesia japonesa contemporània, la qual cosa suposa l'obertura cap a un sistema simbòlic totalment diferent del que predominava a Occident, basat en una llarga tradició platònica i aristotèlica. D'altra banda, també té en compte les relacions que Fuster establí amb la intel·lectualitat parisenca de mitjan segle XX, concretament amb els pensadors de les teories estructuralistes com, per exemple, Roland Barthes, que altrament girà la mirada cap a les noves possibilitats d'estudi que ofería la simbologia japonesa. Alhora, Altimir també relaciona *Postals no escrites* amb el concepte d'extimitat, desenvolupat per Jacques Lacan.

L'article de Margalida Pons introdueix el concepte de 'poètica de la poquesa', oposat al que Guy Debord va anomenar la 'cultura de l'espectacle'. Es tracta d'una poètica que s'assimila a la de l'Arte Povera i el minimalisme i que juga amb les formes literàries del silenci o la buidor. Els espais en blanc a l'obra de Víctor Sunyol o la miniaturització en la de Benet Rosell serveixen d'exemples d'una creació original que obliga el lector a alentir la seva percepció sobre els textos. L'article de Montserrat Roser ofereix una lectura original de la poesia de Narcís Comadira, que es focalitza en la manera així com el poeta captura el moment polític - la Catalunya de la Transició - i s'hi posiciona des dels seus versos. L'article ressegueix la trajectòria biogràfica de Comadira i analitza el seu compromís polític així com s'expressa en els versos.

Mercè Picornell se centra en la imatge literària de la ciutat en l'àmbit de la cultura catalana en relació amb una nova estètica contemporània basada en les runes a partir del poemari *Última oda a Barcelona*, de Lluís Calvo i Jordi Valls. Picornell relaciona aquesta figuració poètica amb altres usos que es fan de les zones més abandonades de la ciutat, tant des del punt de vista artístic com polític. Alhora, també analitza el procés creatiu compartit per Calvo i Valls en la construcció d'aquest llibre. Tanmateix, l'objectiu de l'autora no és exactament analitzar l'interès que pugui tenir aquesta obra per la tematització poètica que erigeix dels espais urbans, sinó fer notar que és el lloc des d'on és possible encetar un nou espai de diàleg per generar formes alternatives d'identitat urbana i per construir una nova ciutat que ressorgeix de l'esfondrament.

Maria Ruiz analitza la poesia de Josep Pedrals, un dels poetes més coneguts i difosos - sobretot a causa de la seva condició de performer i com a membre del grup de música Els Nens Eutròfics - però que encara no ha motivat gaire estudis aprofundits des de la crítica. S'analitza la seva poètica des de la recerca de traces d'oralitat que tenen a veure amb l'assumpció creativa i provocadora de referents de les pràctiques etnopoètiques de la cultura catalana. La idea d'oralitat també és central en l'article que tanca aquest volum. Elisabet Gayà analitza l'augment de les performances poèti-

ques en la literatura catalana i com aquestes proposen un canal alternatiu per a la difusió de la poesia, no lligada als volums sinó a la presentació oral i pública en un auditori. S'analitzen en profunditat dues propostes concretes: *Estellés de mà en mà*, un homenatge a la poesia de Vicent Andrés Estellés de la mà de Francesc Anyó i Borja Penabla, i l'espectacle poètico-musical de Cesk Freixas i Roc Casagran, sense títol concret, però que s'ha escenificat en múltiples ocasions arreu del territori català. S'hi analitza l'impacte d'aquesta poesia escenificada en l'esfera pública, i, des d'aquesta esfera, la manera així com el gènere s'implica en un escenari tant polític com estètic.

En definitiva, per tant, aquesta monografia recull onze aportacions prou diferents a la incidència de la poesia com a gènere en la literatura catalana contemporània. Independentment del grau de superficialitat o profunditat que atribuïm a aquesta transcendència poètica, genera contactes, influències i lectures que depassen les del consum privat del llibre llegit solitàriament. Aquest contacte fa que els poetes s'enxarxin entre ells, que els versos surtin dels textos per trepitjar carrers, teatres i escoles, que els poetes repensin la petjada de la seva obra sobre el món que habiten. La poesia, així percebuda, no es resigna a ser una 'parenta pobra' de la literatura - com en va dir Bartomeu Fiol - sinó que cerca formes d'incidir i reincidir en l'esfera pública.

Cal dir, per acabar, que tots els articles recollits en aquest volum han seguit un procés de revisió anònima per part de dos especialistes en el camp de la literatura catalana. No volem tancar aquesta introducció sense agrair, d'una banda, als avaluadors, l'atenció amb què varen respondre respondre la nostra demanda d'avaluació i la profunditat amb què han proposat revisions dels articles. D'altra banda, agraïm també als diferents autors que participen en aquest volum, la seva disponibilitat a l'hora de resoldre dubtes i introduir canvis en els seus articles, convertint el procés d'edició en un diàleg interessant i productiu sobre la difusió de la poesia catalana contemporània, un diàleg al qual pretenem contribuir amb aquest volum.

Bibliografia

- Aulet, Jaume (2008). «Consideracions sobre la difusió i la recepció de la poesia catalana». A: Graña, Isabel; Iribarren, Teresa (coord.), *La literatura catalana en la cruïlla (1975-2008)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, pp. 75-92.
- Dols, Nicolau (2011). «Poesia: moratòria i reset, per favor» [en línia]. *Vilaweb*. Disponible a <http://www.vilaweb.cat/noticia/3849721/20110217/poesia-moratoria-reset-favor.html> (2015-12-01).
- Farré, Xavier (2015). «Un altre balanç de la poesia catalana». *Ara*, 7 de juliol, p. 28.

- Llavina, Jordi (2015). «Feliu Formosa» [en línia]. *La Vanguardia*, 25 de setembre. Disponible a <http://www.lavanguardia.com/20150114/54422590456/feliu-formosa-jordi-llavina-opi.html> (2015-12-01).
- Marrugat, Jordi (2013). *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*. Barcelona: PAM.
- Miquel, Dolors (2015). «Carta oberta a poetes, escriptors i gent de la cultura». *Ara*, 2 de maig, p. 40.
- Pons, Margalida (2013). «A New Kind of Popular Lyric Poetry? Collectivisation Processes in Recent Catalan Writing». In: Prieto-Arranz, José Igor; Bastida-Rodríguez, Patricia; Calafat-Ripoll, Caterina; Fernández-Morales Marta; Suárez-Gómez, Cristina (eds.), *De-Centring Cultural Studies: Past, Present and Future of Popular Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 41-68
- Subirana, Jaume (2001). «Algunes dades sobre la poesia catalana actual» [en línia]. *Lletra*. Disponible a <http://www.uoc.edu/culturaxxi/cat/articles/subirana0602/subirana0602.html>.

Mecanismes de difusió i divulgació

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Eduard Escoffet-Joan Brossa

Escriure llibres de poemes

Marc Audí

(Université Bordeaux Montaigne, France)

Abstract Eduard Escoffet has recently published his first two poetry books, *gaire* and *el terra i el cel*, after a long period devoted primarily to sound and spoken poetry. According to the poet, both books, and the latter in particular, have been written to be read rather than spoken out in public. This does not only affect the style of the poems and the way they produce meaning but also suggests that Escoffet aims to build up a new poetic, at least in relation to his previous oeuvre. In this new proposal, Escoffet challenges realism and the idea of observation through writing. In this regard, reading *el terra i el cel* along with some of the major books by Joan Brossa like *Sumari astral i altres poemes* is especially suggestive and clarifying. If Brossa opened up a new path away from his better-known achievements, Escoffet has brilliantly taken up such role in contemporary Catalan poetry.

Resum 1 Justificació. – 2 Estructura. – 3 Línies i paisatges. – 4 Poètica. – 5 Brossiana.

Keywords Eduard Escoffet. Catalan poetry. Catalan literature. Joan Brossa. Catalan philology.

«tot el procés ha estat de reeixir a saber mirar, reeixir en l'empresa de penetrar les coses. 'No esculpeixo els ocells sinó el vol', deia Brancusi».
Joan Brossa (citad Coca 1992, p. 23)

1 Justificació

La publicació de *gaire* i *el terra i el cel*, respectivament el 2012 i 2013, ha marcat un tomb a la poesia d'Eduard Escoffet. No solament es tracta dels primers llibres que publica individualment des de fa gairebé vint anys,¹

Aquest article ha estat elaborat dins del Projecte I+D FF2010-18880 (subprograma FI-LO) «La poesia experimental catalana entre 1959 i 2004» del Grup de recerca 2009 SGR 00286 de la Universitat de Barcelona.

1 A banda d'un recull de narrativa breu (Escoffet 1995). *gaire* fou enllestit l'any 2010.

Biblioteca di Rassegna iberistica 2

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-1

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

sinó que són llibres amb una estructura interna ben marcada. És més, Escoffet afirmava que «no f[ieia] llibres»,² si bé havia participat el 2011 en el llibre d'artista *Estramps* amb Evru. Però no era un llibre de poesia. *gaire* i *el terra i el cel* són llibres publicats en col·leccions de poesia d'editorials de poesia, i també són llibres «fets», pensats com a tals. Ambdós incideixen en la difusió de la seva obra poètica en escollir canals i suports nous, i d'entrada inviten a reflexionar específicament sobre l'objecte mateix, el llibre. Com és que Escoffet ara «fa llibres»? I per què? Lliurar un conjunt estructurat de textos a un lector anònim representa allunyar-se de l'esquema comunicatiu dels concerts i lectures. I els seus poemes tracten d'aquest canvi. Cadascuna de les paraules «escriure llibres de poemes» ha de tenir un significat ple. La manera com aquests canvis elaboren un concepte del gènere poètic propi³ és el punt de partida d'aquest article.

Però d'on ve el recel pel llibre de poesia? El llibre com a forma s'esmuny entre tres temporalitats de la història de la poesia universal que són «arrels» de la poesia d'Escoffet: la medieval, la barroca i l'experimental dels seixanta darrers anys. Cap de les tres fa ús del còdex com a únic suport, i la poesia experimental encara se n'allunya més. Totes tres són als dos llibres d'Escoffet: la medieval amb cites d'Azalais de Porcairagues a «abans no arribi la primavera» (Escoffet 2012, p. 41), i mencions, per exemple a Guillem de Cabestany a «la vida en un congelador» (Escoffet 2013, p. 27); la barroca amb epígrafs i emblemes (en homenatge a Francesc Fontanella a «fontano» a *el terra i el cel* i a la secció «amidaments i escaires» de *gaire*, i a Francisco Miranda Villafaña a la primera endreça al lector del mateix llibre, i amb la reproducció gràfica de cinc emblemes amb valor temàtic);⁴ l'experimental en menor mesura amb un epígraf de Joan Brossa (a «salva el planeta!» (Escoffet 2012, p. 73) i una menció a *el terra i el cel*. Els poetes de totes tres èpoques concebien la forma, la recol·lecció i la publicació dels seus poemes tenint cura del seu caràcter incidental, oral, musical, performatiu o visual, i així traçaven un camí allunyat del còdex amb estructura interna i determinant, que s'estén a partir del primer romanticisme. La cura d'Escoffet a recordar-les palesa una intenció diferent a l'hora de fer un llibre, un gest específic que reivindica aquestes tradicions. Al marge del concepte més estès del quefer poètic,

2 Per exemple a l'entrevista realitzada l'any 2010 per a l'Institut Ramon Llull: hi ha «la voluntat d'anar a l'arrel de la poesia, [...] i una forma que evidentment escapa del llibre justament per aquesta voluntat d'anar a l'arrel [...] oral o fins i tot musical de la poesia» (<http://poetarium.llull.cat/poetarium/detall.cfm/ID/26864/CAT/eduard-escoffet.html>).

3 «als meus fills dels altres», tercer poema d'*el terra i el cel* (Escoffet 2013, p. 13), fa palesa la intenció metapoètica: «la poesia és, de cada nova naixença, | totes i cadascuna; món. | esgrafiar, resseguir. corregir».

4 Respectivament pp. 7 i 61. La taula de llegendes i les traduccions dels emblemes són a Escoffet (2012, p. 93).

que situa el llibre com a suport únic de la poesia (Escoffet l'identifica com a una de les «rutines literàries»), i de la *doxa* experimental, que identifica la innovació amb la cerca de suports i canals específics (ja siguin els de la poesia sonora, oral, visual, la polipoesia o el diàleg amb la creació musical i plàstica, terrenys que Escoffet ha conreat aquests darrers anys i segueix conreant), Escoffet postula una modernitat i novetat en pensar el llibre a partir d'altres tradicions.

El llibre és un suport que té unes dinàmiques i unes característiques pròpies, té la seva pròpia poètica. I jo sempre he anat desenvolupant la meua obra al marge del llibre fins que he trobat allò que realment volia encabir en el format llibre, sense seguir el que imposen les rutines literàries. No és el primer llibre que publico, però segurament és el primer que he concebut per ser llegit en la intimitat, en suport llibre i que no té una transformació sonora, o sigui que és un llibre que s'esgota en el mateix format del llibre. (Carbonell 2013, s.p.)

Així doncs, si bé el coneixedor de l'obra pública d'Escoffet podria qualificar aquest tomb de retorn cap als codis genèrics, d'aturada de l'experimentalisme sonor, performatiu i visual, em sembla per contra que una apreciació general d'aquest tipus, basada en una definició històrica de l'experimentació, que qualifiquem de *doxa*, no ens permet pas copsar l'especificitat dels llibres esmentats, i en particular d'*el terra i el cel*. L'historicisme experimental pressuposa una concepció temporal successiva i progressiva de la poesia molt allunyada de la d'Escoffet, que podem qualificar amb Jean-Marie Gleize de «neopoètica»: ⁵ mitjançant crisis de la paraula i altres daltabaixos formals, reafirma sempre el gènere poètic. Escriure llibres de poemes suposa doncs per al poeta una paradoxa davant de diverses tradicions, i que resol en trobar «allò que realment volia encabir en el format llibre»,⁶ una etapa en una recerca. És així com la paraula «llibre» adquireix un valor anafòric a «[al caminant]», mena d'endrega i advertiment de «l'autor» al lector de *gaire*: «[...] he fet un llibre que parla amb els llibres i he fet un llibre que em comença fa més de deu anys. i he fet un llibre que

5 «La néopoésie [...] est le fait de tous ceux qui pensent que la poésie est, toujours, la transformation de la poésie, que la spécificité de la poésie réside d'abord, sans doute, dans cette refondation permanente, dans cette redéfinition perpétuelle. Tous ceux qui pensent, en somme, que la poésie peut très bien ne plus ressembler à la poésie puisqu'elle se définit par sa capacité à se reformer, toujours autrement, à s'altérer. En fait, la poésie, dans cette perspective, ne cesse de nier la poésie telle qu'elle était, telle qu'elle est, telle qu'on la reçoit, pour inventer la poésie. La poésie serait donc perpétuellement à venir. [...] La négation de la poésie que la pratique [des néopoètes] implique et met en œuvre est en même temps une suraffirmation de la poésie» (Gleize 2009, p. 58).

6 Cal subratllar però que diversos poemes han estat represos al disc «pols» (2012), i presentats en directe en concerts amb Bradien.

vol ser un llibre i no una transcripció. disculpeu els excessos d'entrar de bell nou i a fons, i els d'entendre un passat [...]».

És a partir d'alguns d'aquests aspectes que m'agradaria de proposar ponts amb l'obra poètica de Joan Brossa. Més que pel fet d'haver combinat l'escriure amb la creació gràfica i tipogràfica, a llibres com *Passat festes* (1995) o a la sèrie de *Els entra-i-surts del poeta* (publicats entre el 1983 i el 1989)⁷ entre d'altres, l'obra poètica de Brossa segueix sorprenent per la seva capacitat de dur l'experimentació més enllà dels suports i tècniques on s'hi ha esplaiat més a la segona meitat del segle XX,⁸ assolint una idea tan escarida del fet d'experimentar que per a ell també podia realitzar-se escrivint o component llibres amb un format tradicional. Justament com en el cas d'Escoffet. L'exemple més citat és primerenc: *Em va fer Joan Brossa* el 1950. Obra cabdal d'una poesia política que s'allunyava frontalment de la poesia de discurs, on Brossa també inventava un «allò» nou. La cerca d'una poètica sintètica assoleix el punt àlgid al poema «Sumari astral» del 1999, i és per això que m'ha semblat oportú de partir del primer i del darrer llibres publicats per Brossa per a entendre l'actual tomb d'Escoffet. Hi trobarem afinitats estructurals, però també estilístiques i sobretot conceptuals.

Per acabar de justificar el paral·lel entre Brossa i Escoffet, cal recordar ràpidament l'amistat que tingueren a la segona meitat dels anys 1990: Brossa participà a la vinguda del festival Polyphonix al CCCB el 15 de maig del 1997 amb l'acció-espectacle «Fi»,⁹ i ambdós participaren a l'exposició «Poesia visual catalana» del Centre d'Arts Santa Mònica el 1999, comisariada per J.M. Calleja i Xavier Canals poques setmanes després de la mort de Brossa, on Escoffet presentà els collages que realitzava llavors.¹⁰ Aquells mateixos dies arribà a les llibreries *Sumari astral i altres poemes*, «acaba[t] de rel·ligar a Roma S.L., el dia 31 de desembre de 1998, l'endemà de la mort del poeta» (1999, p. 59). De fet, les circumstàncies de la mort de Brossa i el seu nom apareixen al poema «arquitectura racionalista u» (Escoffet 2013, p. 16):¹¹ «joan brossa, a punt de complir 80 anys, cau per les escales del seu estudi del carrer gènova, obra de tusquets i clotet. mor

7 Per aprofundir aquest aspecte, vegeu Bordons i Audí (2010); i també Kurek (2013).

8 Els estudiosos de Joan Brossa sovint han subratllat la dificultat de definir la seva poesia com a experimental segons els criteris que els poetes experimentals han anat donant des dels anys 1960 i 1970 a diverses tendències: l'adjectiu funciona dins d'un ecosistema propi de l'obra poètica brossiana.

9 L'arxiu en línia Summa d'Habitual Video Team (<http://www.summa-hvt.org/>) en conserva un enregistrament vídeo al seu canal vimeo: <https://vimeo.com/55889041>.

10 Les obres quedaren recollides a *Poesia visual catalana*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1999.

11 El poema és també al disc *pols* amb el títol «arquitectura racionalista dos».

uns dies més tard, poc després del dia de nadal de 1998». També hem vist que Brossa és citat a *gaire*. Al voltant d'aquells darrers dies de 1998 i dels primers de 1999 s'estableix una continuïtat entre Brossa i Escoffet que *el terra i el cel* recorda en un dels primers poemes. Aquest article postula una proximitat encara més intensa, que depassa el terreny de la poesia acció o visual i interroga la poètica mateixa d'ambdues obres a partir dels dos llibres d'Escoffet. Es tracta de pensar, a una obra vessada sobretot a la poesia sonora, gravada o en directe, en les funcions que pot tenir l'escriptura (i no dic text, ja que aquí es tracta clarament de poemes escrits, que el poeta no ha volgut llegir en públic).¹²

Hom ha parlat d'*el terra i el cel* com d'un «edifici d'interrogació»,¹³ i veurem que el llibre remet força vegades a l'arquitectura. Centraré el present article en aquest «llibre que s'esgota en el mateix format del llibre». Reprenent aquesta determinació, proposo de llegir *el terra i el cel* com un espai on la paraula poètica observa la realitat, explicitant i creant els propis marcs d'observació, estructurant-ne visions successives, i embrancant amb poètiques del «réalisme»¹⁴ aparegudes a França sota aquest neologisme amb l'obra crítica de Jean-Marie Gleize, i a les quals potser podrem apropar el que Escoffet anomena «allò». Ho farem tot explorant qüestions estructurals, temàtiques, de poètica, i finalment tornarem a Brossa.

12 Bona part d'aquest article té com a origen una conversa amb el poeta, el dia 13 de novembre de 2014 (inèdita).

13 A la plana de presentació del llibre, <http://www.labreuedicions.com/el-terra-i-el-cel-eduard-escoffet/>.

14 Reprenem el neologisme francès, en lloc de «réalisme», per la insistència en la paraula «réel», que permet a Jean-Marie Gleize desenvolupar una idea de realisme més enllà del debat encetat fonamentalment a la novel·la del segle XIX. «J'ai besoin d'une certaine définition minimale de la poésie comme la seule pratique verbale, littéraire, échappant (ou tendant à échapper) aux contraintes et aux dogmes de la représentation: la poésie comme branchement direct (ah! ah!) de la langue sur du réel (de l'inconscient, du physique, du pulsionnel), la poésie comme branchement direct (!) de la langue sur de la réalité «objective» (du réel rugueux à êtreindre, du réel sans nom et sans images et dénué de sens, etc.); la poésie comme pratique intégralement (!) objective et «réaliste» en ce sens-là (qui est un peu le contraire du sens hérité du XIXe siècle); étant entendu que le réalisme intégral, c'est comme le nu integral, il y a toujours de la nudité au-delà de la nudité. Cette pseudo-définition (poésie comme seule pratique intégralement objective ou radicalement réaliste ou littérale non figurative) fonctionne évidemment comme un simple *fantasme pratique*.» (Gleize 2009, p. 43). Més lluny: «C'est ce que je propose, pour le distinguer du réalisme de la représentation qui a son histoire propre, notamment du côté du roman, de nommer le *réalisme*, radical par définition [...] parce qu'il inclut consciemment la possibilité de l'informe, et qu'il est toujours peu ou prou perçu comme échappant à la réduction interprétative [...]» (Gleize 2009, p. 118).

2 Estructura

En escriure i compondre *el terra i el cel*, Escoffet mira, al meu entendre, d'elaborar instruments d'observació de la realitat des de la pràctica poètica. I de fet hi destina una part important del significat dels poemes, com deia en començar, però primer l'estructura mateixa dels seus dos llibres. Mirem-ho de més a la vora. Escoffet em recordava que tot i que *gaire* és un llibre que recopila poemes d'anys anteriors, té una estructura espacial i simbòlica, la de la planta d'una església romànica: una estructura que cerca, arquitectònicament, d'establir un espai orientat cap a l'experiència de la revelació, és a dir cap a una explicació total de la realitat. Tot i que Escoffet buida l'estructura del seu valor religiós, subsisteix la tensió cap a l'explicació a través de l'espai. *gaire* té tres seccions de llargària creixent (cinc poemes, nou i tretze), una d'elles dividida en dues parts, i una quarta «da capo» que indica una tornada a l'inici, com també passa tot i que diferentment a *el terra i el cel*. Els vint-i-set poemes (recordem que són recopilats d'anys anteriors), proses i vers lliure, tenen dimensions molt més variables que a *el terra i el cel*: de dos sintagmes nominals a «constel·lació» als cinquanta versos de «carrer d'urgell» (Escoffet 2012, pp. 63 i 43-45 respectivament). Hi trobem, com també veurem a *el terra i el cel*, poemes «a tall de poètica» i «a tall de política»,¹⁵ els emblemes que he mencionat, i textos en cursiva que acompanyen els canvis de secció. És doncs un llibre relativament complex i molt estructurat, que elabora un marc de referències estètiques i temporals que a *el terra i el cel* resta molt menys explícit.

el terra i el cel és «un llibre que vol ser un llibre» de bell antuvi, i no una recollecció, i també té una estructura molt treballada. Són quaranta-quatre poemes d'entre tres i disset versos, extensions força homogènies que en tots els casos permeten una disposició en una sola pàgina. No hi trobem emblemes, ni parts, ni endreces, ni epígrafs, tot i que sí que hi ha una dedicatòria. Hi trobem tres poemes en prosa, «arquitectura racionalista u», «arquitectura racionalista dos» i «transcripció», «proses en prosa»¹⁶ i no poemes en prosa, amb una llengua quotidiana, planera. L'autor dona als dos primers formes sintàctiques gairebé calca-des, i simplement posa en contacte el seu valor informatiu, a banda de mencionar figures cabdals de l'art modern, la poesia i l'arquitectura modernista catalanes: Joan Brossa, Joan Miró, Òscar Tusquets, Lluís Clotet i Josep Lluís Sert. Aquestes formen el marc de referències del llibre. No

15 «venir a viure» i «medicines», (Escoffet 2012, pp. 87 i 71 respectivament).

16 Reprenem una de les categories també proposades a Gleize (1992). Recordem que Brossa publicà «Tres poemes purs» a la revista efímera *Algol* el 1946, que eren manlleus de prosa comercial.

hi trobem cap lletra en caixa alta, contràriament a *gaire*, on n'hi ha una.¹⁷ Per a Escoffet no es tracta pas de cap opció ni coqueteria, sinó d'un punt fonamental de la seva pràctica poètica, i cal prendre'l tan seriosament com l'eliminació de la puntuació a la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars i als *Alcools* d'Apollinaire, que amb aquest gest proposaven noves maneres de llegir oralment els poemes, de donar-los ritme. La supressió de la caixa alta és una manera de subratllar que els poemes són textos, escrits: l'ús de la majúscula, recorda Escoffet, és convencional i relativament recent. Desactivar aquesta convenció és una manera de descabdellar la literalitat dels poemes i deixar-los nus, i també, és clar, d'unificar el conjunt de poemes. El primer, «devastació», tematitza aquest gest indirectament, i postula «la vida rasa» de l'home, els gestos, accions i atributs més senzills com a programa:

fer d'un mateix,
seguir els moviments del cos,
veure i reaccionar,
tocar, maldar,
la vida rasa
és ja massa per a un sol home.
(Escoffet 2013, p. 11)

Veiem que el llibre comença amb l'infinitiu «fer», que ja hem vist a «fer llibres», i l'ús pleonàstic de la primera persona del singular a partir de l'article indefinit, trets que veurem més lluny. S'hi repeteixen infinitius, i només el present omnitemporal «és».

A la «taula» final el poeta traça nou línies o camins que reorganitzen el llibre, com una invitació a reprendre l'objecte, a manipular-lo, i a subvertir-ne la successió de pàgines numerades. El lector pot triar itineraris de caire temàtic: «l'univers», «els homes», «paisatge», arquitectura», «decreixement», política», «poètica», «teatre», «sinopsi». Si l'escriptura apareix nua, com a tal, ho veiem en les tres proses en prosa, i un cop subvertida la convenció de les majúscules, el llibre de sobte adquireix una materialitat a les mans del lector, que s'adona de les convencions d'ús del còdex tan bon punt el conviden a modificar-les. «bingo», vint-i-dosè poema, és el punt central del llibre, i implica una primera lectura successiva dels poemes, abans de triar un itinerari:

¹⁷ Al primer poema de la secció «genolls pelats», «totes les coses tenen el seu nom...», (Escoffet 2012, p. 21), a banda de les majúscules dels manlleus a altres autors.

en arribar a aquest poema,
un lector decidirà
que ja n'hi ha prou
i que cal passar a l'acció.
la resta passarem pàgina.
(Escoffet 2013, p. 32)

L'atzar del joc emmiralla el lector, que sobtadament es troba objectivat en l'«acció» mínima que està efectuant, donat el cas. La primera persona del plural, al darrer vers del poema, inclou el jo poètic a l'acció que realitzem, si així ho «decidi[m]». «bingo» recorda alguns poemes dels *Entra-i-surts del poeta* de Brossa, i també el «Llibre tancat», poema literari, visual i objectual que clou *La clau a la boca* (Brossa 1997, p. 90) un cop el lector tanca el volum que té a les mans. Proposa una alternativa entre «un lector» indeterminat que surt del llibre i actua (de fet el poema és també al bell mig de l'itinerari «política», i no a «poètica») i una primera persona del plural que acull els que seguim llegint, i potser també els que decidim passar pàgina, deixar enrere una situació o un conflicte. El poema següent, «transcripció», també remet al lector:

molt abans que arribéssim, algú va enquadrar el paisatge i el va disposar davant d'on som. des de llavors la lectura dels homes hi ha anat deixant rastres. els homes, palplantats, encara llegeixen. si no llegeixen, fabriquen objectes i els venen. (Escoffet 2013, p. 33)

La lectura, un «fer» o un «fabricar» enmig d'altres, és una funció més de la «vida rasa» de l'home. L'adverbi de temps «encara» també recorda la pervivència del llegir per damunt de les interpretacions neopoètiques que mencionava anteriorment.

Així doncs tenim dos llibres units per estructures ben marcades, especialment en el cas d'*el terra i el cel*. Al mig del llibre, el lector, únic dipositari del llibre (recordem-ho: «he concebut [*el terra i el cel*] per ser llegit en la intimitat, en suport llibre i que no té una transformació sonora») apareix en dos poemes. Tot i així, l'estructura també pot ser mòbil i reorganitzar la successió, trencar el «passar pàgina» que apareix a «bingo». Si l'escriure és «saber esperar respostes», com diu a «prospecció» (Escoffet 2013, p. 52), l'estructura dels llibres sembla feta per a afinar l'espera i crear un estat d'observació neutra. A «pont sobre dues aigües», escriu:

observo
dos fulls en blanc
grapats.
(Escoffet 2013, p. 45)

Res de gaire extraordinari, aparentment, però sí que ens pot sorprendre que dos fulls en blanc assoleixin amb el simple gest de grapar la idea abstracta de successió, d'observació, d'unitat, d'acabament. Els poemes d'*el terra i el cel* sembla que tinguin, junts, una estructura que els grapa exactament com aquests dos fulls en blanc.¹⁸ «observo» indica l'acció del poeta, com deia a l'inici d'aquesta primera part. I el trobem de nou, uns quants poemes més lluny, a «observar el vol de la gàbia», ben a prop d'«escriure»:

en escriure el poema anterior,
m'he oblidat de consignar-hi
el moment concret
en què fou escrit. [...]
(Escoffet 2013, p. 49)

De fet, «el moment concret | en què fou escrit» tampoc no hi és consignat, però «escriure», «observar» i «el moment concret» hi apareixen junts. Si deia a l'inici que *el terra i el cel* proposava un concepte de l'escriure que implica l'elaboració de marcs d'observació, aquest poema ens en dóna un bon exemple. El més explícit però, i tanco aquesta primera secció, és el segon poema, que també dóna el títol al llibre, «el terra i el cel»:

dibuixa dues línies horitzontals, paral·leles.
comença per la de sota.

deixa-hi, a l'entremig,
prou espai per respirar, per morir-hi.

desvesteix l'ull.
arrisca't a no dir-hi la teva.
(Escoffet 2013, p. 12)

Poema programàtic, que comentaré tot seguit amb més detall, però que d'entrada promou l'acció de traçar límits, marcs de vida («respirar-hi, morir-hi»), d'observació («desvesteix l'ull»), que són estètica («desvesteix») del despullament i també política («arrisca't a no dir-hi la teva») d'ἐποχή activa, de suspensió del judici, damunt una superfície que als dos primers versos té dues dimensions, com la pàgina del llibre.

¹⁸ El blanc fou també un dels temes i formes que Brossa explorà moltíssimes vegades a la seva poesia literària i visual (Bordons, Audí 2010).

3 Línies i paisatges

Mirem ara de més a la vora algunes d'aquestes línies temàtiques. Com vèiem, la taula final és un codi de lectura, una clau interpretativa que també invita a manipular el llibre. Partint del poema programàtic «el terra i el cel», que assenyalava la necessitat d'establir simples marcs d'observació de la realitat, i que també inicia les línies «decreixement» i «paisatge», les nou línies indiquen un exercici poètic i polític. Potser cal comentar la tria de l'article definit masculí «el terra», que serveix per a desactivar ja a la coberta i tal com aconsella el poema mateix, el lirisme que pot sorgir si es tria el femení, i recorda l'atribut conegut al títol del llibre de Brossa *El pedestal són les sabates*. De fet, el sintagma «la terra» apareix al primer i al darrer poemes de *gaire*, i també al text en cursiva «da capo»:

hem vingut per repetir-vos
la terra, per fer
servir síl·labes i nombres endreçats
per dir de nou el món. per refer
i per servir. per mesurar la boira
i l'obrir i el tancar del cor.
aquesta és la murada
i aquí és que sou.

jo, altrament, sóc un espai
que buida possibilitats,
estret - jo ben prim -
entre un néixer i un morir,
ventrut i emmurallat,
d'altra mena.
(Escoffet 2012, p. 27)

El contrast entre aquest «venir a viure (tall de poètica)» i «el terra i el cel» és patent, però la segona estrofa ja anuncia els dos versos centrals de «el terra i el cel»: «sóc un espai | que buida possibilitats [...] | entre un néixer i un morir [...]». El «jo, altrament», es defineix com a «espai» i no només com aquell que «h[a] vingut per repetir-vos la terra, [...] per dir de nou el món.» El projecte poètic d'Escoffet ja apareix a *gaire*, abans de posar-se en pràctica més decididament a *el terra i el cel*: «desvest[ir] l'observació de «la terra», aïllar-ne «paisatges» (és a dir marcs, «possibilitats»), i treballar una llengua més despullada. Dir «el terra» implica de manera més directa un observador que hi és al damunt, una proximitat en l'espai i una major especificitat. A «línia de punts», inclòs a la línia «poètica», apareix de nou el poema com un marc («els límits d'aquest poema») des d'on «l'autor» observa, «fa» i escriu a l'infinitiu. I de nou el resultat és «un paisatge» des

del poema estant, «real» i que «pesa». Certs poemes gràfics de Brossa als *Entra-i-surts del poeta* poden funcionar amb aquest poema d'Escoffet. Un d'ells, que també és una línia de punts, és «No hi és», a *Poemes públics*. Veiem-los tots dos junts:

fora dels límits d'aquest poema
 hi ha un paisatge
 que l'autor pot imaginar
 però que ningú no pot afirmar
 que és real. a l'interior, però,
 on l'autor pot afirmar,
 l'escriptura es fa, és fum;
 i tot el que li és diferent
 - sí que és real - pesa.
 (Escoffet 2013, p. 21)

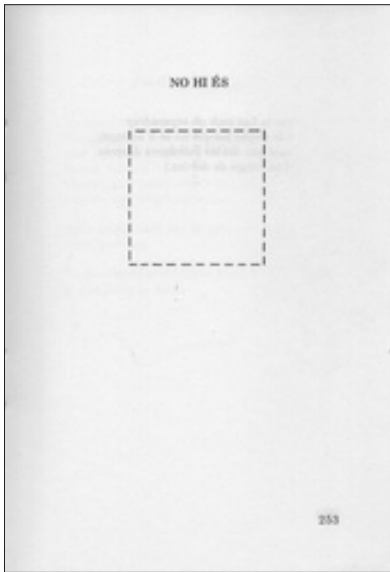


Figura 1. Brossa (1987, p. 253)

La poètica que Escoffet va bastint a *el terra i el cel* ens pot ajudar a percebre altrament, i no necessàriament de manera excloent, el valor metaliterari, de poètica, que tenen molts dels poemes gràfics brossians, allunyat dels estereotips que s'han anat adherint a l'obra brossiana: mag, prestidigitador, cinèfil, etc. Molta poesia visual brossiana va constituint una reflexió sobre el fet de fer poesia, siguin quins siguin els instruments que es facin servir.

Però tornem a Escoffet. La línia que recull més poemes és precisament «paisatge». Per aquest article em centraré en aquesta, deixant de banda les vuit altres. He comentat abastament el primer, «el terra i el cel», i també el valor programàtic que té aquest substantiu a «línia de punts». Es tracta ara d'aprofundir el que «és real» i com el poeta hi pot anar. L'itinerari agrupa dotze poemes, tres no són a cap altre («transcripció» i «pont sobre dues aigües» que he comentat ja, a més de «d'on vénen les muntanyes?»), i dos són els únics poemes repetits tres vegades al llarg de les nou línies temàtiques («ventall, tardor» i «capvespre»). L'itinerari en creua fins a sis altres («decreixement» dues vegades, «política» una, «poètica» dues, «l'univers» tres, «els homes» dues i «arquitectura» una), i té doncs una funció important a l'estructura del llibre. Al poema «acam-pada» trobem agrupades paraules comentades anteriorment, i el lligam amb «línia de punts»:

substituïu aquest poema
per un paisatge;
canvieu l'objecte
de lectura.

de nou: tanqueu el llibre.
(Escoffet 2013, p. 39)

La meditació sobre el marc d'observació del poema comentat anteriorment esdevé aquí prescriptiva, adreçada a una segona persona del plural que inclou el lector, i enllaça amb «bingo». Aquesta vegada, però, el poeta utilitza el mode imperatiu per a exigir «passar a l'acció», el que feia aquell que no volia «passar pàgina». L'acció és llegir, i llegir un paisatge, observar amb un marc. Quan Escoffet estableix una correlació entre el poema i un paisatge (que també trobem a «transcripció» i a «primera història d'un dia» (Escoffet 2013, p. 19): «el blanc del paper: vent, aire, dia.») també acaba de lligar el llegir i l'observar. I de fet escriure és també observar: «aquest poema conté | un dibuix fugaç | creat per uns núvols» (Escoffet 2013, p. 37). Els paisatges són els resultats momentanis del que Escoffet proposa al seu lector, punts de partida i d'arribada a una realitat que «pesa», que sempre és «diferent», però cap a la qual cal que la poesia vagi. Gleize dóna una definició de la literalitat (que analitza a l'obra de poetes des de Lamartine i fins a Anne-Marie Albiach) que ens pot ajudar a copsar aquest itinerari:

Existe-t-il une poésie après la poésie, en avant d'elle? Une prose qui serait littérale, très «particulière»? [...] La poésie n'est rien d'autre que le moment où cette question se pose. Le départ dans le bruit neuf. [...]

1. La poésie n'arrange rien.
2. *Elle ne consiste pas à reproduire le réel, mais à se rendre à lui, à rendre le réel, à rendre réel.*
3. Cela est impossible, interminable, inachevable, nécessaire. Cela est précisément la littérature. Prenons parti, en guise de «manifeste indirect», pour un réalisme intégral. (Gleize 1992, p. 127)

Aquest «realisme integral» consisteix a anar cap a la realitat sense voler reproduir-la amb alguna de les tècniques del realisme, mantenint l'impuls, afí de «rendre réel», que podríem traduir com a «realitzar», o «fer real» - i recordem que «fer» és la primera paraula d'*el terra i el cel*. Els paisatges que hi trobem són, em sembla, provatures del moviment que la poesia fa anant «desvestida», i mantenint l'impuls «inacabable», diu Gleize, cap a allò que «pesa». I de fet, «la poesia no arregla res», diu Gleize. A «bòbila» (Escoffet 2013, p. 31), un dels poemes de la línia «decreixement», un dels «actes revolucionaris a l'abast de totes les butxaques» és «fer un poema i oblidar-lo», i una vegada més trobem l'infinitiu «fer». Insistiré sobre la reiteració dels infinitius en l'apartat següent.

4 Poètica

El poema «la nevera, endreç» presenta una llista d'accions quotidianes en un espai domèstic, i menciona també parts del cos. Els verbs, a la primera persona del singular, articulen subjectes i predicats de manera inesperada. L'espai i el cos s'omplen dels elements no verbals, rítmics i tonals de l'escriptura: els signes de puntuació.

les exclamacions les deixo sobre la lleixa,
a tocar de la finestra.

els interrogants van sota el coixí.

els punts, arrenjerats a terra.
les comes, penjades, en lloc dels llums.

el punt i coma és la meva cama torta.
el parèntesi, la meva cama recta.

les cometes les guardo a l'armari.

parlo amb la cama torta.
(Escoffet 2013, p. 38)

el terra i el cel no conté cap signe d'admiració, «deixats sobre la lleixa», però sí força interrogants, especialment a «festa» (Escoffet 2013, p. 53), sèrie de vuit preguntes en vers lliure. L'absència de l'exclamació correspon a un to que el darrer vers qualifica metafòricament. A ritme de punt i coma, amb pauses d'una durada intermèdia entre la coma i el punt, Escoffet demana sovint que el lector «s'arris[qui] a no dir-hi la [s]jeva», proposta que alguns podran trobar paradoxal, com també deixa un espai per tal que el poema s'hi desenvolupi, com diu a «impaciència» (Escoffet 2013, p. 34): «passa un tren. i passa. | l'acció del poema | s'allarga uns minuts». Parlar «amb» el punt i coma sembla que correspon a la pràctica de la suspensió del judici que vèiem més amunt, i també a tot una sèrie de recursos estilístics que fins ara no he mencionat.

El lector d'*el terra i el cel* percep aviat que es tracta d'una poesia que pensa contínuament els seus instruments, les accions que aconsegueix o indica, però sense correspondre a la reflexivitat sobre la matèria verbal mateixa que Roman Jakobson definia com un dels atributs essencials de la poesia, la llengua no s'hi emmiralla. Com s'elabora la reflexió sobre la poesia? Amb quins recursos i de quines maneres? Potser el més insistent és l'ús del mode infinitiu, com ja he apuntat més amunt. El DIEC ens diu que és la «forma no personal del verb que és independent de qualsevol matís temporal o aspectual i pot tenir el valor d'un substantiu», la qual cosa correspon al caire suspensiu que trobem diverses vegades als poemes de la línia «poètica», a la idea de «neg[ar] l'acció» del poema «passat el vers» (Escoffet 2013, p. 20). Escoffet diu a «prospecció» «jo he après a escriure | i a saber esperar respostes», i aquest «saber esperar» sembla que correspon força al mode infinitiu (recordem que la primera paraula del llibre, «fer», n'és un). El primer poema de *gaire*, «fets», és un diàleg amb una segona persona que en demana, de fets, i la primera persona reconeix la incapacitat de trobar-los. Potser amb l'ús del primer infinitiu d'*el terra i el cel* trobem una resposta a aquest primer poema del llibre anterior.

Escoffet també utilitza força sovint el present, un «present enfront d'universal» (Escoffet 2013, p. 13) en primera o segona persona. Totes dues, segona i primera persones, estan ben poc caracteritzades, i resten en una generalitat gairebé tan marcada com el mode infinitiu. La diferència, i no és poca, és el to assertiu que hi trobem: per exemple a «el terra i el cel», que ja he comentat, a «la nevera, endreç», o a «bingo» que vèiem en començar. A voltes s'hi confonen l'indicatiu i l'imperatiu, amb una assertivitat major, ja que impliquen la segona persona. És el cas a «gravitació», bastit amb l'anàfora «pensa en la fusta». Escoffet hi torna a demanar de suspendre el pensar i fins l'acció, i demana només observar, com indica l'epígraf d'aquest article:

pensa en la fusta.
 observa-la, passa-hi el dit.
 no hi donis forma.
 deixa-la caure. [...]
 (Escoffet 2013, p. 36)

El pas de l'infinitiu al present d'indicatiu, i a l'imperatiu l'acompanyen una colla d'elements dítctics, ja siguin articles definits, amb major valor dítctic que els indefinits, adjectius o pronoms. De fet *el terra i el cel* s'acaba amb el dítctic «aquesta»: «la senda era ben bé aquesta» (Escoffet 2013, p. 54). La proliferació de paisatges i de marcs, que vèiem abans, també és una manera d'assenyalar, reforçada amb la presència d'aquests elements. *el terra i el cel* és doncs un recorregut que va des de l'infinitiu fins al dítctic, amb un treball sostingut entre els modes i funcions que acabem de veure.

Per aquest camí trobem una colla de repeticions, ja siguin de formes (les interrogatives a «festa»), oracions (com acabem de veure amb «pensa en la fusta»), o també paraules: «esquelets», «cel», «pols», «terra», «pausa», «llibre», «objecte», o «paisatge» són paraules que trobem més d'una vegada. Tenen relació directa amb molts dels aspectes que hem anat comentant, i hi trobem els dos substantius del títol, i també «llibre», un dels principals objectes de reflexió. Finalment, també cal remarcar l'abundància de formes i prefixos negatius, per exemple a «als meus fills dels altres», o bé a «passat el vers»: «poso en dubte l'horitzó | i nego l'acció ara». El conjunt d'aquests elements, i força d'altres que caldria analitzar amb més detall, configuren una llengua que és també un discurs: com ja he dit, sobre la poesia mateixa, i també, indèstriablement, sobre els marcs dins dels quals observem, llegim i fem. Si Escoffet mira d'«esmorteir el dring de la novetat» (Escoffet 2013, p. 31) (altra vegada un infinitiu), em sembla que emprèn d'alguna manera aquest camí del «réalisme» que ja he indicat. Si l'empresa consisteix a allunyar-se del camp líric, de tota forma de mimesi amb una pretesa interioritat (d'altra banda molt més present a *gaire*),¹⁹ llavors *el terra i el cel* és un pas decisiu, a través del llibre i de la poesia escrita per a ser llegida. Gleize, en definir una poesia «literal», recorda Rimbaud i el gir de la seva poesia cap a una llengua que digués només el que deia, «littéralement et dans tous les sens».²⁰ I l'evolució que

19 «No m'interessa l'autobiografia, els sentiments ni el lirisme» (Nopca 2013, s.p.).

20 «Mais peut-être s'agissait-il plutôt - ou simultanément - de compter quelques-uns des gestes exemplaires qui pouvaient conduire à quelque chose comme une proposition alternative impliquant mouvements de sortie hors du champ lyrique et du poème, et que je décidais, avec Rimbaud, d'entendre, sans devoir le définir, comme le «littéral». Ainsi, à sa mère, qui appréhendait la partition illisible avec inquiétude, il avait répondu que «ça» disait ce que «ça» disait, «littéralement et dans tous les sens». Décalant de façon décisive l'infinie possibilité du sens du côté de l'évidente opacité du réel. Et c'est à la poursuite de

observa a partir dels anys 1980 qualifica de «poesia sense qualitats» les formes d'escriptura que, fora del marc líric, cerquen maneres d'expressar i de fer amb les circumstàncies, mirant de fondre's amb els usos «més contingents» del llenguatge.²¹ Potser pot semblar paradoxal de reivindicar una poesia «sense qualitats», però em sembla que és la millor manera de comprendre el treball d'Escoffet a *el terra i el cel*: no és amb un treball damunt la llengua mateixa que podem qualificar-lo de poètic, perquè la poesia no hi té una funció pròpia i exclusiva, heretada fins i tot de les «arrels» que el poeta convoca, sinó que treballa des de dins, davant de la realitat, observant-la: «pensa en la fusta».

5 Brossiana

Ràpidament em cal tornar cap a Joan Brossa. És ben possible que l'anàlisi que he fet de la poesia d'Escoffet sembli que l'allunya d'una obra coneguda pels seus vessants més plàstics i formalistes, ja siguin poemes visuals, objectuals o sextines. El propi Escoffet responia amb molta precaució a l'entrevista que mencionava abans: «Una part dels seus defensors serien incapaços d'acceptar-ne les actituds si fossin posades en pràctica per un poeta contemporani» (Nopca 2013, s.p.). No es tracta pas de fer d'Escoffet aquest poeta contemporani practicant de Brossa, però hem vist en començar que l'apropament podia també ser una manera d'incidir en la lectura que es fa a vegades de l'obra brossiana, i que pal·lia la diversitat extrema amb imatges superficials. Com he dit, es tracta de tornar al primer llibre publicat per Brossa, *Em va fer Joan Brossa*, i sobretot al darrer, *Sumari astral i altres poemes*.

Brossa proposa ja el 1950 de «retornar a una representació clara de l'objecte», segons diu João Cabral de Melo al seu pròleg. I segueix: «La realitat més humil, en el lèxic de cuina, de fira i de fons de taller» és la que va més enllà dels formalismes del realisme. La llengua i el lèxic van dirigits «als homes» (una de les línies d'*el terra i el cel*, amb onze poemes,

ce réalisme-là, de ces proses particulières, «réelistes» (puisque'il faut sans doute les distinguer des procédés de la représentation réaliste mis au point par les romanciers du XIXe siècle) que s'est attaché le second versant de [mon] enquête [...]. «D'une fiction critique», (Gleize 2015, p. 1).

21 «[...] apparaît, depuis les années 1980 au moins, une autre conception regroupant d'autres formes d'écriture: ces 'poésies sans qualités', celles que Jean-Marie Gleize a nommées d'abord 'poésies littéralistes', puis d'autres auxquelles il a donné le nom de *postpoésies* [...]. Celles-ci se conçoivent comme des langages variables au gré des circonstances, et ne revendiquent la possession d'aucune qualité remarquable ou suffisante à les faire reconnaître comme œuvres de poésie. À l'inverse, elles cherchent à se fondre dans les usages langagiers les plus contingents. À quels nécessités ou besoin répondent-elles?» Hanna, Christophe, al pròleg de *Littéralité* (Gleize 2015, p. II).

la segona més nombrosa). La poesia quotidiana de Brossa obre en aquell moment, i dins de la poesia catalana, un camí cap a la realitat, l'objecte i el fet d'observar, compromès decididament a dir el que s'hi diu, «sense qualitats», «littérament et dans tous les sens». Potser és útil recordar que Brossa traduï justament força poemes de Rimbaud (1974). Al llibre ja hi trobem un ús força proper al d'Escoffet dels temps i modes verbals, de la negació, de la forma curta i amb títol, i també dels poemes que elaboren simplement un marc d'observació, com per exemple «Passa un obrer» (Brossa 1991, p. 45). El camí acabà abocant Brossa a la reflexió més totalitzant i testamentària, del llarg poema tripartit «Sumari astral». També hi trobem construccions disjuntives, negació, privatius, l'ús de la primera persona i del present. Llegim només uns quants versos de la primera part del poema:

Decortiquen els fruits i no se'ls mengen.
 Les banderes són del color del caos,
 i la serp és la mestressa dels vivents.
 La sal no evita que es podreixi el mar,
 ni les lletres corresponen a la feina.
 La prova és que el poder fa d'únic centre
 i al món es produeixen artificis
 que pacten totes les conclusions (i menes
 d'especulació) que ens caldria abandonar.
 La força de les roques no pensa.

Escric signes i lletres
 en una pell de bou.
 Trasllado al pensament
 la terra, el cel i l'aigua
 i tiro sorra sobre un mirall
 per observar-hi dibuixos capritxosos
 o per traçar-hi una lletra.
 Any darrera any,
 esgarrapo la terra amb les ungles
 per poder tallar l'ombra
 que m'avança i penetra les arrels.
 (Brossa 1999, pp. 9-11)

Gairebé vers rere vers sentim ecos dels poemes d'*el terra i el cel* que hem anat comentant. Ja sigui la defensa del «decreixement» (una de les línies del llibre d'Escoffet) al primer vers i al poema «Dossier» dels «Altres poemes» que acompanyen «Sumari astral» (Brossa 1999, p. 31); l'advertiment del segon vers davant de les banderes que també és a «composició amb paisatge» (Escoffet 2013, p. 24) i a «Símbols enllà» (Brossa 1999, p. 47);

l'exercici de l'ἐποχή, que Brossa defensa a «Traient el foc a llum» (Brossa 1999, p. 49); o bé l'enigmàtica imatge de demiürg i bruixot dels versos centrals: «Trasllado al pensament | la terra, el cel i l'aigua | i tiro sorra sobre un mirall | per observar-hi dibuixos capritxosos | o per traçar-hi una lletra». Tota una sèrie de paraules que hem anat trobant. I la imatge d'un poeta observant un mirall recorda, tot i que hi ha diferències, la que tenim a «pont sobre dues aigües», els dos fulls en blanc grapats. Accions mínimes que són metàfores de la feina del poeta. Em sembla que tant aquesta forma de realisme «sense qualitats» com la visió del món que «Sumari astral» exposa, hi són a *el terra i el cel*. La proximitat de les dues obres i de les poètiques i polítiques que defensen ajuden a llegir els poemes d'Escoffet, i inviten a rellegir els de Brossa de nou. Però per a analitzar-ho amb més detall ens caldrà un espai més dilatat.

Si *el terra i el cel* és un «edifici d'interrogació» llavors es tracta d'interrogar, de «veure i reaccionar, tocar, maldar», mantenint la idea d'un exercici que podríem dir meditatiu, aquell que davant de la realitat accepta, suspèn el judici i observa. L'estudi temàtic i formal dels llibres d'Escoffet, junt amb l'obra brossiana, resulta molt profitós tant per a analitzar la reflexió d'Escoffet sobre la poesia mateixa, com per a valorar la presència pròpiament literària de Brossa avui. Si bé és coneguda i reconeguda la influència de Brossa en el camp plàstic, que justifica l'ús tan estès de l'adjectiu «brossià», l'impacte de la seva obra literària, encara relativament poc coneguda i insuficientment difosa, és un dels terrenys on podem parlar no només d'una vigència brossiana, sinó d'una veritable força generadora de noves formes d'expressió. *el terra i el cel* proposa una meditació dins de la paraula, una defensa d'una poètica, un exercici polític i una teoria de l'escriure plens d'una energia que a «Sumari astral» (Brossa 1999, p. 18) ja irradiava: «Del sostre cau una gota de foc. | Noto que a terra hi corre una energia, | segurament com la que mou els astres».

Bibliografia

- Bordons, Glòria; Audí, Marc (2010). «Els entra-i-surts del poeta: Roda de llibres (1969-1975) de Joan Brossa o la recerca d'un nou llenguatge entre la imatge i la paraula». A: Muntaner, Maria et al. (ed.), *Transformacions: literatura i canvi sociocultural dels anys sentanta ençà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 77-102. Biblioteca Miquel dels Sants Oliver, 36.
- Brossa, Joan (1987). *Poemes públics. Els entra-i-surts del poeta: Roda de llibres*. Barcelona: Alta fulla.
- Brossa, Joan (1997). *La clau a la boca*. Barcelona: Barcanova.
- Brossa, Joan (1999). *Sumari astral i altres poemes*. Barcelona: Edicions 62-Empúries.

- Carbonell, Cristina (2013). «Entre el terra i el cel hi ha la felicitat» [en línia]. Entrevista a Eduard Escoffet. *El diario.es*, 23 de setembre. Disponible a http://www.eldiario.es/catalunyaplural/diaricultura/cel-terra-hi-felicitat_6_178542158.html (2015-09-30).
- Coca, Jordi (1992). *Joan Brossa: oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana.
- Escoffet, Eduard (1995). *Aparença absolutament normal: llibre de vulgaritats i rims arravatats*. S.l.: La Cèl·lula. Col·lecció Quaderns de La Cèl·lula 1.
- Escoffet, Eduard (2012). *gaire*. Lleida: Pagès editors. Col·lecció Biblioteca de la Suda 137.
- Escoffet, Eduard; Bradien (2012). *pols*. Barcelona: spa.RK [CD].
- Escoffet, Eduard (2013). *el terra i el cel*. Barcelona: Labreu. Col·lecció Alabatré 45.
- Escoffet, Eduard; Bradien (2015). *escala*. Barcelona: spa.RK [CD].
- Gleize, Jean-Marie (1992). *A noir: Poésie et littéralité*. París: Seuil. Col·lecció Fiction & Cie.
- Gleize, Jean-Marie (2009). *Sorties*. París: Questions Théoriques. Col·lecció Forbidden Beach.
- Gleize, Jean-Marie (2015). *Littéralité*. París: Questions Théoriques.
- Kurek, Marcin (2013). «Els entra-i-surts del poeta: Joan Brossa entre la vanguardia y el posmodernismo». *Studia Romanica Posnaniensia*, 40 (2), pp. 91-104.
- Nopca, Jordi (2013). «Eduard Escoffet: 'Aquí no hi ha metàfores ni segones lectures'» [en línia]. Entrevista a Eduard Escoffet. *Ara*, 28 de setembre. Disponible a http://www.ara.cat/premium/llegim/Eduard_Escoffet-Labreu-Poesia_catalana_0_1001299920.html (2015-09-30).
- Rimbaud, Arthur (1974). *Les ungles del guant: Ronda de Rimbaud*. Traducció i antologia de Joan Brossa. Barcelona: Curial. Col·lecció Llibres del Mall.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Canonicitat i metapoesia en *Dos poals* (2005), *Els hòmens primer* (2010) i *Ei, que ja sé francès!* (2014) de Josep Vicent

Anna Vives

(University of Sheffield, UK)

Abstract I explore the nature of the poetic identity in *Dos poals de sabó i un cabàs de no res, quan, fet i fet, uns altres peguen el mos; no hi ha cap altre camí que descreure* (2005), *Els hòmens primer, si és home, i després les dones, i al contrari* (2010), and *Ei, que ja sé francès!* (2014) by Valencian poet Josep Vicent Cabrera Rovira. In particular, I focus on questions of canonicity and mechanisms of authorial legitimation. My analysis considers the presence of Vicent Andrés Estellés and Joan Brossa in these books, as well as the metapoetic discourse (including the ensuing complicity between poet and reader). I draw on modern and postmodern theoretical frameworks, including Freud's interpretation of dreams, Viala's reading of canonization processes, and Bousoño and Marr's theories of metapoetry. My contention is that the poetic voice in Josep Vicent's poetry emerges from the contrast between the influence of past canonical poets and the rebellion against Power.

Keywords Josep Vicent. Canonicity. Authorial legitimation. Estellés. Brossa. Metapoetry.

Diu Margarida Pons que l'atenció crítica (també els premis literaris i l'edició d'obres completes) pot contribuir a la canonització de les obres catalogables com a 'poesia experimental' (2013, p. 32). Aquesta concepció de la legitimitat autorial com un procés voluntari que pot ser extern és interessant, sobretot perquè el que teniu en mans representa el primer treball acadèmic sobre la poesia de Josep Vicent Cabrera Rovira (el Verger, la Marina Alta, 1976). Josep Vicent, així se'l coneix en el món poètic, ha sorprès «pel seu estil i per la valentia, per la dosi agradable d'humor negre i la desimportància aparent del temes tractats», així com pel seu «gran domini de la tècnica literària» (2010, contraportada). Guanyador del premi 25 d'abril de poesia Vila de Benissa del 2004 per un poemari titulat *Dos poals de sabó i un cabàs de no res, quan, fet i fet, uns altres peguen el mos; no hi ha cap altre camí que descreure*, Josep Vicent també ha publicat *Et deixe alexandrins, amor, com a penyora* (1996), *Els hòmens primer, si és home, i després les dones, i al contrari* (2010), i *Ei, que ja sé francès!* (2014). També ha participat en nombroses antologies de poesia: *62 poemes a l'Ovidi* (2008), *Tornaveu d'una alqueria* (2009), *For sale* (2010) i *Tibar l'arc. Una mirada a la poesia valenciana actual* (2014), entre d'altres.

Biblioteca di Rassegna iberistica 2

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-2

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

L'objectiu d'aquest article és reflexionar sobre l'especificitat de la identitat poètica a *Dos poals*, *Els hòmens primer* i *Ei, que ja sé francès!*,¹ tot atenent a qüestions de canonicitat i formes de legitimació del discurs poètic. Aquesta anàlisi tindrà en compte la presència estellesiana i brossiana, i el discurs metapoètic (incloent la complicitat establerta entre poeta i lector). S'ha tendit a considerar la metapoèsia com un tret propi dels 'novísimos' (Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Jenaro Talens) que nodreix la fusió de ficció i crítica. També s'ha relacionat amb un humor burleta emprat de manera joiosa que permet desfer-se del confessionalisme, la malenconia, la solemnitat i la responsabilitat de la tradició romàntica (Marr 2007, pp. 13-17). Heus ací que existeix un sentit d'autodesmitificació en la pràctica metapoètica que l'allunya, per exemple, de l'Espriu salvador de mots. M'interessa també el que diu Bousoño: «La metapoésia además de ser un desenmascaramiento y rebeldía contra el Poder [...] es una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la obra estética» (1983, p. 56). És a dir, com proposa Juan José Lanz, la metapoèsia implica incapacitat gnoseològica, incapacitat expressiva i funció crítica (2011, p. 190). Heus ací que es parteix de la següent hipòtesi: seria possible afirmar que, en el cas de Josep Vicent, la veu poètica emergeix del contrast entre el pes de la influència i la lluita contra el Poder?

En una ressenya que Xènia Dyakonova fa sobre *Dos poals* al diari *l'Avui*, es parla de «plagi intel·ligent» (2005, p. 11). Potser aquesta referència al concepte de plagi, encara que de caire positiu, resulta un tant precipitada. És a dir, cal preguntar-se què és plagi, influència, originalitat, eco i reminiscència. Quan acaba una cosa i comença una altra? És honest esperar que una persona que ha llegit molt no tinga lligams més o menys directes amb veus literàries anteriors? Per a matisar, diria que a Josep Vicent no trobem plagi, sinó ecos, referències, fragments. I en aquest procés d'escriptura, marcat necessàriament per les lectures fetes i que es desenvolupa amb una gran entrega a la tècnica literària, copsem freqüentment una veu poètica càustica. Es tracta d'una mordacitat que actua com a punt de contacte entre la pròpia veu poètica i les veus literàries prèvies, com ara la de Joanot Martorell en el poema «Indignació» d'*Els hòmens primer*:

1 *Ei, que ja sé francès!* és la segona part de *Dos poals*. La tercera s'està gestant i porta el títol provisional *Fårskallar*. Tot i que en relació al cinema, Claire Perkins i Constantine Verevis indiquen que la «[p]romotion of the trilogy structure builds and encapsulates a sense of intentional and authorial agency that, as Timothy Corrigan has identified, works as a 'brand-name vision whose aesthetic meanings and values have already been determined'» (2012, p. 4). Pense, doncs, que l'estructura trilògica d'aquesta obra no és gratuïta.

...és que la noblesa ja no és la que era. Aquestes princeses d'ara són d'un patètic vergonyant, que no saben comportar-se en el fet seriós de les circumstàncies...

E Carmesina es rompé lo nas.
(2010, p. 20)

En relació a l'originalitat, Edward W. Said parla de l'atuïdora utilització de paral·lelismes, ecos, fragments i paròdies en Eliot, Joyce, Kafka, Mann, Borges i Beckett (1983, p. 130). És a dir, tots aquests elements poden formar part de la qualitat un tant intangible de l'originalitat. Davant de paral·lelismes, ecos i altres mecanismes intertextuals no resulta savi precipitar-se a qualificar de plagi una obra concreta, és a dir, seguint la dita de Beaulieu, una cosa és l'apropiació i una altra molt diferent la imitació.² Dit d'una altra manera, no és rellevant què s'empra sinó com s'empra. Said fins i tot apunta que l'originalitat de la literatura actual rau generalment en el rebuig d'originalitat als seus avantpassats, de manera que «the best way to consider originality is to look not for first instances of a phenomenon, but rather to see duplication, parallelism, symmetry, parody, repetition, echoes of it – the way, for example, literature has made itself into a topos of writing» (1983, p. 135). Una altra forma d'expressar aquestes idees, encara que en referència a la poesia, la trobem a Margalida Pons: «Pensar la poesia com a activitat no original ja no és una provocació. A l'assaig *Unoriginal Genius*, Marjorie Perloff es demana per la necessària reubicació del concepte del geni en un món global marcat per l'excés informatiu, un món en el qual – ho havia previst Walter Benjamin – tothom és potencialment un autor» (Pons 2012a, p. 132). A aquesta interessant manera de pensar l'originalitat en la contemporaneïtat, que per una altra banda podria suggerir l'enteniment de la no originalitat com a originalitat, Pons afegeix, tot parlant de Guillem Viladot, J.M. Calleja, Víctor Sunyol i Carles Hac Mor, que es construeix «des d'una poètica de la citació» (2012a, p. 132). Josep Vicent ja ens avisa d'aquestes particularitats de la creativitat poètica contemporània al bell inici de *Dos poals*, sota la forma d'un pròleg titulat «Cosetes»: «Abans que un ordinador concloga que vés a saber si Roís de Corella ha escrit aquest poemari, la veu poètica voldria indicar que alguns versos, temes, idees [...] poden sonar i despertar reminiscències durant la lectura. No cal dir que és això en què consisteix la literatura: Homer, Shakespeare, *Nihil novo sub sole*, i tot això i allò» (2005, p. 11). Aquestes paraules no solament ens situen en el punt de mira d'un crític de literatura, sinó que precisament la cloenda de la citació amb «i tot això i allò» ens porta al món poètic estellesià d'«Els

2 «Immature poets imitate; mature poets steal» (citada en Pons 2012, p. 132).

amants». Heus ací que la veu del crític literari i la del poeta s'han mesclat, barreja que curiosament entronca amb la percepció que Said té del crític literari: tant el novel·lista com el crític de novel·les poden ser igualment originals (1983, p. 132). Però a més, com ja s'ha anticipat, Marr indica que la metapoesia es pot considerar una hibridació de ficció i criticisme i, a més, constitueix un discurs que permet als poetes menys coneguts «the ability to create their own 'press' in a climate where they would otherwise remain vulnerable to potentially biased appraisals (or out-and-out neglect) at the hands of an often incestuous critical corps» (2007, p. 15).³ Per una part, els poemes josepvicentins empenen el discurs de la crítica literària per a realitzar l'acte poètic, per una altra, en ocasions es fa burla de la tasca del crític literari a l'estil de Quim Monzó en el conte «Filologia» de *Lilla de Maians*. Collell, el personatge central d'aquest conte,

s'ha passat la tarda analitzant els paral·lelismes i les dissemblances entre el capítol vint-i-tresè d'una novel·la (que té la característica aparentment curiosa d'estar farcida de personatges amb noms que comencen, gairebé tots, per la mateixa lletra), un conte previ (els personatges del qual tenen noms que comencen amb la mateixa lletra) i un conte posterior (amb personatges de noms amb inicials diverses, però que, igual que el capítol i el conte esmentats, tracten el tema de l'espera) del mateix autor. (Monzó 1994, p. 21)

El mateix esperit burleta, però també la necessitat d'apuntar a la incomprensió dels crítics literaris davant dels elements intertextuals (entre diferents autors), es copsa a l'inici del pròleg poètico-crític: «Abans que un ordinador concloga que vés a saber si Roís de Corella ha escrit aquest poemari» (2005, p. 11). En efecte, Josep Guia (2006) ha establert, en part per procediments informàtics i tot centrant-se en unitats fraseològiques, que el *Tirant* el va escriure Roís de Corella.

En els tres llibres que ocupen aquesta anàlisi, es reflexiona constantment sobre la qüestió de l'originalitat de la veu poètica, per exemple a

3 Aquest incest dels crítics també s'aprecia en el funcionament d'algunes cases editorials. Per exemple, Josep Vicent observa que a la primavera del 2014 l'editorial Bromera va publicar quatre poemaris: dos premis literaris, un llibre d'Estellés i un altre de Josep Antoni Fluixà, director de Bromera (vegeu l'entrada del blog *Dos poals de sabó* corresponent al 30 d'abril de 2014, <http://dospoals.blogspot.co.uk>). I afegeix: «[C]ada empresa fa la col·lecció de poesia que vol, i la manera de publicar de Bromera és aquesta (ni bona ni dolenta, sinó la que fa com a empresa): publicar premis i alguna obra comptadíssima (8 de 57) que bé pertany a algú que ja ha mort (Estellés); és una antologia (bé d'un grup de poetes, bé d'algú que ha treballat per a la casa, com Josep Ballester); és d'algú que hi ha treballat com Josep Antoni Fluixà o Enric Solbes; o és bé l'últim llibre per raó d'edat (Maria Beneyto) o bé el cas únic de què no es pot (puc) suposar res (Lluís Alpera) [...] Donades les dades, jo ja he acabat» (vegeu <http://dospoals.blogspot.co.uk>, 30 d'abril de 2014).

«Torna la trompa al xic» d'*Ei, que ja sé francès!*, on es fan comparacions tàcites entre el poeta que beu de les veus literàries anteriors i l'esportista d'elit que consumeix drogues per a aconseguir una millor marca (2014, p. 48). A banda de l'originalitat, els poemes josepvicentins expressen idees sobre el procés d'escriptura, els tipus d'escriptura, la canonització, els concursos poètics i el paper de les editorials en la institucionalització dels poetes. En aquest context, no ajuda el fet que la poesia és un gènere menor en relació a la publicació i la venda, cosa que naturalment no respon a paràmetres de qualitat (Sullà 2010, p. 71). Per a Fran Alonso, publicar poesia equival a publicar invisibilitat, fins i tot clandestinitat. A més, il·lustra aquesta idea amb el tema d'una trobada de cases editorials de poesia a Palma: «Trafficking in poetry» (2010, p. 36).⁴ Traficar també implica secretisme i il·legalitat, idees que ens porten a pensar en la legitimitat autorial a través de la poesia com un procés doblement ardu per a) les ansietats que comporta qualsevol autoria i b) les dificultats afegides en els mecanismes de publicació i circulació. A més, en el cas que ens ocupa també cal tindre en compte la qüestió lingüística. «3€ a la fira de vell» de *Dos poals* il·lustra algunes d'aquestes idees: la veu poètica es refereix a un poemari de Sergi Pàmies que, malgrat la seua qualitat i el reconeixement de la crítica, acaba en circuits alternatius (la fira de vell) i amb un preu que de tan baix resulta irrisori (2005, p. 43).

Els poemes de Josep Vicent ens fan pensar principalment sobre el procés (i els inevitables entrebancs) que la veu poètica ha de seguir per evolucionar com a tal des de la primera publicació fins al punt en què, potser, esdevé relativament coneguda. És pertinent recordar els passos que, teòricament, segueixen els escriptors en el procés canonitzador. Alain Viala indica que hi ha quatre etapes (legitimació, distinció o emergència, consagració i perpetuació) per les quals cal passar fins a arribar a formar part del cànon literari en una llengua; és el procés pel qual un escriptor o escriptora esdevé un clàssic (1993, p. 25). La legitimació implica un nombre de lectors suficient, un cert èxit i el reconeixement dels grups i autoritats pertinents; l'emergència suposa que l'escriptor excel·leix dintre d'un grup d'autors; la consagració arriba quan l'escriptor aconsegueix les quotes més altes de distinció; finalment, diu Viala, la perpetuació «est, pour qu'on puisse parler de *classique*, des plus décisives évidemment: elle suppose l'entrée dans des espaces qui assurent une diffusion de notoriété à long terme [...] elle est, si l'on veut, l'entrée au patrimoine reconnu» (1993, p. 25). Alguns indicadors específics d'aquesta etapa són la inclusió en els programes escolars o la

4 Probablement, Alonso es refereix al primer Congrés Nacional d'Editors Especialitzats titulat «Traficants de Poesia» (1996), que va ser promogut i dirigit pel poeta, llibreter i activista cultural Xavier Abraham i va tenir lloc al Casal Solleric de Palma. Vegeu-ne la fitxa al següent enllaç: <http://www.lletrescatalanes.cat/ca/index-d-autors/item/abraham-i-homobono-xavier> (2015-05-09).

utilització del nom de l'escriptor per a identificar un carrer (1993, p. 25). La poesia de Josep Vicent transpira una ansietat particular davant d'aquest procés i un cas simptomàtic és el del poema «Sonet», on els catorze versos segueixen l'estructura «C. de» («C.» de carrer) acompanyada d'un nom d'autor català consagrat, ni que siga relativament: Ausiàs March, Jordi de Sant Jordi, el Rector de Vallfogona, Teodor Llorente, Salvador Espriu, Maria Mercè Marçal. J.V. Foix, Pere Quart, Carles Riba, Joan Salvat-Papasseit, Miquel Martí i Pol, Vicent Andrés Estellés i Joan Brossa (2014, p. 60).⁵ L'últim vers és «C. de Josep Vicent Cabrera», que marca el desig de consagració però també l'aterradora possibilitat de l'oblit: qui és eixe? (2014, p. 60). Més específicament, el poema porta una nota a peu de pàgina on s'indica que el títol remàtic «Sonet» podria intercanviar-se per una de les següents opcions: «Per fi» (que implicaria una consecució de la canonització), «Quina tristor» (que apuntaria al fracàs) i «Tota pedra fa marge» (que representaria un terme relativament positiu on tota obra poètica contribueix en major o menor mesura al cànon) (2014, p. 60).⁶ A més, dels catorze noms d'autors, només un és de dona: Maria Mercè Marçal (2014, p. 60). El significat d'aquesta proporció apunta al pes de les qüestions de gènere en la formació del cànon. Segons Sullà, a banda dels components estètics i ideològics generals que intervenen en la formació del cànon, hi ha dos aspectes del procés canonitzador que convé tindre presents:

el complex mecanisme de filtratge que han de superar autors i obres fins trobar un lloc a la història i una posició al cànon els més afavorits [sic] i, de l'altra, les raons per les quals les obres del passat perduren, més enllà de les condicions materials de producció i de la poètica a què responien, i encara interessen els lectors d'avui. (2010, p. 82)

Inevitablement, Josep Vicent en fa algunes crítiques poètiques, per exemple al funcionament dels premis de poesia, que representen moments clau en la consagració de l'autoria. Sullà també destaca el paper del temps, per consegüent de la perspectiva històrica, en la revalorització dels noms que integren el cànon; per tant, és possible la incorporació de nous noms en detriment d'aquells que gaudien d'un cert estatus com a clàssics (2010, p. 82). Josep Vicent és conscient d'aquesta condició temporal de la percepció literària i fa esforços per tal de maximitzar les possibilitats de

5 S'hi observa l'ansietat d'influència en el sentit (relativament psicoanalític) que li atorga Harold Bloom (1997, p. 8).

6 «Tota pedra fa marge» també es pot pensar en termes del que J.M. Calleja ha descrit com a l'«immens i heterodox tapís», format amb el temps per una sèrie d'autors amb qui se sent relacionat, des de Símmies de Rodes i Kurt Schwitters fins a Mallarmé i Salvat-Papasseit (Pons 2012b, p. 11). En el mateix sentit palimpsèstic, Bloom escriu: «Shelley speculated that poets of all ages contributed to one Great Poem perpetually in progress» (1997, p. 19).

canonització: deixa poemaris en biblioteques universitàries i municipals, i fa recitals de poesia en universitats on hi ha lectorat de català.

Quant a l'èxit o fracàs d'inclusió al cànon, *Ei, que ja sé francès!* poetitza quatre casos que podrien considerar-se prototípics de la por autorial. La veu poètica hi afegeix quatre malsons (quatre poemes amb el títol «Malson») que permeten una interpretació freudiana. Els malsons segueixen la mateixa estructura dialògica entre el jo poètic i l'estimada, fet que convida a apreciar la recurrència dels somnis malgrat la seua dissimilitud narrativa. A més, s'hi percep una qualitat cinematogràfica:

- Buf!
 - Què tens, Josep Vicent?
 - No res, estimada. He tingut un somni terrible, horrible [...]
 - Idò, tu! Quina por, sí.
 - Veges...
- (2014, p. 14, 24, 45, 53)

En tots aquests poemes, apareixen animals (un gos, un cavall i una someira, un ós i un gat) i la veu poètica expressa les possibilitats i impossibilitats envers el futur del poeta en clau al·legòrica. El primer malson expressa que la veu poètica s'ha convertit en un gos «i era en una canera o en una protectora, no ho recorde [...] amb altres gossos, dins de la gàbia. Lladràvem de mala manera per a intentar atreure algú i que ens adoptara» (2014, p. 14).⁷ Els poetes estan tancats i lladren perquè les editorials o els agents s'hi fixen i els adopten: reeixiran? En el segon malson, s'utilitza un refrany típic valencià per indicar la inadequació de la veu poètica: «*arrancada de cavall i parada de someira!*» (2014, p. 24). Concretament, s'insinua ací la idea de la gran obra seguida d'un buit en qualitat, o potser l'autor escriu un nombre d'obres i després abandona la literatura. El tercer malson poetitza un encontre amb un ós: «Anava caminant per la muntanya tot tranquil i no sé com, de sobte, ha aparegut un ós i m'ha fet una abraçada molt forta i se n'ha anat» (2014, p. 45). L'abraçada de l'ós podria representar l'abraçada d'algú que pot acabar perjudicant-te, en el cas autorial podria ser una relació perniciososa amb una editorial particular. El quart malson veu el jo poètic convertit en un gat «que estava adormit arrupidet, arrupidet, damunt del capot d'un cotxe encara calent pel motor» (2014, p. 53). En aquest cas, la idea latent és la complaença autorial: el poeta ha publicat una gran obra i s'adorm sobre els llorers.

⁷ Aquesta narrativitat podria inaugurar una reflexió sobre la pèrdua de les constriccions genèriques característica de la contemporaneïtat. Tanmateix, ja s'ha parlat molt del tema pel que solament recomanaré una lectura que em sembla rellevant: Mercè Picornell (2012). Per una altra banda, la qualitat transgenèrica de la poesia actual també enllaça amb el caràcter metamòrfic i reversible del que Pons anomena deslírca (2012b, pp. 10-11).

Maury indica que tot somni conté incoherència, anacronisme o absurditat (Freud 2010, p. 84), elements que transpiren als quatre poemes josepvcicentins. En aquest context, els malsons 2 i 3 arremeten contra la llei de causalitat mitjançant l'ús de la locució adverbial 'de sobte', característica dels somnis estudiada per Spitta (Freud 2010, p. 86). Tanmateix, el que resulta més rellevant és que per a aquest últim els sentiments són els que dirigeixen els somnis (Freud 2010, p. 86). En efecte, els sentiments entrellacen l'expressió poètica en els quatre malsons. D'aquesta manera, i seguint el pensament de Scholz, existeix una tendència a fer una reinterpretació dels somnis en termes al·legòrics (Freud 2010, p. 86). A més, convé remarcar que per a Hildebrandt en els somnis trobem una poesia meravellosa, una al·legoria apta, un humor inigualable i una ironia inusual (Freud 2010, p. 91), elements que destaquen als quatre poemes que ens ocupen. Tot i que Freud menciona l'ambigüitat i les limitacions interpretatives dels símbols de manera convincent (2010, pp. 366-367), Chevalier i Gheerbrant fan algunes indicacions interessants pel que fa als cinc animals dels malsons. El gos, el cavall, la somera i el gat guarden relació amb la mort (1996, pp. 296-303, 516-526, 51-53 i 162-164), simbologia que encaixa si més no amb l'angúnia poemàtica. Evidentment, no s'ha d'oblidar el significat del refrany assenyalat, però la lectura anterior ens condueix, encara que de manera més abstracta, a la paüra dels poemes. Pel que fa a l'ós, Chevalier i Gheerbrant expliquen que la majoria de caçadors de Sibèria consideraven el nom d'aquest animal un tabú i així l'anomenaven «Avi», «Gran Oncle» i «Àvia», entre d'altres; era com un membre de la família (1996, p. 76). Al poema josepvcicentí, l'ós té una naturalesa de caire negatiu, però la seua abraçada efímera també es pot entendre com una afecció perduda.

Els malsons de Josep Vicent evidencien dos processos interrelacionats que la psicoanàlisi destaca en la formació dels somnis. Per a Freud, hi ha dos elements fonamentals en tot somni: per una banda, el que s'anomena *dream-displacement* o la substitució d'una idea per una altra (això es veu en la dislocació identitària que afecta el jo poètic en relació al gos, el cavall, la somera i el gat); per una altra banda, *dream-condensation*, és a dir, sempre és possible que un altre significat anuncie la seua presència a través del mateix somni. La condensació és aparent en comparar el contingut dels somnis (allò visual) amb els pensaments dels somnis (el significat latent) (2010, pp. 295-96). No és possible determinar la quantitat de condensació en un somni, és a dir, sempre dubtarem si aquest s'ha interpretat completament (2010, p. 297). Clarament, hi ha detalls que necessàriament se'ns escapen en l'aproximació hermenèutica als malsons.

La relació de la veu poètica amb els animals, a través d'una animalització del jo líric (gos, gat), d'una metàfora (cavall, somera) o d'un simple acostament físic, permet establir una analogia entre el maltractament dels animals i el maltractament del poeta. A nivell biogràfic, l'editorial Viena li

publica *Dos poals* el 2005, però tot queda en un relació breu, amb una veu desaprofitada. Maria Josep Escrivà ens dona unes pinzellades interessants sobre *Ei, que ja sé francès!*:

Encara que davant les dificultats per trobar una editorial disposada a publicar un llibre de poesia, sempre cap l'opció més outsider de totes: l'autoedició. És la que ha triat Josep Vicent Cabrera Rovira en el seu darrer *Ei, que ja sé francès!* [...] Ens n'ha agradat l'originalitat, l'estructura travada, i, sobretot, el to d'humor un tant surrealista que Josep Vicent hi utilitza, tan rar de trobar en els llibres de poesia. La pena és que *Ei, que ja sé francès!* no posseeix cap registre que en demostre oficialment l'existència. Així de poc convencional és el caràcter del llibre, i del seu autor també.⁸

En efecte, sense editorial que el publiqui i li done un número de registre, la tasca de legitimació autorial resulta més desafiadora. Els malsons poètics no són una sorpresa i si bé la definició del somni com a «*(disguised) fulfilment of a (suppressed or repressed) wish*» (Freud 2010, p. 183) no sembla fàcilment aplicable als poemes josepvicentins, també és igualment veritat que sí que hi transpira un desig reprimat, probablement el desig d'una autoria relativament canònica.⁹ Arribe a aquesta conclusió com aquell que ha resolt un trencaclosques. Cal destacar que per a Pons «en l'art conceptual la captació de l'audiència es produeix a nivell intel·lectual més que no pas emotiu - encara que no em passa per alt que l'oposició intel·lecte/emoció no és aproblemàtica» (2012a, p. 124). Des d'aquest punt de vista, seria possible considerar la poesia josepvicentina com a escriptura conceptual. Pons també inclou la percepció del conceptualisme segons Jaume Melendres, que presenta elements que igualment trobem a la poesia de Josep Vicent. En particular, Melendres menciona la utilització de materials objectius com escrits mèdics o conceptes científics per a expressar la subjectivitat o marcar la llunyania entre el món interior i el món exterior (l'últim ataca l'anterior de diverses maneres); es tracta de literatura heterodoxa i provocadora que inclou objectes antiartístics (des del punt de vista de la tradició) i busca tombar el concepte que tenim de l'art (2012a, p. 131). Si bé Pons distingeix convincentment entre subjectivitat i expressivitat, és a dir, entre l'agència individual (sempre ineludible) i la projecció més o menys - aparentment - sincera de la subjectivitat (2012a, p. 131), les indicacions de Melendres ressonen als poemes que ens ocupen, uns poemes que es debaten entre distints nivells d'expressivitat. I encara hi ha altres trets que Pons destaca en el seu nou marc interpretatiu com

8 Escrivà explica açò al seu blog: <http://passalavidapassa.blogspot.com.es> (2014-08-14).

9 Apareix en cursiva al text de Freud.

a propis de l'escriptura conceptual i que transpiren als tres poemaris josepvicentins: una nova concepció de l'apropiació; una prevalença «de no-creativitat, de no-intencionalitat, i d'actitud»; obsolència de l'estètica i de la bellesa; un públic que inclou al mateix temps als lectors i al mateix creador (o operador?); una minva del poder comunicatiu en el sentit que atorga la lingüística; i, finalment, la il·legibilitat (2012a, p. 133). Cal afegir que Pons emfatitza que la il·legibilitat pot constituir un agent de transmissió cultural (2013, p. 30). En el cas josepvicentí, la il·legibilitat es troba, per exemple, en l'aglutinació de poemes com «La cançó de l'enfadós» i «Període d'exposició pública» d'*Els hòmens primer*; en totes dues composicions, es repeteix vint-i-sis voltes el vers «Vosacompanyeenelsentimentvosacompanyeenelsentiment» (2010, pp. 22 i 38).

La clau que permet resoldre el trencaclosques dels malsons josepvicentins està present en *Dos poals* a través d'un poema que vol acusar, però que encara no té la força o l'atreviment necessaris. A més, aquest poema guarda un paral·lel amb el poema «Informe secretíssim o una cultura catalana» d'*Askatasuna* de Brossa:

J'ACCUSE¹⁰

- No, Josep Vicent, no ho faces;
això implicaria un bon grapat de
problemes i encara no hi estem
preparats...

- Està bé! Però el dia que sàpia
francès, prepareu-vos.

(2005, p. 29)

En *Ei, que ja sé francès!* (pareu en la importància d'aquest títol), la veu poètica, que se sent abandonada, finalment acusa. «J'accuse» al·ludeix a l'afer Dreyfus. El jueu Alfred Dreyfus va ser falsament acusat d'espionatge en un episodi de corrupció jurídica i antisemitisme. En particular, *J'accuse* és el títol d'una carta que Émile Zola va publicar en defensa de Dreyfus, on es mencionen errors judicials i una manca d'evidència seriosa. En general, *J'accuse* representa un símbol d'injustícia. Pel que fa a «Informe secretíssim o una cultura catalana» de Brossa, cal dir que es tracta d'una carta (més o menys) real de la col·lecció de poesia d'una editorial que no va voler publicar el corpus brossià perquè no considerava l'autor una primera figura com Pere Quart, Salvador Espriu o Salvat-Papasseit (1983, p. 31). Com estableix Bordons, es tractaria si fa no fa de la carta que Joan Colomines va enviar a Brossa el novembre de 1965 en nom de la col·lecció Óssa Menor, i on s'indicava que no tenien la intenció de pu-

10 Josep Vicent escriu el títol en un cos de 40 punts.

blicar *Poesia Rasa* (1990, p. 36).¹¹ Allò públic s'hi presenta com a secret al poema brossià, fent servir un mecanisme similar al de *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942).¹² Brossa acusa una editorial sense donar-ne el nom, i d'una manera més hermètica, i per mitjans al·legòrics, Josep Vicent acusa l'editorial Viena, és a dir, el poema no fa cap referència directament a afers editorials.¹³ Però el que realment interessa és que aquest tipus de defensa també contribueix a la legitimació del poeta.

El fet que no s'empren ni una sola paraula en francès en *Ei, que ja sé francès!* (tot i que la portada del llibre és un certificat de francès turístic i la contraportada dicta el programa del curs) no ens hauria de sorprendre, puix la referència a aquest idioma enllaça simbòlicament amb el context de l'afer Dreyfus i permet la seguretat necessària per a acusar, en primer lloc, el sistema editorial. La presència de vocabulari animal en llatí en les notes finals de *Ei, que ja sé francès!* confereix un to científic a tots els poemes on apareixen animals exceptuant els malsons, potser per a marcar un contrast entre el llenguatge de la vigília i el llenguatge dels somnis: *Canis lupus familiaris, Equus caballus, Equus asinus, Ursus arctos i Felis catus* (2014, p. 67). *Ei, que ja sé francès!* alterna dues veus poemàtiques: una veu conscient i una veu subconscient. Aquesta última és, naturalment, la dels malsons. Com indica Freud tot referint-se a un somni sobre una trobada impossible amb Napoleó a Santa Helena, els somnis representen quelcom estrany inserit entre dues seccions de la vida que són totalment consistents entre elles (2010, pp. 43-44). Els malsons josepvicentins interrompen la continuïtat del poemari, però solament fins a un cert punt, ja que algunes de les seues idees venen anticipades a altres composicions, tals com «Viena»:

11 Aquesta informació ve en part a la revista *Reduccions* i en part ha sigut proveïda per Bordons. La carta de Colomines es troba al MACBA.

12 Joan Fuster fa una observació interessant pel que fa al binomi públic/secret: «no cal dir que, comptat i debatut, tota la vida de Dalí és vida pública - i recordem que la seva autobiografia es titulava, amb més malícia que paradoxa, *Vida secreta*» (1993, p. 173). Em sembla que a Brossa també tenim malícia, o més aviat picardia, i paradoxa pel que fa a «Informe secretíssim». D'aquest poema de Brossa, Josep Vicent hereta la murrieria, però primerament la possibilitat d'atreuiment.

13 Quan dic hermetisme em referisc més exactament a la significació suspesa, que Josep Vicent explica de la següent manera en «Poema de significació suspesa» d'*Els hòmens primer*: «En la teoria literària, significació suspesa fa referència al fet que hi han veus literàries que situen paraules, idees o conceptes de manera dispersa, solitària (a voltes suposadament que no tenen res a veure), amb la intenció que el lector, perspicaç d'haver-les taüllades, hi actue de dues maneres: d'un costat, en quede estranyat, i d'altre, intente descobrir per què la veu literària ho ha inserit, de manera que en descobrir-ho, l'escrit esclata en significat (que havia quedat suspès), i el lector se'n sent satisfet per haver assolit la complicitat literària» (2010, p. 58).

Passa que veig moltes voltes aquesta
escena, i el fet cert és que m'entristeix:
hi ha el gos lligat a un arbre o a un
pal, avorrit i decebut, perquè l'amo és
en el bar, se'n fa una i xarra.

És penós matar-se d'alegria de bestreta,
quan arriba l'hora d'eixir; altrament,
fa la sensació que em treuen a passejar
per a abandonar-me, amb la satisfacció
de la faena ben feta.

Bé, és una manera de dir.
(2014, p. 12)

Aquest poema inaugura la secció d'*Ei, que ja sé francès!* amb el títol homònim (i això és ben important), i constitueix una crítica de l'editorial Viena, que va publicar *Dos poals* el 2005 i després va deixar el poeta 'abandonat'. El poema «Viena» també serveix per metaforitzar la figura del gos abandonat o en perill en poemes successius com «Crida» i el primer malson.

Josep Vicent va estudiar Filologia Catalana a la Universitat de València i literatura grega, galaicoportuguesa i espanyola a Queen Mary, University of London. El pes d'aquests estudis i la seua devoció per la lectura i l'observació impregnen el seu quefer poètic. Com a bon escriptor, Josep Vicent llegeix molt i s'interessa per les cultures més dispars, tot i que la literatura catalana és la presència més òbvia als seus poemaris.¹⁴ Ja he mencionat la presència de Monzó a la poesia josepvicentina. També caldria assenyalar l'empremta del Calders d'*Invasió Subtil* i del Fuster aforístic. En aquest article, però, m'agradaria centrar-me especialment en Estellés i Brossa. Un primer element que acosta Josep Vicent a Estellés és la manera de presentar-se en alguns dels seus llibres: «Josep Vicent Cabrera Rovira (el Verger, la Marina Alta, 1976), fill de Vicente i d'Elena, germà de Justo».¹⁵ Estellés, de manera similar, ja havia escrit a *Primera soledad*: «SEÑOR, | soy Vicente Andrés Estellés, | hijo de Vicente y de Carmen» (en Monferrer 2015, p. 75). Igualment, algunes influències estellesianes (clàssics medievals, especialment catalans, i grecollatins) s'adverteixen als poemaris de Josep Vicent, on, per exemple, llegim vocabulari ausias-

14 El blog de Josep Vicent (<http://dospoals.blogspot.co.uk>) ens dona una idea del pes de la literatura catalana a la formació constant del poeta. De cinquanta-dues referències a llibres particulars, quaranta-quatre són clàssics catalans, o veus reconegudes o emergents de la literatura catalana.

15 Aquesta informació apareix a la solapa d'*Els hòmens primer*. Una altra versió es llegeix a *Dos poals* (2005, p. 69).

marquià: delit i car.¹⁶ La presència dels personatges de Joanot Martorell, Tirant i Carmesina, també suggereix un filtratge a través d'Estellés, sobretot si pensem en *Primera audició* (en Alpera 1991, pp. 66-70). Però és el tema de la mort el que de manera més clara fa de pont entre ambdós autors. *Els hòmens primer*, que es presenta com un llibre mort a través d'una portada en forma de certificat de defunció, comença amb un poema inspirat en «Esbós d'una elegia» d'Estellés:

Sabia que havia de dedicar-hi un cant,
però la gent se'n feia creus que ho
pensara de tan jove, amb la vintena
començada de poc.

En el neguit de la nit, en la solitud
de la casa, en el defici de les aules,
calia domar aquells cavalls que
vessaven per les butxaques, convertits
en la inquietud que es presenta a
llepades, a glops de fred, com un
missatge d'algú conegut de qui no es
sabia res, d'algú que no volia fer-se'n
càrrec.

Vull que siguin uns poemes que se'n
recorden. Vull haver escrit uns versos
tan dignes com el mort de l'*Hotel
París*, i que la gent torne a agafar el
llibre de tant en tant, amb plaer, i
diga, vet ací una veu desaprofitada,
quina llàstima.
(2010, p. 7)

La referència a l'*Hotel París* és interessant, perquè la simbiosi entre l'erotisme i la mort en els seus versos («Hi ha els muscles d'Hildegard, les seues cuixes, llargues; | hi ha el seus pits, hi un penjat, hi ha la Morgue, hi ha tant» (en Alpera 1991, p. 47) és un altre element que també aflora, ni que siga sota la forma de pulsio de mort, a «Tallar-se el rotllo» de Josep Vicent: «que les tens com a melons. Ai quin gust de tocar i de llepar [...] Ui, i eixe bonyet?» (2010, p. 50). Seguint amb el tema de la mort, cal

¹⁶ Aina Monferrer considera que el lema «delit» és possiblement el més clarament ausias-marquià a la poesia d'Estellés (2015, p. 152). Pel que fa a «car», diu Monferrer que Estellés l'hauria manllevat parcialment de March, ja que és una conjunció comú entre els autors medievals (2015, p. 214).

afegir que la veu poètica dóna instruccions per al seu propi soterrament a «Instruccions d'ús», a la manera estellesiana i amb un regust brossià:¹⁷

Abans de tot em desvestiu. Tot seguit,
em llaveu i em fregueu el cos amb olis
perfumats. No em vestiu: en conill,
m'arrupiu de cames i de braços, i em
deixeu en posició fetal. M'estaqueu a
la caixa en companyia d'uns quants
bolis i d'un grapat de fulls.
(2010, p. 10)

En paraules de Maria Josep Escrivà,

Josep Vicent Cabrera aplega una sèrie d'ingredients en la seua poesia, rarament presents en la poesia catalana actual, amb els quals - crec - pretén provocar la sorpresa, el desconcert, en els lectors o en els escoltadors: la barreja en el tipus de discurs (poètic, narratiu, dialògic), la ironia, l'humor, l'absurd. Tot amb una finalitat, al meu parer, crec que aconseguida: burlar els límits tradicionalment assignats al gènere poètic i dessacralitzar-lo. I, amb això, posar en solfa l'ostentosa consideració demiúrgica que hom té d'un, o d'una, poeta.¹⁸

Aquestes paraules encaixen perfectament amb el «Carrega't la poesia, però fes poesia» de Brossa, principi (deslúric?) que Josep Vicent admet seguir (Crespo 2010, p. 29). En particular, la seua relació amb Brossa queda patent en les llistes de paraules a poemes com «Off» d'*Els hòmens primer*.¹⁹

OFF*

- Respiradors artificials
- Sèrums
- Electros
- Sondes
- Monitors
- Dispensadors

17 Com indica Glòria Bordons, hi ha una presència d'instruccions com a marques de quotidianitat en obres brossianes com *El poeta presenta quinze pantomimes*, *Poesia Rasa*, *Poemes de París* i *Vint-i-set poemes* (1988, p. 175).

18 Paraules textuais d'Escrivà comunicades a través del correu electrònic (2014-12-09) i per a la citació de les quals he obtingut permís.

19 Bordons assenyala que les enumeracions també manifesten quotidianitat a l'obra de Brossa. En particular, indica que aquestes representen «la constatació d'una realitat de forma sintètica i àmplia alhora» (1988, p. 170).

*expressat de forma tan contundent i tan massissa com els blocs de pisos que bosquegen el meu país.
(2010, p. 30)

Aquest poema es pot interpretar com una poetització de l'eutanàsia, lectura que encaixaria amb un altre poema josepvicentí de títol nietzscheà, «Humà, massa humà», on es remarca l'acceptació social d'injectar els animals moribunds i, simultàniament, la hipocresia de no fer el mateix quan es tracta d'un ser humà. Per una altra banda, «Els blocs de pisos» suggereixen el tema de l'especulació urbanística al país del poeta. Els adjectius «contundent» i «massissa» no solament caracteritzen l'expressió poètica, sinó que també configuren la naturalesa arquitectònica dels «blocs de pisos». El verb «bosquegen» suggereix (per la similitud amb «bosc») una substitució del natural per l'artificial i la subseqüent absència d'arbres. El títol, «Off», i els aparells mèdics que assisteixen la respiració conviden a llegir el poema ecològicament. Com podrem respirar sense els boscos? Podrem sobreviure? És evident que l'interès de la poesia josepvicentina no radica únicament en qüestions de complexitat lingüística, destresa literària i l'aconseguit del que Damon i Livingston consideren un cert estàndard kantian de bellesa desinteressada (2009, p. 6). La poesia de Josep Vicent permet fer una anàlisi des dels estudis culturals i, de fet, ens trobem amb la crítica social i política a tot arreu dels seus poemaris.

Tornant al tema de les reminiscències brossianes, també cal mencionar els poemes configurats per un títol i una línia, alguns dels quals expressen idees relacionades amb els processos dels concursos literaris: «Judici ben, ben sumari, sumaríssim» («- A veure el següent... Bah!») i «Desert» («No hi ha prou collons») (2005, pp. 52 i 55). Un altre element que acostia Josep Vicent a Brossa és la implicació del lector.²⁰ Un exemple interessant és «Ortodòncia» de *Dos poals*, que està escrit en clau metapoètica:

Per qüestions estètiques inatribuïbles a la veu poètica, aquesta vol fer saber al lector que no pot mostrar el poema. Així que aquest perda la vergonya i haurà passat el període corrector, serà representat més avant, en alguna altra obra. Disculpeu les molèsties.
(2005, p. 39)

Altres poemes similars són «Buf! La dignitat, quin compromís» («La veu

²⁰ Bordons exemplifica aquest tret brossià amb poemes tals com «Peix de cera» i «Llaor» (1988, p. 242, 244-245).

poètica vol fer saber que no hi haurà poema per a aquest títol») i «Desbaratar-se la cosa» («La veu poètica ha decidit reproduir en aquesta part del llibre aquest poema una altra volta perquè vol fer saber que hi ha una altra interpretació») d'*Els hòmens primer* (2010, pp. 29 i 52). A aquesta participació del lector, també cal afegir el ludisme, element que també apareix a Brossa (Bordons 1988, p. 245). De vegades, però, la metapoèsia i la subseqüent voluntat de complicitat lectora són menys òbvies, especialment en *Ei, que ja sé francès!*, com ja s'ha vist.

El contrast entre els dos elements anteriors, és a dir, les influències estellesianes i brossianes (entre d'altres) i el discurs metaliterari produeix l'estètica del Josep Vicent poeta. És ací on, seguint Bousoño, radicaria l'essència poètica que ens ocupa. Les influències poètiques, fins i tot narratives, a l'obra josepvicentina, no interfereixen amb la seua poètica personal, sinó que la complementen i entren en un joc dialògic que esdevé irreverent i desmitificador. Com indica Pons, «potser la ruptura no s'hauria d'entendre com l'esborrament impossible d'un passat, sinó com a relectura desmitificadora, juganera o mordaç d'aquest passat» (2013, p. 43). En conclusió, entre les presències d'altres autors i els jocs metapoètics, polsa una veu personal que acumula la saviesa dels seus pares literaris sense per aquest motiu deixar de replicar. L'heroi, deia Freud, és aquell que es rebel·la contra el pare. Sembla que Josep Vicent ho ha aconseguit, tot regalant-nos una veu poètica que mereix ser considerada.

Bibliografia

- Alonso, Fran (2010). «Women, Poetry, and Publishing». In: Nogueira, María Xesús; Lojo, Laura; Palacios, Manuela (eds.), *Creation, Publishing, and Criticism: The Advance of Women's Writing*. New York: Peter Lang, pp. 35-40.
- Alpera, Lluís (1991). *Vicent Andrés Estellés: Antologia poètica comentada*. Edició crítica de Lluís Alpera. Alacant: Editorial Aguaclara.
- Bloom, Harold (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Bordons, Glòria (1988). *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62.
- Bordons, Glòria (1990). «Els entra-i-surts del poeta de Joan Brossa». *Reduccions*, 48, pp. 35-57.
- Bousoño, Carlos (1983). «La poesía de Guillermo Carnero». En: Carnero, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión, pp. 11-68.
- Brossa, Joan (1983). *Askatasuna*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

- Cabrera Rovira, Josep Vicent (2005). *Dos poals de sabó i un cabàs de no res, quan, fet i fet, uns altres peguen el mos; no hi ha cap altre camí que descreure*. Barcelona: Viena.
- Cabrera Rovira, Josep Vicent (2010). *Els hòmens primer, si és home, i després les dones, i al contrari*. Catalunya: SetzeVents.
- Cabrera Rovira, Josep Vicent (2014). *Ei, que ja sé francès*. Autoedició.
- Cabrera Rovira, Josep Vicent (2014). «Col·leccions de poesia». *Dos poals de sabó*, 28 d'abril. Disponible a <http://dospoals.blogspot.co.uk> (2015-12-01).
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1996) *The Penguin Dictionary of Symbols*. Londres: Penguin.
- Crespo, Maria (2010). «En la meua obra, de vegades té més sentit un títol que tot el poema». *portalMÁS*, 29 d'abril al 12 de maig, p. 29.
- Damon, Maria; Livingston, Ira (eds.) (2009). *Poetry and Cultural Studies: A Reader*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Dyakonova, Xènia (2005). «Riure i ganyotes». *Avui Cultura*, 12 d'octubre, p. 11.
- Escrivà, Maria Josep (2014). «La poesia, aquella extravagància en renovació contínua» [en línia]. *Passa la vida*, 10 de maig. Disponible a <http://passalavidapassa.blogspot.com.es> (2015-12-01).
- Freud, Sigmund (2010). *The Interpretation of Dreams*. Ed. and trans. by James Strachey. New York: Basic Books.
- Fuster, Joan (1993). *Sagitari*. Edició d'Enric Sòria. Alzira: Bromera.
- Guia, Josep (1996). *De Martorell a Corella: descobrint l'autor de Tirant lo Blanc*. Barcelona: Afers.
- Lanz, Juan José (2011). *Nuevos y novísimos poetas: en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.
- Marr, Matthew J. (2007). *Postmodern Metapoetry and the Replenishment of the Spanish Lyrical Genre, 1980-2000*. Fife: La Sirena.
- Monferrer, Aina (2015). *Estudi lingüístic, literari i textual de la poesia de Vicent Andrés Estellés en un marc d'interessos didàctics i traductològics* [tesi doctoral]. Castelló: Universitat Jaume I de Castelló.
- Monzó, Quim (1994). *L'illa de Maians*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Perkins, Claire; Verevis, Constantine. (ed.) (2012). *Film Trilogies: New Critical Approaches*. London: Palgrave Macmillan.
- Picornell, Mercè (2012). «L'enunciació cinètica i els camins textuais cap a l'altre: Una lectura de la poesia inicial de Víctor Sunyol i d'Enric Casasses». *Catalan Review*, 26, pp. 141-162.
- Pons, Margalida (2012a). «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual: cap a un nou marc interpretatiu». *Catalan Review*, 26, pp. 123-140.
- Pons, Margalida (2012b). «Presentació. Lírica, deslírca i reversibilitat». A: Pons, Margalida; Reynés, Josep Antoni (eds.), *Lírica i deslírca: anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*. Palma: Edicions UIB, pp. 9-15.

- Pons, Margalida (2013). «Il·legibilitat i tradició en la poesia experimental» [en línia]. *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 8, pp. 28-46. Disponible a http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-margalida-pons-orgnl.pdf (2015-12-01).
- Said, Edward W. (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, (MA): Harvard University Press.
- Sullà, Enric (2010). «Notes sobre la formació dels cànons literaris». *Cultura*, 6, pp. 62-85.
- Viala, Alain (1993). «Qu'est-ce qu'un classique?». *Littératures Classiques*, 19, pp. 13-31.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

The Allographic Prologues of Josep Maria Llompart as Mechanisms for the Dissemination of Poetry

Pilar Arnau i Segarra

(LiCETC, Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract In the latest decades of Francoism, censorship restrained most attempts to create dissemination channels for Catalan literature. This shortage gave prologues the role of presenting and disseminating literature books. In this way, the presence of both prologues and their authors gained an importance that, in some cases, was decisive in the presentation of new works to their readership. In this context, the writer Josep Maria Llompart (Palma 1925-1993), author of a hundred prologues, stands out. Among his prologues we can find texts on poetic pieces by very diverse authors: from poetic anthologies of the *Escola Mallorquina* to those of young poets born in post-war Spain. His prologues to works by poets such as Xavier Abraham, Miquel Bauçà, Francesca Ensenyat, Bartomeu Fiol, Jaume Pomar or Miquel Àngel Riera are examined as case studies to assess how the critic and editor Josep M. Llompart has contributed to the dissemination and construction of a particular image of contemporary poetry.

Summary 1 Introduction. – 2 The Value of Prologues. – 3 Llompart's Motives. – 4 Conclusions. – 5 List of Prologues.

Keywords Allographic prologues. Paratexts. Josep Maria Llompart. Dissemination of poetry. Contemporary catalan poetry.

1 Introduction

One of the best-known facets of the work of Josep Maria Llompart (Palma 1925-1993) is that of prologue writing. Llompart was the most influential Majorcan thinker of the second half of the twentieth century. He was a very multifaceted cultural figure: he worked in the *Papeles de Son Armadans* (1956-1961) journal, directed by Camilo José Cela and was a French, Galician and Portuguese translator. Moreover, he was a poet, the literary director of the *Lluc* journal, and president of both the Obra Cultural Balear and the Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. From the mid seventies, Llompart took part in various clandestine political acts and collaborated in the creation of small political groups who fought for democracy. Later he was one the greatest defenders of the Balearic Islands' autonomy and of the inclusion of the Catalan language in the school system. During the

Biblioteca di Rassegna iberistica 2

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-3

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

transition to democracy, his political ideas were very famous in Majorca as well as in Catalonia (Arnau i Segarra 2014a, 2014b).

2 The Value of Prologues

Josep Maria Llompart started to publish prologues in 1959, when Franco's censorship started to allow a few publications in Catalan. However, one must bear in mind that literary censorship was not limited to forbidding works in Catalan, Galician or Basque. It had other consequences, such as the deletion of specific paragraphs or even whole pages of manuscripts, the banning of complete editions, the «banishing» of already published books, and blocking of book imports. In this context of cultural repression poetry books were not considered a big threat, hence an increasing number of poetry publications all over Spain.

Official regulations required that all prologues, as did all other written publications, were submitted to the Delegación Nacional de Propaganda, that was in charge of authorizing or forbidding their publication. When Llompart started to publish his prologues, the 23rd December 1941 regulation that required editors to publish prologues in Spanish only, even if the work was fully written in Catalan, was no longer in force. Llompart was therefore lucky to start writing prologues at a time when the censorship authorities did no longer impose Spanish as the sole language of prologues. Moreover, he could call his forewords by their actual name: «Pròleg» («Prologue»), something that had been forbidden for nearly two decades (Devis 2001).

The progressive tolerance of the Franco's dictatorship with publications in Catalan led to a great increase in the number of books in this language. This phenomenon generated the creation of new publishing houses and the incorporation of new writers in the Catalan literary world, more so in Majorca and Catalonia than in the Valencian country. Especially from the mid sixties onwards, there appeared a generation of young poets who tried to find their place in a world still dominated by the censorship.

In Majorca, in particular, the Moll publishing house (Editorial Moll) created, or re-started, the publication of poetry collections such as 'La Balanguera', and there appeared new specialist poetry publishers such as Daedalus, with its prestigious poetry collection 'La Sínia'. But the incorporation of many new poetic voices and the re-found publishing dynamism of the Majorcan literary scene did not correspond with the creation of literary criticism platforms. The lack of media channels that could promote young authors made them search for alternative platforms where to showcase their work. In fact, the insular public sphere lacked the democratic means required to support the dissemination of cultural products. It was in this context that prologues, that is, paratexts made to recommend books,

achieved significant importance and filled the void generated by the lack of both appropriate dissemination channels and rigorous critical appraisal.

In Majorca this phenomenon was highly relevant because the number of writers that appeared in the mid sixties was considerably high. Many of these writers, some of whom were poets, had great difficulties to publish their works in an island where publishers were thin on the ground. They needed a tool that endorsed the quality of their texts, a mechanism that supported the dissemination of their pieces. And this is how prologues became a «guarantee of quality».

Of course the authors of prologues had to be recognised writers, that is, personalities with literary authority that could endorse the new authors and their books. This role was therefore taken by a new group of prestigious writers, such as Joan Triadú, Joan Fuster and Josep Maria Llompart. The social and cultural recognition of these three authors in the Catalan literary world was such that their reputation served to attract a contingent of new authors who were looking for a guarantee to present their pieces to publishers, and to advise a reading public in need of orientation on the growing editorial offer. This is how the quantitative presence of prologues, and also their visibility, increased considerably in the Catalan and insular public sphere.

According to our inventory, Josep Maria Llompart published a hundred allographic forewords, as well as four introductions to translations and five prefaces to his own works. He wrote prefaces to texts of poetry, theatre, novels, short stories and political essays. Thus Llompart became the most prolific prologue writer of the Balearic Islands, and probably also of all Catalan speaking territories.

If we focus on his allographic prologues, we note that fifty seven of them prefaced poetic works. Of these, three are anthologies of Galician, Galician-Portuguese or Galician-Portuguese and Brazilian poetry. The prologue writer was not only the author of the initial paratext but also selected the poems and did their translation into Catalan. These prologues are very extensive and can be regarded as complete introductory studies, to the extent that they could be considered articles of literary criticism.

We also found a preface to the bilingual edition *Herba aquí o allà*, by Alvaro Cunqueiro (1993), and another preface to the translation of a collection of poems by Quevedo, *Sonets transcendentals* (1994). Furthermore, we found a repeated prologue to *Calaloscans*, by Bartomeu Fiol, in 1966, in the mythical poetic collection «La Sínia» of the Daedalus editorial, identically reissued in 1981, within the edition of «La Balanguera» collection by Editorial Moll.

This work focuses on the fifty-two allographic introductions¹ including those to classic authors like Joan Alcover of whom he prefaced two works

1 Full listing of Llompart's prologues can be found in Arnau i Segarra 2014, pp. 241-252.

(a poetry anthology from 1976 and a re-edition of *Cap al tard*, published in 1987). He also prefaced the volume *Poesies* (an anthology of Josep Lluís Pons i Gallarza's poems published in 1975) based on the notes written by his nephew, Joan Pons i Marqués, who died before he could write the foreword.

Llompart also wrote introductions to various poetic anthologies of different authors, like *La Història de Mallorca cantada pels poetes*, in 1963, and the two volumes dedicated to *Els poetes de l'Escola Mallorquina*, published in 1988. He was responsible for both the poetry selection and prologue writing of these three anthologies (Llompart 1988a and 1988b).

But the prologue writer is also the author of paratexts to works of young authors that are released with these works, as in the case of the prologue without title published for *Ciutat de l'horabaixa* (1969), by the very young Francesca Ensenyat, an author who was seventeen at the time this collection was published. Or the anthology *Entranyes per a l'augur. Antologia de jove poesia catalana al Baix Vinalopó*, published in Elx in 1980.

We should remember that at that time (between 1970 and 1980), in contrast with the situation in the UK and the US, there were no Catalan magazines in which the young poets could publish their works. The only way the young poets could get their work into print was through the publication of a first edition. Because of this, prologues by prestigious authors such as Llompart were of critical importance in helping the neophyte authors get published.

It is not an easy task to systematize Llompart's prologues to poetic works. As we have seen, the prologue does not adhere to a predetermined canon, although we note two key types of poets prefaced: classical and consecrated, and the very young, often released into the poetic world with the work that Llompart prefates.

Stefan Neuhaus says that the «processes of canonization» do not appear for any specific reason, but are the result of a «negotiation»:

Kanonisierung steht nicht von selbst, sondern durch Handeln. Es gilt darüber zu entscheiden welche Bücher bleiben (sollen). Davon lässt sich die Frage der literarischen Wertung nicht trennen, also die Frage nach den Maßstäben zur Bewerungliterarischer Qualität und der Anwendung dieser Maßstäbe. (Neuhaus 2004, p. 198)

Indeed, when we read paratexts we cannot perceive any of the pre-established rules which have made the prologuist select some works to the detriment of others. Now, if we consider the thesis of Neuhaus (2004, pp. 198-199), we deduce that implicitly each monograph, every anthology, each item and each entry in a dictionary of an author or a work, is a contribution to the literary canon. We must resort to other paradigms to clarify the reasons that led Llompart to the selection of works to prologue.

3 Llompart's Motives

We think that the extensive prefaces to the anthologies of classic authors, whether they are for works by a single author or several, respond to «la intenció radicalment instructiva d'aquest tipus de pròlegs llompartians» (Arnau i Segarra 2014a, p. 225). In these paratexts, already denominated in another article as «pròlegs filològics» (Arnau i Segarra 2014, pp. 222-227) that share many elements with the «pròlegs antològals» (Arnau i Segarra 2014, pp. 227-233), Llompart

fa una argumentació més didàctica i instructiva. No es conforma a convèncer el lector que ha de llegir el llibre, sinó que a més VOL que el lector sigui conscient de la qualitat del text que llegirà i de la importància de l'autor prologat en el marc literari català. (Arnau i Segarra 2014, p. 226)

If we focus on the prologues to young, *débutante* poets, we perceive that the intention of the prologue is to «discover» new poetic promises. Through this, Llompart wants to show and also state that there is continuity in Catalan literature. One must recall that the Civil War and the Franco regime had created a large cultural gap in Majorca. The incorporation of new literary voices represented hope of continuity in a world that the fascist brutality had interrupted. Hence the enthusiasm of the prologue writer to introduce the reader to new poets. In this sense, Llompart often presented himself as unfamiliar with the work of the author. With this, he further focused the reader's attention on the qualities of the work prologued. The prologue writer wants to emphasize that this is not the result of a friendship, since he does not know the author personally. So he affirms in the preface to *Enderrocaments abissals*, by the young poet Jaume Mateu:

No sé absolutament res de Jaume Mateu, l'autor del sorprenent poema - de fet es tracta d'un sol, continuat poema - que tenc l'honor de presentar. Desconec la seva vida i miracles, les seves afeccions i lectures, els estudis regulars que ha cursat - si és que n'ha cursat -, els passos de l'aprenentatge que l'ha conduït fins a *Enderrocaments abissals*. (Llompart 1984, p. 7)

And the prologue writer continues:

Només us podria parlar, si per cas, d'un home jove - no joveníssim, tanmateix -, d'un rostre noble, net i pagesívol, del gest digne i tímid alhora amb què em va fer el prec de costum: «-Si té un poc de temps i no li sap greu, ¿voldria mirar aquests versos?»

Tant se val. Un n'ha llegit tants, per raó de l'ofici, d'originals inèdits i primerencs! Sovint, massa sovint, amb més enuig que plaer. Però adesiara, molt adesiara, algun com aquest que serveix de presentació a Jaume Mateu, compensa amb escriu els sentiments habituals. (Llompарт 1984, p. 7)

He values the verses of other young poets such as Laura Coll (Llompарт 1987a, p. 8)² or Antoni Munné-Jordà in a similar way (1978, p. 5).³ Llompарт always highlights the youthful and positive character of the work, and justifies some absences precisely because of the poet's lack of experience:

Pens ara que la capacitat de sorprendre és per ventura la més vàlida, tractant-se dels primers versos d'un poeta inèdit i desconegut. Uns versos així, és molt millor que siguin *sorprenents* que no pas *genials* o *perfectes*. Perquè tots sabem on van a raure certes genialitats inicials o algunes cofoies i còmodes perfeccions. (Llompарт 1984, p. 7)

A third group consists of Majorcan poets who started their literary career in the sixties and whom Llompарт would accompany for decades. First, during the more repressive era, he prefaced their books. Later, as the censorship and the literary market allowed it, he wrote several articles about them in the Majorcan cultural press. These were Llompарт's favorite poets, and he showed a clear preference towards them. Often in his prologues to the works by these young poets a subtle tenderness and irony without paternalism is observed.

His favourites are Jaume Pomar, Miquel Angel Riera, Miquel Bauçà and Bartomeu Fiol. It is, in fact, in a prologue to the poems by Jaume Pomar, *Història personal* (1979), that Llompарт constructs a discourse about poetry and poets that begins in the sixties, where he says:

És de plànyer, tanmateix, el procés d'autodestrucció que va desintegrar-lo abans d'hora, abans d'haver arribat a donar fruits tangibles en el terreny dels resultats. Perquè, si prescindim de Miquel Bauçà o fins i tot de Bartomeu Fiol – uns casos aïllats, marginals, esplèndids, no gens enclins a cap casta d'ortodòxia –, la veritat és que, de la jove poesia mallorquina d'aquell temps, ben poca cosa resta en peu. (Llompарт 1979, pp. 9-10)

2 «No sé si la conec o no. Potser sí. Quan un arriba als meus anys n'ha topada molta, de gent, per aquest món. Gent que fa versos i gent que no en fa, gent amb la qual us abelliria de dialogar sovint i gent que voldríeu oblidar per sempre» (1987a, p. 8).

3 «No conec En Munné-Jordà, ni sé de quines egos ve. Vull dir que ignora la seva formació i la seva graduació acadèmica – si és que en té –, el seu entorn i les seves lectures, si ha publicat abans alguna altra cosa, el seu rostre humà» (1978, p. 5).

These lapidarian words appear like judgments to the reader. They accumulate very different ratings and that makes the text read more like literary criticism than a prologue. Llompart takes the opportunity that the prefatory text provides to explain with some irony what he considers Majorcan poetry to have been in the early sixties in Majorca. And his predilection for Bauçà, Fiol, Riera or Pomar himself, is clearly seen in the complimentary prefaces he wrote for them. But also, he uses the prefaces to other authors to cite the positive elements of the poetry of his favourite authors.

Thus, in the year 1962, in the preface to *Una bella història*, he wrote that Bauçà was

el poeta per la gràcia de Déu, el poeta que no ha d'aprendre l'ofici perquè n'ha intuït tots els secrets, el poeta que fa versos perquè sí, perquè ha de fer-los, empès com per una necessitat fisiològica; l'home, a fi de comptes, que ha nascut poeta, com uns neixen alts i altres neixen baixos. (Llompart 1962, p. 10)

And only four years later, in a foreword to the first edition of *Calaloscans*, by Bartomeu Fiol, he again referred to Bauçà as a «taciturn i proletari, poeta per la gràcia de Déu, que també ha desertat de l'illa» (1966, p. 9). Miquel Bauçà and Bartomeu Fiol were two of the poets whom Llompart often cited in his prologues. Also he would quote Miquel Àngel Riera, the writer for whom he prefaced several poetry collections and some novels. He even repeated the same prologue in different editions, as in the case of *Poemes a Nai*, a poetry volume in whose prologue Llompart (1965) affirmed that it was so perfect and subtle that the publishers would not be able to favor until several years after its creation.

Another poet rated highly in Llompart's prologues was Xavier Abraham. In the prologue to *Sagitari*, Llompart (1988) declared «la més profunda qualitat de la seva art poètica incipient és la senzillesa. Ni grans paraules, ni grans gestos, ni crits estentoris. Només la paraula de cada dia, manual i elemental, la insinuació dita i no dita, el minúscul verm que rosega l'ànima» (1988a, p. 10). In this foreword to *Sagitari* Llompart compares the verses of Xavier Abraham to some of those written by Miquel Bauçà few years earlier. The prologue to *Sagitari* is unique in offering some reflections on the prologues. Thus Llompart reflects, with great irony, about his work as a prologue writer:

[si un jove poeta] us demana amb posat humil, quasi temorós, que si per favor voldríeu llegir uns poemes que ha escrit i fa comptes publicar, i que - en aquest punt s'enrojola lleument i desvia la mirada - si li faríeu una miqueta de pròleg, tot just dos mots, si és que teniu algun raconet de temps disponible i trobau que la cosa ho mereix... Si us fan una comanda d'aquestes - deia - cal que tremoleu. L'episodi no sol acabar bé.

Si sou sincers – i ell us ha demanat que en sigueu, de sincers! – i, de la millor manera possible, tracteu d'explicar-li que en aquest món podem ésser ben feliços sense escriure versos i li aconsellau que es dediqui a altres menesters, podeu tenir la seguretat que heu guanyat un enemic. No us ho perdonarà mai. Si, contràriament, resoleu exercir de mentiders misericordiosos i li feu quatre elogis vagues, mirant de no comprometre-us gens, trobarà que heu restat a mitjan camí i que els seus versos havien d'ésser tractats amb més escalfor. Sigui com sigui, sempre sou vosaltres els qui perdeu. (Llompарт 1988a, p. 8)

4 Conclusions

Josep Maria Llompарт is one of the most prolific writers of prologues of Majorcan Catalan literature. He was at the same time a prologue writer, literary critic and literary historian, with a strong desire to serve both his country and the Catalan culture. His prologues were of great importance as a means to increase the profile of many new young poets.

As a prologue writer, he highlights the positive elements of the poems and poets for which he writes prefaces. However, on some occasions he does not hide their shortcomings, in a benign desire to balance favouring the poet and the dissemination of Catalan literature in general. Llompарт's intention is neither to select the best manuscripts to preface, nor to discredit the poets or their works. His deep desire is to create an environment conducive to poetic consumption and to use the introductory paratexts as a channel for poetic distribution. The prologue thus becomes a way of legitimizing poetry, especially at times when, in Majorca, poetic dissemination channels were very limited.

5 List of Prologues

The following is a chronological list of the prologues of Josep Maria Llompart. Bold types indicate prologues to works of poetry:

Prologue Title	Book Title	Author/Writer	Year	Literary Genre
«Pròleg»	<i>Carrers, places i un rellotge. Proses ciutadanes</i>	Josep Maria Palau i Camps	1959	Prose
«Pròleg»	<i>Via Crucis. Poemes</i>	Llorenç Moyà Gilabert	1961	Poetry
«Pròleg»	<i>El cop a la terra</i>	M(arià) Villangómez Llobet	1962	Poetry
«Pròleg»	<i>Una bella història</i>	Miquel Bauçà	1962	Poetry
«Pròleg i justificació»	<i>La Història de Mallorca cantada pels poetes</i>	MultipleAuthors	1963	Poetry
No Title	<i>El criat de dos amos (Il servitore di due padroni)</i>	Carlo Goldoni	1963	Comedy
«Dues tragèdies de Llorenç Villalonga»	<i>Aquil·les o l'impossible. Alta i benemèrita senyora</i>	Llorenç Villalonga	1964	Theatre
«Josep A. Baixeras»	<i>L'anell al dit</i>	Josep A. Baixeras	1964	Narrative
No Title	<i>Poemes a Nai</i>	Miquel Àngel Riera	1965	Poetry
No Title	<i>Poesies populars</i>	Pere d'A. Penya	1966	Poetry
«Carta a Bartomeu Fiol»	<i>Calaloscans</i>	Bartomeu Fiol	1966	Poetry
«Pròleg del traductor»	<i>Viatge al Pirineu de Lleida</i>	Camilo José Cela	1966	Travel narrative
«Una mica de pròleg»	<i>Primer llibre de notes</i>	Josep Melià	1967	Newspaper articles
«Pròleg»	<i>Pel camí del vent. Novel·la</i>	Gabriel Cortés	1968	Novel
No Title	<i>Antologia poètica</i>	Tomàs Aguiló	1968	Poetry
«Pròleg»	<i>Una tragèdia i una farsa (Fedra i Ulisses)</i>	Llorenç Moyà Gelabert	1969	Theatre
«Pròleg»	<i>L'abisme</i>	Gabriel Janer Manila	1969	Novel
No Title	<i>Ciutat de l'horabaixa</i>	Francesca Ensenyat	1969	Poetry
«Presentació i elogi»	<i>Una volta a la plaça</i>	Joan Torres Gost	1970	Narrative
«Pròleg»	<i>Literatura i societat a la Mallorca de postguerra</i>	Gregori Mir	1970	Essay
«Pròleg»	<i>Petites històries</i>	Josep Sureda i Blanes	1971	Short Stories
«Pròleg»	<i>No hi ha vent a la teulada</i>	Llorenç Capellà	1971	Short Stories

Incidències, pp. 55-68

Prologue Title	Book Title	Author/Writer	Year	Literary Genre
«Les rondaies mallorquines, un best-seller»	<i>Primera Setmana del Llibre Editat a Mallorca (1939-1971).</i>		1971	Essay
«Pròleg»	<i>Catorze Sonets i una cançó</i>	Guillem Nadal	1972	Poetry
«Presentació	<i>La columna de foc</i>	Gabriel Alomar	1973	Poetry
«Pròleg»	<i>Fuita i martiri de sant Andreu Milà</i>	Miquel Àngel Riera	1973	Novel
«Pròleg»	<i>Poesies</i>	Josep Lluís Pons i Gallarza	1975	Poetry
«Joan Pons i la Poesia»	<i>Brins a l'oratge. Versos d'abans d'ahir</i>	Joan Pons	1975	Poetry
«Pròleg»	<i>Antologia poètica</i>	Marian Aguiló		Poetry
«Pròleg»	<i>Antologia. Poetry. Assaig</i>	Joan Alcover	1976	Poetry
«Pròleg»	<i>Un regne per a mi</i>	Pau Faner	1976	Novel
«Nota prèvia»	<i>Quinze poetes gallecs</i>		1976	Poetry
«Presentació i elogi»	<i>L'amor en quart creixent</i>	Antoni Seguí Bennàssar	1977	Poetry
«En Bonet de ses pipes»	<i>Les rondalles de la pipa</i>	Joan Bonet Nadal	1978	Narrative
«Pròleg»	<i>Bubotes</i>	Antoni Mus	1978	Novel
«Presentació»	<i>Regió Afòtica</i>	Pere Gomila	1978	Poetry
«Nota editorial»	<i>Pel ressorgiment polític de Mallorca</i>	Guillem Forteza	1978	Essay
«Trencament de límits»	<i>Damunt un blanc així com el del paper</i>	Antoni Munné-Jordà	1978	Short Stories
«Un homenatge a Marià Villangómez»	<i>Arsitòfanes: S'assembla de ses dones. Versió eivissenca de M. Villangómez Llobet</i>		1978	Theatre
«Poeta de codis secrets»	<i>...Com un aleig enmig de la calitja</i>	Tomeu Mestre	1978	Poetry
«Pròleg»	<i>Història personal</i>	Jaume Pomar	1979	Poetry
«Pròleg»	<i>La Santa</i>	Antònia Vicens	1979	Novel
«D'un fill de casa bona a una catalana que hi exerceix»	<i>Cartes impertinents</i>	Maria Aurèlia Capmany	1980	Short Stories
«Pròleg»	<i>Petites subtileses i encara més coverbos</i>	Victorià Ramis d'Aireflor i López-Pinto	1980	Poetry
«Pròleg»	<i>Entranyes per a l'augur. Antologia de jove poesia catalana al Baix Vinalopó</i>		1980	Poetry
«L'obra poètica de Lluís Alpera»	<i>Dades de la història civil d'un valencià</i>	Lluís Alpera	1980	Poetry

Prologue Title	Book Title	Author/Writer	Year	Literary Genre
«Pòrtic»	<i>Hispania citerior</i>	Llorenç Moyà Gelabert de la Portella	1981	Poetry
«Pròleg»	<i>Theatre. Les roselles diuen no. El capítol-lo. Monòlegs</i>	Guillem Cabrer	1981	Theatre
«Nota introductòria»	<i>L'objecte sobre l'illa</i>	Gabriel Janer Manila	1981	Narrative
«Pròleg»	<i>Retxes poètiques</i>	Francesc Aguiló Tarongí	1981	Poetry
«Pròleg»	<i>L'espectacle</i>	Joan Mas	1981	Theatre
«Carta a Bartomeu Fiol»	<i>Calaloscans</i>	Bartomeu Fiol	1981	Poetry
«Pròleg»	<i>Somnis d'estiu. Ran de mar</i>	Arxiduc Lluís Salvador	1982	Prose
«Pròleg a la segona edició»	<i>La festa de tots els morts</i>	Antònia Vicens	1982	Novel
«Nota sobre l'edició»	<i>Horacianes i altres poemes</i>	Miquel Costa i Llobera	1982	Poetry
«Presentació»	<i>Maria Antònia Salvà: 25 anys després</i>		1983	Essay
«Pròleg»	<i>Adidai i altres poemes</i>	Marian Aguiló	1983	Poetry
No Title	<i>Antologia dels Premis Carles Riba 1959-1982</i>	Multiple Authors	1983	Poetry
«Esborrany per a una silueta»	<i>Poemes, 1982-83</i>	Rafel Jaume	1984	Poetry
«Un homenatge a Miquel Dolç»	<i>L'ombra que s'allarga</i>	Miquel Dolç	1984	Poetry
«Liminar»	<i>Enderrocaments abissals</i>	Jaume Mateu Martí	1984	Poetry
«Liminar»	<i>Fonts de felicitat</i>	Gabriel Vicens	1984	Poetry
«Presentació»	<i>Poesia Galaico-Portuguesa. Antologia del segle XII al XIX.</i>		1984	Poetry
«Esbós d'una presentació»	<i>El xerrac i la subtilesa</i>	Jacint Sala	1985	Poetry
«Memòria de Miquel Ferrà»	<i>A mig camí</i>	Miquel Ferrà	1986	Poetry
«Nota prèvia»	<i>Ses memòries d'un reclam</i>	Manuel Picó	1986	Prose
«Aproximació a Mossèn Alcover»	<i>Les millors rondalles de Mallorca, 1</i>	Antoni M. Alcover	1986	Oral Folk Literature
«Pròleg»	<i>Racó de N'Aulet</i>	Antoni Vidal Ferrando	1986	Poetry
«Pròleg»	<i>Tradicions i fantasies</i>	Miquel Costa i Llobera	1986	Poetry
«Pròleg»	<i>Petites històries</i>	Josep Sureda Blanes		Short Stories

Incidències, pp. 55-68

Prologue Title	Book Title	Author/Writer	Year	Literary Genre
«Pròleg»	<i>Mort de dama</i>	Llorenç Villalonga	1987	Novel
«Pròleg»	<i>Cap al tard</i>	Joan Alcover	1987	Poetry
«Pròleg/Prólogo»	<i>Viatge per terres de la memòria</i>	Laura Coll i Lluch	1987	Poetry
«Pròleg»	<i>Antologia poètica</i>	Josep Maria de Sagarra	1987	Poetry
«Esbós per a un pròleg»	<i>Sagitari</i>	Xavier Abraham	1988	Poetry
«Pròleg»	<i>Els poetes de l'Escola Mallorquina, vol. 1</i>	Multiple Authors	1988	Poetry
«Pròleg»	<i>Els poetes de l'Escola Mallorquina, vol. 2.</i>	Multiple Authors	1988	Poetry
«Pròleg»	<i>L'inspector ensopega</i>	Josep Maria Palau i Camps	1988	Novel
«Pròleg»	<i>L'hort de la lluna</i>	Pere Rosselló Bover	1988	Poetry
«Invitació i elogi»	<i>L'amor del Rei Artús i altres relats</i>	Xosé Luis Méndez Ferrín	1988	Narrative
«Notes per a un pròleg»	<i>Infantesa</i>	Catalina Maria Sala i Barceló	1988	Poetry
«Presentació»	<i>Poesia gallega, portuguesa i brasilera moderna. Antologia</i>		1988	Poetry
«Pròleg»	<i>La visita oficial i altres narracions</i>	Alexandre Cuéllar	1989	Narrative
«Pròleg»	<i>Una casa de veïns</i>	Enric Massó	1989	Novel
«Dues tragèdies de Llorenç Villalonga»	<i>Aquil·les o l'impossible. Alta i benemèrita senyora</i>	Llorenç Villalonga	1990	Theatre
«Pròleg»	<i>Bubotes</i>	Antoni Mus.		Novel
«Pròleg»	<i>Els argonautes</i>	Josep Verd	1991	Poetry
«Pròleg»	<i>Cròniques de la molt anomenada Ciutat de Montcarrà</i>	Maria Antònia Oliver	1991	Novel
«Pròleg»	<i>Elegies de guerra</i>	Miquel Dolç	1991	Poetry
«Pròleg»	<i>Dècada primera</i>	Jaume Vicens	1991	Poetry
«Avis i consell als excursionistes»	<i>Camins i paisatges: itineraris culturals per l'illa de Mallorca</i>	Gaspar Valero	1992	Prose
«Presentació»	<i>De vides i de morts</i>	Guillem Rosselló Bujosa	1992	Poetry
«Esbós d'una presentació»	<i>Teories d'amor i desig</i>	Antònia Arbona	1992	Poetry
«Epíleg/Epílogo»	<i>Jardines de Palma. Historia e Imágenes</i>	Donald Murray, Jaume Llabrés, Aina Pascual	1993	Prose
«Pròleg inacaba»	<i>Terra i cendra</i>	Antònia Arbona i Santamària	1993	Poetry
«Pròleg»	<i>Herba aquí o allà</i>	Alvaro Cunqueiro	1993	Poetry
«Pròleg»	<i>Penombra i oracles per a un temps difícil</i>	Rafel Horrach	1994	Poetry

Prologue Title	Book Title	Author/Writer	Year	Literary Genre
«Llindar»	<i>Sonets transcendents. Versió catalana de Rafel Bordoy.</i>	Francisco de Quevedo	1994	Poetry
«Epíleg»	<i>Orgues de Mallorca</i>	Antoni Mulet	2001	Essay
«Memòria de Bernat Vidal i Tomàs»	<i>El viatger. Obra poètica</i>	Bernat Vidal i Tomàs	2002	Poetry

Bibliography

- Arnau i Segarra, Pilar (2014a). «Estudi dels pròlegs al·lògrafs de Josep Maria Llompart». A: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, LXVIII. Miscel·lània Jordi Bruguera 2*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 205-252.
- Arnau i Segarra, Pilar (2014b). «Paratextos en el discurs literari català durant el franquisme: censura i compromís en els pròlegs de Josep Maria Llompart». *Journal of Catalan Studies*, 17, pp. 90-113.
- Llompart, Josep Maria (1962). «Pròleg». A: Bauçà, Miquel, *Una bella història*. Barcelona: Els llibres de l'Óssa Menor, pp. 9-14.
- Llompart, Josep Maria (1963). «Pròleg i justificació». A: *La Història de Mallorca cantada pels poetes*. Palma: Editorial Moll, pp. 7-13. Les Illes d'Or 82.
- Llompart, Josep Maria (1965). [sense títol]. A: Riera, Miquel Àngel, *Poemes a Nai*. Palma: Daedalus, pp. 5-11. La Sínia 1.
- Llompart, Josep Maria (1966). «Carta a Bartomeu Fiol». A: Fiol, Bartomeu, *Calaloscans*. Palma: Daedalus, pp. 5-8. La Sínia 5.
- Llompart, Josep Maria (1969). [sense títol]. A: Ensenyat, Francesca, *Ciutat de l'horabaixa*. Palma: Impremta dels Sagrats Cors, s.p.
- Llompart, Josep Maria (1976). «Pròleg». A: Alcover, Joan, *Antologia. Poesia. Assaig*. Palma: Gràfiques Miramar, pp. II-XI.
- Llompart, Josep Maria (1978). «Trencament de límits». A: Munné-Jordà, Antoni, *Damunt un blanc així com el del paper*. Mataró: Edicions RoR brenyó, pp. 5-11.
- Llompart, Josep Maria (1979). «Pròleg». A: Pomar, Jaume, *Història personal*. Palma. Editorial Moll, pp. 7-10. La Balenguera 21.
- Llompart, Josep Maria (1980). «Pròleg». A: *Entranyes per a l'augur: Antologia de jove poesia catalana al Baix Vinalopó*. Elx: Universitat Nacional a Distància; Centre Regional d'Elx, pp. 7-10.
- Llompart, Josep Maria (1981). «Carta a Bartomeu Fiol». A: Fiol, Bartomeu, *Calaloscans*. Palma: Editorial Moll, pp. 7-10. La Balenguera 27.
- Llompart, Josep Maria (1984). «Liminar». A: Mateu Martí, Jaume, *Enderrocaments abissals*. Manacor; Palma: Ajuntament de Manacor; Gràfiques Miramar, pp. 7-8. Col·lecció Tià de Sa Real 24.

- Llompарт, Josep Maria (1987a). «Pròleg/Prólogo». A: Coll i Lluch, Laura, *Viatge per terres de la memòria*. Madrid: Edicions Vosa, pp. 8-13.
- Llompарт, Josep Maria (1987b). «Pròleg». A: Alcover, Joan, *Cap al tard*. Palma: Editorial Moll; Consell Insular de Mallorca, pp. 7-31. Biblioteca Bàsica de Mallorca.
- Llompарт, Josep Maria (1988a). «Esbós per a un pròleg». A: Abraham, Xavier, *Sagitari*. Barcelona: Amarantos, pp. 9-11.
- Llompарт, Josep Maria (1988b). «Pròleg». In: *Els poetes de l'Escola Mallorquina*, vol. 1. Palma: Editorial Moll; Consell Insular de Mallorca, pp. 7-34. Biblioteca Bàsica de Mallorca 22.
- Llompарт, Josep Maria (1988c). «Pròleg». A: *Els poetes de l'Escola Mallorquina*, vol. 2. Palma: Editorial Moll; Consell Insular de Mallorca, pp. 7-12. Biblioteca Bàsica de Mallorca 24.
- Llompарт, Josep Maria (1993). «Pròleg». A: Cunqueiro, Álvaro, *Herba aquí o allà*. Barcelona: Edicions 62 (Els llibres de l'Escorpí), pp. 5-14.
- Llompарт, Josep Maria (1994). «Llindar». A: Quevedo, Francisco de, *Sonets transcendentals*. Palma: s.n., s.p.
- Llompарт, Josep Maria; Pons i Marqués, Joan (1975). «Pròleg». A: Pons i Gallarza, Josep Lluís, *Poesies*. Palma: Editorial Moll, pp. 7-45. Les Illes d'Or, 113.
- Neuhaus, Stefan (2004). *Literaturkritik. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Preparem-nos per passejar pel sostre

Poesia experimental per a infants i mestres

Emma Bosch i Silvia Bursset
(Universitat de Barcelona, Espanya)

Abstract ‘Walking on the ceiling: the poetic look’ is the title of a project in which a group of second grade students of a primary school and their teachers prepare themselves during three months for a very extraordinary walk. This poetic and creative workshop is inspired by surrealist and Dada games, and OuLiPo techniques and aims to let teachers and children discover ‘new ways’ of understanding poetry. Through these creative, playful and experimental activities the participants open their senses and discover other ways of seeing and interacting with the environment. A positive response and involvement was expected from children but teachers were equally fascinated. Therefore, our aim is to look at the intersection between poetry and education in an attempt of answering why these poetic proposals from the early twentieth-century avant-garde are still considered so innovative in schools today.

Resum 1 Introducció. – 2 Sis sessions preparatòries per passejar pel sostre. – 2.1 Jo sóc un poeta aventurer. – 2.2 Poemes i cançons (des)coneguts. – 2.3 Habitants d’altres mons. – 2.4 Poemes en altres llengües. – 2.5 Passeigs poètics. – 2.6 Passeig pel sostre. – 3 Conèixer la poesia des de la creació. – 4 A tall de conclusions. – 5 Unes paraules de cloenda i instruccions per passejar pel sostre.

Keywords Poetry. Education. Creation.

1 Introducció

‘Passeig pel Sostre: la mirada poètica’ és un taller de creació poètica dissenyat per a la Biblioteca Fraternitat-La Barceloneta, dins del projecte de foment de lectura escolar ‘Llegir x Llegir’ que es va dur a terme durant el curs 2013-2014.¹ El projecte, finançat pel Pla de Barris Barceloneta i el Districte de Ciutat Vella de Barcelona, pretén reforçar les competències lectores dels alumnes de les escoles del barri a partir dels components estètics de la poesia i de la prosa, així com del llenguatge visual, per animar als alumnes a descobrir els gustos literaris més personals.

¹ Les autores volem agrair la confiança i el suport de Maria Josep Fontova, Laura Calosci i tot l’equip de la Biblioteca Barceloneta-La Fraternitat. Agraïm també la col·laboració de Víctor Contreras.

Dins d'aquest marc i durant sis sessions d'un trimestre, infants (un grup classe de segon d'Educació Primària d'una escola del barri de la Barceloneta) i adults (dues mestres, dos bibliotecaris i dues guies) vàrem treballar plegats amb imatges, objectes i paraules. Es tractava de jocs poètics creatius on cercàvem una identitat secreta, alteràvem textos preexistents, coneixíem nous éssers, ens ajudàvem de l'atzar, inventàvem idiomes i descobríem la poeticitat del textos i de les imatges del carrer, per, finalment, fer un passeig pel sostre de la biblioteca.

El nostre objectiu era que, tant els mestres com els infants, descobrissin 'noves' formes d'entendre la poesia i la creació poètica. Marquem l'adjectiu 'noves' entre cometes com a sinònim de 'desconegut', perquè aquestes propostes no són gens noves. Es basen en jocs surrealistes i dadaistes, en conceptes situacionistes i tècniques OuLiPo.

2 Sis sessions preparatòries per passejar pel sostre

Les accions proposades estan basades en el llibre *Passeig pel sostre i altres propostes* (2009) de Manuel Crespo i Neus Moscada (pseudònim d'Emma Bosch) i es van presentar als participants com unes activitats preparatòries per fer un viatge molt especial: un passeig pel sostre. A cada sessió, com fan molts viatgers, proposàvem als participants confeccionar un quadern de viatge. Heus aquí una breu descripció de cada sessió:

2.1 Jo sóc un poeta aventurer

La primera sessió va consistir a cercar la nostra identitat secreta gràcies a l'acció 'Noms de poeta'. Amb la premissa que, potser nosaltres no ens atreviríem a passejar pel sostre, havíem de buscar el nostre 'jo' més valent, més agosarat, el nostre 'jo-poeta'. Per descobrir-lo vàrem reordenar les lletres del nostre nom i cognom. Per exemple: en Jude O'Connor es va convertir en 'Eduj Noroco' (cf. fig. 1). A partir d'aquest moment els participants van deixar de ser qui eren i van adoptar noves identitats que van anotar a les targetes d'identificació, i que els servien per signar els quadernets de viatge. Els noms recordaven a altres idiomes i cultures, així que vàrem parlar de quins eren els nostres orígens i de quines llengües parlàvem. Un cop que ja teníem un nou nom, havíem de conèixer millor el nostre poeta aventurer. Què li agradava fer? El secret s'amagava en el nostre nou nom.

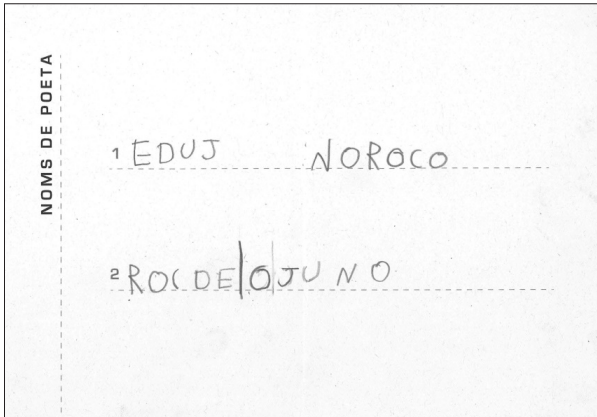


Figura 1

‘Secrets del meu poeta’ consistia a construir una frase on el subjecte era el nostre pseudònim i el predicat es formava utilitzant mots que compartien les inicials del nou nom i cognom. Es tractava de descobrir aficions que fins ara no coneixíem. Així vàrem saber que: «Syaro Isbaa sopa insectes» o que «Meneda Dari mulla daus» (cf. fig. 2).

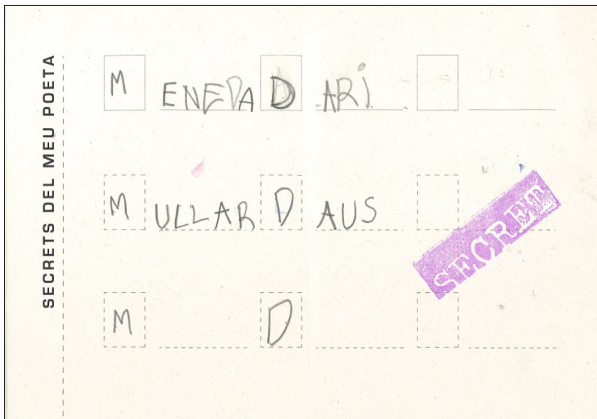


Figura 2

2.2 Poemes i cançons (des)coneguts

Ja teníem nom de poeta i havíem conegut les nostres capacitats secretes. Era el moment de començar a crear. Durant la segona sessió vàrem parlar que, a vegades, és difícil començar a escriure. Per això, vàrem proposar als participants que escrivissin utilitzant els versos d'un poema conegut. Per a l'acció 'De prestat' vàrem utilitzar un poema que la tutora ens havia

recomanat perquè als nens els agradava molt. Es tracta de «Vistes al mar» de Joan Maragall:

El cel ben serè
torna el mar més blau,
d'un blau que enamora
al migdia clar:
entre els pins me'l miro...
Dues coses hi ha
que el mirar-les juntes
em fa el cor més gran:
la verdor dels pins,
la blavor del mar.
(Maragall 1989, pp. 41-42)

Després de llegir el poema, vàrem comentar el significat dels versos «Dues coses hi ha que en mirar-les juntes | em fa el cor més gran» i vàrem proposar als participants que escrivissin dues coses que, en veure-les juntes els fessin «el cor més gran» i dues coses que els fessin «el cor més petit». Algunes de les creacions dels infants són: «El tigre quan és un bebè i el lleopard quan corre em fan el cor més gran» (cf. fig. 3) o «La caca de gos i de ratpenat em fan el cor més petit».

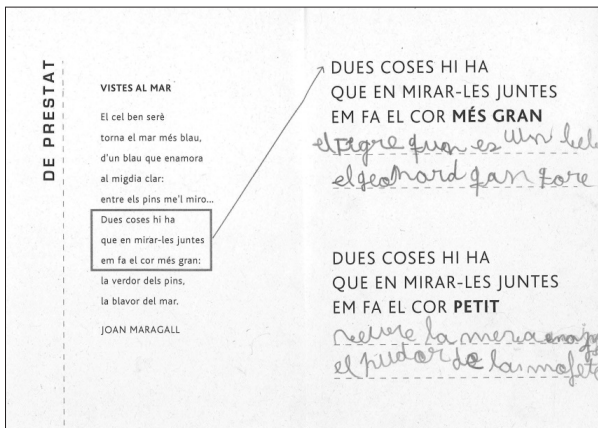


Figura 3

Continuant el treball amb textos preexistents, vàrem comentar que les cançons i els poemes tenien moltes similituds i que hi ha poemes que es poden cantar i cançons que es poden recitar. Per a l'acció «Cançó des(coneguda)» vàrem recitar i cantar la cançó «Les joguines» de Francesc Bofill, Antoni Puig i Francesc Serrat, que tots coneixien prou bé:

*Les joguines, molt cansades,
estan tipes de voltar;
dins el sac totes plegades
s'han posat a rondinar.*

*Al rei negre li demanen
que les deixi en un balcó.
- Ho faré, diu el rei negre,
i com més a prop millor.*

*- Si el rei ros no ens ho complica
si el rei blanc dóna permís,
ara us pujo de seguida
al balcó d'un cinquè pis.*

*Quan el sol ja despuntava
vaig alçar-me del meu llit:
Quina sort, quantes joguines
m'han deixat aquesta nit!
(Pujol, Roig 1995, p. 98)*

I vàrem suggerir als participants que canviessin algunes paraules d'aquesta cançó per fer-ne una de nova. Aquestes són algunes de les noves cançons:

*Les espases, molt afilades,
estan tipes de barallar-se,
dins del sac totes trencades,
s'han posat a dialogar [...].*

*Les samarretes, molt suades,
estan tipes de jugar,
dins del sac totes arrugades,
s'han posat a protestar [...].
(cf. fig. 4)*

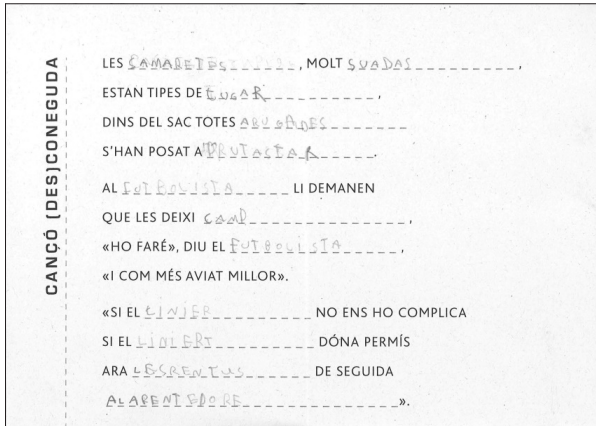


Figura 4

2.3 Habitants d'altres mons

Per introduir les accions a fer en la tercera sessió es va explicar als participants que en les excursions poètiques és habitual trobar-se amb nous éssers. Per això, els aconsellàvem que anessin sempre amb els ulls ben oberts per poder descobrir-los. I els vàrem presentar uns amics que havien vingut a visitar-nos. Primer, entre tots, vàrem destapar la gàbia que estava coberta al mig del cercle on estàvem asseguts. Tothom es va sorprendre en descobrir un objecte engabiats. I ningú no va saber com reaccionar... Després d'uns moments d'incertesa, els infants van seguir el «joc» de la guia quan els va proposar fer preguntes a aquest «ésser» per conèixer-lo millor. L'entrevista col·lectiva havia de servir de preparació perquè els participants fessin el mateix, ara sols, davant dels «éssers» que hi havia en altres gàbies, capses, peixeres, cubells... a sobre de les taules de la biblioteca. L'acció 'Entrevista' consistia a fer preguntes i anotar les respostes al quadern. Els únics consells que es van donar als participants van ésser: observar els éssers amb deteniment, preguntar amb educació i escoltar amb atenció. En el quadern de viatge s'havien d'anotar les respostes, enganxar una imatge de l'ésser, i, si es volia, fer dibuixos del seu entorn.

La segona acció d'aquesta sessió va ser escriure un poema que podria haver escrit el seu ésser tot començant amb les paraules: 'Jo sóc...'. Els poemes podien basar-se en la informació recollida en les entrevistes realitzades. Aquests són les creacions de Roma Platib i de Mascla Cuzaa:

Jo sóc Gani i faig forats.
I dormo a la roca i tinc 8 anys.

Yo soy Ganchosaurus.
Vivo en Reloj, un planeta
perdido en el tiempo.
(cf. fig. 5)



Figura 5

2.4 Poemes en altres llengües

La quarta sessió va començar amb un recordatori de les entrevistes realitzades als diferents éssers. Vàrem constatar que havíem pogut parlar amb ells perquè tots entenien el català, però molts parlaven altres llengües. Vàrem repassar els idiomes que parlaven i que estaven anotats als quadernets de la darrera sessió. Només parlaven català: els 'obreforats', les 'grapadores' i els 'somrients'. Els germans 'meteroritos' parlaven català i mexicà; els 'lamparatalians' només parlaven castellà; i els 'mira ulls', urdú. Però n'hi havia que parlaven altres idiomes estranys. Per exemple: els 'gari' parlaven giraní. Els 'fucie', mursagnia (un idioma que es parla mossegant). Els 'talladora', tallà. Els 'hamer saurus' del planeta Ete parlaven mec-mec. Els 'gancho sauror' parlaven prington, del planeta Rellotge. I els 'tancadora' no podien parlar. Després de repassar els idiomes, vàrem preguntar als participants si havien sentit mai un poema escrit per un ésser d'un altre món? I es va llegir: 'Poema d'un altre món' de Neus Moscada:

Monma nome.
Monma nomer anud.
Anud ameo monma.
Er nome und eop.
Lautreaumont.
(Crespo, Moscada 2009, p. 24)

Vàrem comentar que les paraules s'havien creat barrejant les lletres del títol del poema. A continuació vàrem preguntar als participants si volien sentir un poema escrit en l'idioma d'un monstre. La resposta, per descomptat, va ser afirmativa. I vàrem escoltar una gravació de 'The Loch Ness Monster's Song' del poeta escocès Edwin Morgan:

Sssnnnwhuffffll?
Hnwhuffl hhnnwfl hnfl hfl?
Gdroblboblhobngbl gbl gl g g g g gblgl.
Drublhafblhahflubhafgabhaflhafil fl fl -
gm grawwww grf grawf awfgm graw gm.
Hovoplodok - doplodovok - plovodokot - doplodokosh?
Splgraw fok fok splgrafhatchgabrlgabrl fok splfok!
Zgra kra gka fok!
Grof grawff gahf?
Gombl mbl bl -
blm plm,
blm plm,
blm plm,
blp.
(Morgan 1990, p. 248)

Seguidament vàrem sentir com el recitaven dues persones més.² Alguns dels participants també van llegir el poema en veu alta. A tots els va cridar l'atenció que les paraules fossin tan llargues i tinguessin tantes consonants. Vàrem comentar que aquest tipus de poesia que juga amb els sons rep el nom de fonètica o sonora.

A l'acció 'Poema de l'atzar' els participants havien de crear poemes sonors ajudats per l'atzar. Primer escollien una de les tres graelles ja fetes, que els ajudarien a estructurar el seu poema. A cada quadre de la graella havien d'escriure una lletra de l'abecedari que s'havia d'agafar d'una bossa, sense mirar. Vàrem aconsellar als poetes que, per ajudar a llegir el poema resultant es podien fer més gruixudes les lletres que s'havien de llegir més fort (cf. fig. 6).

2 En podeu veure algunes versions a <http://www.youtube.com/watch?v=yqdhw5z6ofQ> i <http://www.youtube.com/watch?v=vfn2ESV0wMA>.

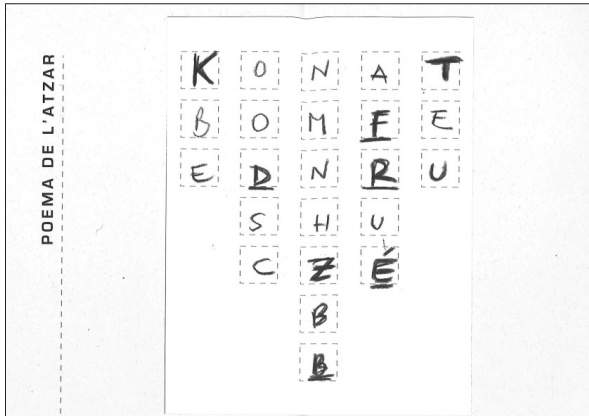


Figura 6

Després d'aquesta experiència de creació de poemes sonors, els participants ja estaven preparats per a l'acció 'Poema del meu amic'. Fent memòria que els éssers que havíem conegut a la sessió anterior parlaven idiomes desconeguts, entre tots vàrem discutir sobre com seria l'idioma de l'ésser de dins de la gàbia, si hi havia moltes vocals o consonants, si les paraules eren llargues o curtes... I entre tots vàrem suggerir exemples de com podia ser el seu idioma. Després, cada participant va rebre a l'atzar una imatge d'un dels éssers, que havia d'enganxar en el quadernet per, després, escriure un poema o cançó en l'idioma de aquest ésser. Alguns participants van crear poemes fonètics i altres amb paraules inventades, com aquest poema de Nilhes Hadamid:

Tarlasco malgolo
 Miloci yiros
 Mamamitotu
 Tlsfrs onpípiol
 La lo ia pa mi
 No slans si slos.
 (cf. fig. 7)

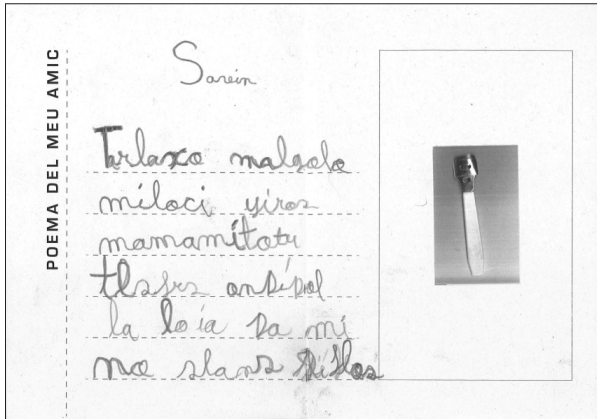


Figura 7

2.5 Passeigs poètics

A la cinquena sessió vàrem proposar als participants fer dos passeigs poètics. Després de comparar com caminem habitualment per la ciutat i com ho fan els turistes, vàrem dir que també podem passejar amb ulls de poeta, perquè la poesia és a tot arreu, es pot trobar als objectes, al carrer... ja que, perquè una cosa sigui poètica, només s'havia de veure amb ulls de poeta. Per posar un exemple, la guia va explicar que el dia abans havia fet un passeig poètic tornant del dentista i que gràcies a aquest passeig havia escrit un poema 'passejat'. L'acció 'Poema passejat' consisteix en anotar o fotografiar totes aquelles paraules i frases que et criden l'atenció quan camines pel carrer. Una de les regles és que no s'hi poden afegir paraules, però sí que es poden ratllar les que no es volen. La guia va llegir el seu poema passejat. Primer sense mostrar les imatges i després mostrant-les per poder apreciar la font d'aquelles paraules. Era difícil sortir al carrer, per això es va proposar als participants que fessin un poema passejat utilitzant les mateixes imatges de la guia. En aquesta ocasió es podien escollir les imatges que es volguessin, ordenar-les, i ratllar les paraules que no es necessitessin. Aquest és un exemple:

Excepte serveis, aquí estaré bé.
 Artesana molt bona, entra i t'ho expliquem.
Investigator detectives.
 I ara més!
 Més!
 General.
 (cf. fig. 8)



Figura 8

Després d'aquesta experiència, es va explicar una altra manera de fer passeigs poètics consistent a fixar-se en les imatges i dibuixos del carrer. La guia va explicar que quan ella passeja li agrada fotografiar la 'poesia visual' que troba pels carrers, i va mostrar als participants imatges per construir poemes rimats inspirats en les fotografies. Per dur a terme l'acció 'Rimes del carrer', a sobre de cada taula hi havia moltes imatges urbanes (grafits, aparadors, ombres, senyals...). Es va proposar als participants que escollissin quatre fotografies i les enganxessin al quadernet. Sota de cada imatge havien d'escriure una paraula o frase. I a la segona línia havien d'escriure una paraula que rimés - tot i que no tingués sentit. Per cercar les paraules per fer la rima es disposava d'ordinadors i tauletes per utilitzar diccionaris en línia (p.e. www.rimador.net). Aquí tenim uns exemples de Hildram Waka:

Planetes Terres
Totes senceres.

Armari groc
Amb foc.
(cf. fig. 9)



Figura 9

2.6 Passeig pel sostre

A la sisena i darrera sessió infants i acompanyants estàvem preparats per fer el gran viatge final: l'esperat 'Passeig pel sostre' de la biblioteca. Varem comentar que, com era complicat que un grup tan nombrós passegés alhora, ens separaríem en grups. Mentre uns passejaven, els altres confeccionarien una carpeta per guardar tots els quadernets fets (cf. fig. 10).



Figura 10

Els participants havien vingut amb caputxes, mocadors, gorres, barrets, cascs... perquè se'ls havia demanat prèviament que vinguessin preparats amb el cap protegit. En petits grups van rebre les instruccions per caminar pel sostre i així ho van fer. Després, a la carpeta havien d'explicar els perills que havien trobat i quins consells donarien a altres passejadors.

Paral·lelament, com que no havíem pogut escoltar tots els poemes creats en les sessions anteriors, cada participant havia d'escollir-ne un per llegir-lo davant de tothom. I així va concloure la darrera sessió, amb un recital de poemes on hi van participar tots els poetes: escolars, mestres, bibliotecàries i guies.

3 Conèixer la poesia des de la creació

Barrientos (1999) considera que, en la planificació didàctica de la poesia, hi ha tres tipus d'activitats bàsiques: activitats de comunicació poètica (lectura i escolta de poemes i expressió verbal i no verbal relacionades amb la poesia); activitats de reflexió sobre les pràctiques de comunicació poètica (observació, anàlisi, interpretació i avaluació textual, intertextual i extratextual); i activitats d'adquisició de coneixements (cerca d'informació i redacció de textos informatius sobre aspectes relacionats amb l'autor i/o l'obra). Per a una educació en la sensibilitat artística i en la creativitat s'hauria de viure la poesia en totes les seves dimensions. A tal efecte, les accions d'un taller de creació poètica haurien d'incloure els quatre tipus d'activitats que identifiquen Bordons i Buñuel (2010): activitats de motivació (accions de contextualització i ambientació per crear un ambient propici); activitats de comunicació poètica (escoltar, llegir, comentar, recitar i cantar poemes); activitats de reflexió i descobriment (explorar i descobrir els elements del poema); i activitats de recreació (jugar amb les paraules). I tot això, evidentment, amb una participació activa dels participants. De fet, es tracta de «cedir la paraula a l'alumnat i acompanyar-lo en la tasca d'interpretació i creació de poemes» (Batalla et al., 2003).

Al taller de creació poètica 'Passeig pel sostre: la mirada poètica' es van dur a terme totes aquestes activitats amb el propòsit d'apropar els participants a la poesia d'una manera vivencial. No era el moment de descriure poemes, analitzar-los, contextualitzar-los... sinó de **viure la poesia** des de la creació: llegir-la i mirar-la per poder reconstruir i crear, patir-la i gaudir-la, i compartir-la plegats. D'aquesta manera, des de la creació, es pot construir un pòsit, una base, un bagatge vivencial... Més endavant, els joves, a més a més de continuar amb les tasques de creació – que mai s'haurien de deixar de banda –, podran fer anàlisi en profunditat dels autors i de les obres, i estudiar-los en el seus contextos més complexos. Per exemple, en referència a la poesia sonora, ja hi haurà temps per conèixer l'obra d'Hugo Ball, Giacomo Balla, Kurt Schwitters, Dick Higgins, Fortunato Depero, Raoul Hausmann i d'altres, i entendre què varen significar en el seu temps aquestes noves formes poètiques. Això sí, perquè les visquin i coneguin els escolars (i adolescents), les han de conèixer prèviament els seus mestres.

Aquest coneixement pot començar participant de manera activa en els tallers.

A 'Passeig pel sostre' no hi havia 'espectadors': escolars i adults havien de fer les mateixes activitats. Els mestres i bibliotecaris van poder viure l'experiència poètica i adonar-se'n de les dificultats que pot comportar el treball creatiu. A més, si es dedicaven al seu propi treball, deixarien llibertat als escolars. D'altra banda, si els infants veien que els adults també hi jugaven, s'adonarien que la poesia no és un 'joc infantil'.

Per crear és essencial tenir cura dels aspectes estètics i formals ja que aquests aporten valor al contingut. De fet, forma i contingut haurien de ser indissociables. Els docents de l'àrea d'educació visual i plàstica sempre insistim que el missatge és fruit de la interacció entre text, imatge i suport.³

Dins de l'àmbit escolar hi sol haver poca varietat en l'ús de tècniques i suports. Per això, aquestes propostes pretenien donar a conèixer noves tècniques (com l'ús de tampons de lletres per escriure estampant) i nous suports i formats per treballar (com els fulls A3 que es pleguen en forma de llibret o en forma d'acordió).

Si es dóna importància a les eines, materials i processos, les creacions deixen de ser 'exercicis escolars' i es converteixen en 'obres'.

4 A tall de conclusions

Tot i que la durada dels tallers de creació solen ser curts, les activitats creatives on prima l'experimentació acostumen a tenir un gran impacte en els participants. En aquest cas, les sessions van ajudar-los a obrir els sentits i descobrir altres formes de mirar i de relacionar-se amb l'entorn.

En un ambient lúdic i distès, els infants més petits s'apropen a les formes poètiques més experimentals de manera natural. Davant d'aquestes obres, els nens no es qüestionen si 'allò és poesia' com sí que ho fan els adolescents i adults (Audí et al., 2009). Els infants encara no tenen prejudicis sobre la concepció de l'experiència poètica.

No ens van sorprendre la resposta positiva i la implicació dels infants, però sí la fascinació dels docents. Per això, ens preguntem: per què les 'innovadores propostes poètiques' de les avantguardes de principi del segle XX tornen a ser, cent anys després, en l'àmbit escolar, 'propostes poètiques innovadores'?

La resposta és fàcil: per la manca de coneixença. Ens hem de remuntar a la formació inicial del professorat per comprovar que encara són actuals les paraules de Margarida Prats quan afirmava que «entre els estudiants de magisteri el nombre de lectors de poesia és minoritari» (1994, p. 139) i alertava del «minúscul espai assignat a la formació literària» (1994,

3 En aquesta línia pot incloure's el treball realitzat amb futurs mestres de Primària per apreciar el valor de la interacció entre paraules i imatges mitjançant un discurs poètic «Solelades II: Taller d'imatges que es llegeixen i de paraules que es miren» (Bosch et al., 2010).

p. 139). Malauradament es va perdre l'oportunitat d'ampliar aquest espai quan es van dissenyar els nous graus en Educació Infantil i Educació Primària, perquè ni la formació literària ni l'educació artística han millorat gaire en aquests nous currículums. Cal destacar que, tot i l'absència en els plans docents, hi ha professors que procuren introduir en els seus programes temes sobre poesia experimental i dissenyen activitats que promouen la creació poètica dels seus estudiants.⁴

5 Unes paraules de cloenda i instruccions per passejar pel sostre

Volem acabar amb les paraules que obrien el recital de poemes de la darrera sessió i que servien per recordar tot allò que «fem els poetes». Proposem llegir-les ara substituint-hi la paraula «poeta» per «mestre»:

Nosaltres, els poetes,
mirem el món amb els ulls ben oberts, mig tancats i tancats.
I l'escoltem amb les orelles ben obertes, mig tapades i tapades.
Ens agrada jugar amb les imatges, els objectes i les paraules.
Sobretot quan també hi juga el nostre amic Atzar.
I juguem a tothora,
per això, diuen que no toquem de peus a terra.
I, és veritat, ens agrada passejar pel sostre.

I si algú vol passejar pel sostre, només necessita un mirall i uns quants consells:

Per caminar pel sostre necessites un mirall, ni molt petit ni molt gran. Col·loca'l paral·lelament a terra, sota el nas i recolzat en el llavi superior - com si fos un bigoti. Camina a poc a poc per casa mentre mires el mirall i segueix els bons consells que et donarem. Si mai no has caminat pel sostre com les aranyes i els mosquits, hauràs d'anar amb compte quan ho facis amb l'espill, el sostre és un gran desert ple de perills. Salta els marcs de les portes i esquiva els mòbils de paper. No trepitgis els llums. No ensopeguis amb les cordes, vigila les rampes i els desnivells i camina a poc a poc pel sostre, no fos cas que les prestatgeries et caiguessin a sobre. (Crespo, Moscada 2009, p. 40)

4 En aquesta línia destaquem el treball dels membres del grup POCIO (Poesia i Educació) de la Universitat de Barcelona.

Bibliografia

- Audí, Marc; Bordons, Glòria; Costa, Lis (2009). «La poesia experimental, poesia fronterera: concepte, característiques i recepció». En: Gregori, Alfons (coord.), *Discurso sobre fronteras - fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*. Lask: Oficyna Wydawnicza LEKSEM, pp. 383-393.
- Barrientos, Carmen (1999). «Claves para una didáctica de la poesía». *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 21, pp. 17-34.
- Batalla, Patrícia; Bordons, Glòria; Centelles, Jaume; Segarra, Mercè; Rins, Sílvia (2003). «La poesia a Primària: tot aprenent a reflexionar sobre la identitat cultural i del món». *Escola Catalana*, 406, pp. 41-44.
- Bordons, Glòria; Fernández Buñuel, Ana (2010). «Una experiència poètica a les aules de Primària». A: ICE Josep Pallach (ed.), *Multilingüisme i pràctica educativa. VI Simposi: llengua, educació i immigració*. Girona: Universitat de Girona; ICE Josep Pallach, pp. 155-162.
- Bosch, Emma; Burset, Silvia; Samit, Begonya (2010). Pòster «Soledades II: Taller d'imatges que es llegeixen i de paraules que es miren». A: Bordons, Glòria; Costa, Lis (coord.) (2010), *Poesia contemporània, tecnologia i educació: actes del seminari*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [DVD].
- Crespo, Manuel; Moscada, Neus (2009). *Passeig pel sostre i altres propostes*. Barcelona: Tantàgora.
- Maragall, Joan (1989). *Enllà*. Barcelona: Edicions 62.
- Morgan, Edwin (1990). *Collected Poems*. Manchester: Carcanet Press.
- Prats, Margarida (1994). «Notes sobre la poesia per a infants». *Temps d'Educació*, 12, pp. 127-142.
- Pujol, Maria Antònia; Roig, Tina (1995). *Recull de poemes per a petits i grans*. Barcelona: Kairós i Rosa Sensat.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Poètica de la intimitat i recepció en lectors adolescents

Un estudi de cas a partir de *Fragments*
de Gaspar Jaén

Alexandre Bataller
(Universitat de València, Espanya)

Abstract *Fragments* (1991) by Gaspar Jaén, a book that expresses intimate feelings related with the experience of a history of homosexual love already finished, is discussed as a case study to analyse its reception among teenagers. With this purpose, a didactic sequence including poetry reading and writing, a dialogue with Jaén and a literary trip was presented to a group of A-level students. The analysis focuses on both the written production of these students and a poetry reading session of *Fragments*. The plurality of interpretations has been classified in different categories which highlight the potential of poetry to encourage poetry reading and detecting cultural topics. Moreover, the personal knowledge of the author and his literary geography also contributes to promoting the students' interest in his work. Poetry is a literary genre especially adequate to represent the author's privacy and this seems to make it more engaging for teenage readers.

Resum 1 Ancoratges teòrics. – 2 *Fragments* de Gaspar Jaén i Urban. – 3 Objectius de la investigació. – 4 Metodologia de l'estudi. – 5 Anàlisi de les dades. – 5.1 Primera fase de recepció. – 5.2 Segona fase de recepció. – 5.3 Categories de recepció. – 5.4 Viatge literari. – 5.5 Interpretacions d'estudiants del curs 2000-2001. – 5.6 Recepció del llibre en alumnes universitaris. – 5.7 *Fragments* com a disparador de l'escriptura poètica. – 6 Conclusions.

Keywords Literary reception. Teenage reader. Poetic privacy.

1 Ancoratges teòrics

En els darrers anys, les recerques sobre els hàbits lectors dels adolescents han experimentat un creixement evident.¹ En aquest sentit, el seguit d'interrogants que motiven i retroalimenten la tasca docent i investigadora de

1 El present treball s'emmarca dins el projecte «La poesia experimental catalana (1959-2004): características, relaciones internacionales y genéricas, recepción entre los más jóvenes». Gobierno de España - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Ref. I+D FFI2013-41063-P.

la professora Guadalupe Jover mostren un ventall significatiu dels reptes que planteja aquest camp de recerca:

¿Quins llibres han llegit fins als seus dotze, tretze o catorze anys? ¿Per què els van llegir? ¿Què els han semblat? ¿Quins han llegit amb fruïció i quins han abandonat abans d'arribar a la segona pàgina? ¿Quins són els textos que interessin els adolescents? ¿Quins factors intervenen en les seves actituds i preferències lectores? ¿Quins llibres **ensenyen** a llegir i quins es converteixen en obstacles insalvables? ¿Quins sabers, quines destreses, i quins interessos faciliten l'accés de nens, nenes o adolescents a uns llibres o altres? ¿Quines repercussions tenen les seves lectures en el seu desenvolupament personal? ¿Què passa pels seus caps - en les seves ments - mentre llegeixen? ¿Com construeixen la seva interpretació? ¿Què podem fer - i què hem d'evitar - per contribuir a fer d'ells més bons lectors? (Jover 2007, pp. 86-87)

Per als adolescents, com s'esdevé en el cas dels lectors adults, la poesia és un gènere minoritari. Així ho manifesten les xifres de vendes o de préstecs bibliotecaris, tot i que, com a pràctica social, els recitals i altres menes de manifestacions poètiques no són infreqüents. Al món escolar, també, la lectura de llibres de poesia és sempre subsidiària del monopoli lector que exerceixen els gèneres narratius. Com a eix de propostes didàctiques, és habitual el seu tractament com a joc verbal en els nivells d'infantil i primària per passar a ser considerada com un gènere apte per a l'expressió de l'experiència personal en la secundària. En ocasions, es té en compte l'ús del llenguatge poètic que sura en les creacions i lectures espontànies dels adolescents. Com afirma Ramón Llorens (2008) existeix una consciència poètica en l'adolescent, que es detecta en múltiples manifestacions del discurs poètic dins el context comunicatiu adolescent: missatges per telefonia mòbil, versos en diaris i agendes, lletres de cançons, etc. Amb una certa intuïció Georges Jean apuntava que «ese adolescente que detesta los poemas 'de la clase' los escribe a escondidas a su amiguita de turno» (Jean 1996, p. 165).

Alguns recursos didàctics i estratègies metodològiques posades en pràctica es proposen aconseguir que els adolescents se senten atrets per la lectura poètica i manifesten interès per buscar en la poesia la resposta a alguns dels seus interrogants vitals. En el cas de l'educació afectivosexual s'han plantejat aproximacions interessants a partir de la poesia de Luis Cernuda (Cantero 2009). Precisament, s'ha destacat la poesia com un espai on l'escriptor homosexual pot adoptar visibilitat cultural i una posició enunciativa, un «sitio de resistencia al régimen de la heterosexualidad obligatoria y al orden social heteronormativo» (Álvarez 2010, p. 15).

Com volem remarcar, la poesia resulta una eina essencial per a l'etapa adolescent, un moment cabdal en la construcció del jo personal. Ens

interessa especialment la literatura centrada en la intimitat (d'*intimus*, superlatiu d'*interior*), concepte que relaciona tant l'íntim com el privat, el biogràfic i el públic. Com afirma la professora argentina Laura Scarano la intimitat s'apropia sovint d'allò biogràfic i «la literatura juega precisamente con esa ilusión de reconstrucción nunca verificable» (Scarano 2009, p. 220). Fins i tot allò viscut és una construcció literària, fins al punt que la poesia crea la vivència, com ja s'esdevenia des de la poesia trobadoresca: («Lo vivido es encontrado [trovato] a partir de lo poetizado y no viceversa» (Agamben 1999, p. 110).

En el present treball ens plantejem una anàlisi del funcionament de la recepció del discurs poètic entre els adolescents. Partim d'Umberto Eco (1981), el qual considera la lectura com una 'activitat cooperativa' en la qual el destinatari o lector és el principi actiu de la interpretació, i del concepte d'intertext, entès com la percepció, pel lector, de les relacions entre una obra i les altres que l'han precedit o seguit: «An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance» (Riffaterre 1991, p. 56). En concret, el professor Mendoza (1996) ha mostrat el paper de l'intertext com a mediador entre la competència literària i les estratègies de lectura. Partint del coneixement del procés de recepció lectora, de les seues fases i de les estratègies de lectura que ha de desenvolupar un lector competent, trobem dissenys de seqüències didàctiques a partir de textos poètics, que tenen en compte el component de la recepció:

el lector de poesía suele ser un analista que lee y relee el texto construyendo su interpretación en una especie de espiral. Esta particularidad de la lectura poética nos obliga a diseñar secuencias de recepción donde sea posible e incluso necesario releer, volver sistemáticamente al mismo texto para practicar el camino en espiral. (Ramos, Ambrós 2008, p. 145)

En el camp de la recerca, trobem estudis que exploren dades procedents de l'escriptura reflexiva de joves adolescents a partir de la interpretació dels textos poètics. A partir de l'anàlisi discursiva de textos procedents de lectures primeres i segones Daniela Cavalli (2011) valora l'escriptura intermediària com un espai de llibertat expressiva, al temps que considera que no és capaç de diferenciar si aquestes escriptures tenen com a finalitat trametre una interpretació escolar al docent o si esdevenen un autèntic mitjà per a la comprensió del text poètic i, per tant, per a l'ampliació de la competència literària. El concepte d'«escrits intermediaris» (Chabanne, Bucheton 2002) designa aquelles produccions associades a situacions d'elaboració transitòries. Són 'escrits reflexius' les ressenyes, les exposicions i els comentaris de lectura, que poden ser emprats com a instruments d'observació que ens permeten percebre les dinàmiques discursives i cognitives.

Sobre el concepte de la interpretació lectora des d'una perspectiva didàctica, partim dels plantejaments de J. L. Dufays (2007), el qual diferencia dos nivells bàsics d'interpretació. Un primer nivell, basat en la **comprensió** immediata, centrat en estereotips compartits i/o elementals, i un segon nivell, basat en la **interpretació**, que situa el primer en un marc més ample. Tot i la capacitat polisèmica dels missatges i la pluralitat interpretativa dels textos, coincidiríem, amb Dufays, que el límit de la consideració de les recepcions dels alumnes és el sentit comú:

on ne peut ignorer les limites de la démarche, qui tiennent au risque du subjectivisme, au danger de faire croire aux élèves que chacun peut construire son sens sans considération du contexte d'énonciation. Pour contrecarrer ce risque, il est possible pour l'enseignant d'articuler la prise en compte de la pluralité des interprétations avec celle du sens commun. (Dufays 2007, pp. 83-84)

La relació entre aquests dos tipus de recepció lectora és més un *continuum* que no pas una oposició, com mostraria l'esquema bimembre següent:

Lectura ordinària	Lectura acadèmica
Emotivitat	Racionalitat
Simplicitat i univocitat	Complexitat i polisèmia
Referencial	Intertextual

2 Fragments de Gaspar Jaén i Urban

Fragments, premi Octubre de poesia 1990, el quart llibre del poeta il·licità Gaspar Jaén (vid. Bataller 2009 i Bataller 2012), és un recull poètic compost per trenta poemes, escrits en versos alexandrins sense rima, on es desenvolupa una història d'amor, ja exhaurida, on el record passa a ser matèria poètica. El llibre començà a ser escrit l'hivern de 1986, entre València i l'Hort de Motxo d'Elx - «Passava les vesprades a la cambra de l'hort, | mesurava aquests versos que em parlaven de tu» (Jaén 1991, p. 34) - i es continuà la tardor de 1987.

El llibre és, en síntesi, el relat d'una història d'amor quan aquesta ja ha acabat, amb la connotació homosexual i classista, d'evocació passoliniana - «descriu el desenvolupament d'una història vulgar - classista, homosexual, passoliniana» (Parcerisas 1992, p. 5) -, amb un especial sentit de sinceritat - «dring d'autenticitat íntima absolutament insòlit en la poesia valenciana» (Sòria 1997, p. 211). Considerem que el llibre conté sentiments que enganxen amb l'adolescència, perquè la història d'amor viscuda és una mena de bany de joventut, «sentiments que no se t'han perdut, que

tenies una mica amagats» (Jaén 2000, s.p.). El poeta descriu la vivència amorosa com un retorn cap als sentiments adolescents: «m'assaltaren, estranys, uns antics sentiments | com si un adolescent dintre meu habitàs, | aquell adolescent que vaig ser anys arrere» (Jaén 1991, p. 30).

Es tracta, no cal dir-ho, d'un amor difícil. Una història d'amor entre homes, que ens recorda «l'amor que no gosa dir el seu nom», aquell vers escrit per l'amant d'Oscar Wilde, emprat en la seua contra pel jutge que el jutjà el 1895:

Amor secret dels homes, flor o neu, tacte càlid
del que cap rastre queda quan arriba la fi.
Trist amor que, amb el gaudi, duu soledat i pànic,
la por de delatar-se com un fosc criminal.
(Jaén 1991, p. 22)

A més, es remarca una distància d'edat entre els amants: «les dolces pluges noves que per a mi portaven | aquells dèneu anys teus» (Jaén 1991, p. 16). I, també, una evident diferència social i professional: «Portaràs al treball l'ombra de la fatiga; | en la granota blava, taques d'oli, brutícia» (Jaén 1991, p. 35).

La història d'amor està localitzada en uns espais concrets. S'hi esmenta la ciutat d'Elx i la comarca del Baix Vinalopó: «Duies dins teu el gust del poble, les mateixes | arrels que jo portava, una cultura agrària, | el mateix cel als ulls, un mateix dialecte» (Jaén 1991, p. 19). I, també, hi són al·ludides unes altres ciutats i uns microespais com són els bars: «Tornareu a cercar els bars d'altres ciutats, | la neu a la muntanya, la cambra d'un hotel» (Jaén 1991, p. 10), «I moltes nits encara | vaig buscar per obscurs ports, bars i carreteres | el teu cotxe verd, vell, que no he tornat a veure» (Jaén 1991, p. 30).

El propi poeta, valorà davant un públic adolescent l'expressió d'aquesta intimitat com a «cant de llibertat»:

No és un llibre del qual haja fet lectures públiques perquè crec que és un llibre d'una gran intimitat. I si només en esta ocasió he acceptat és perquè els anys han seguit passant, i els anys t'allunyen fins i tot dels teus propis actes i del teu propi present. I, per tant, tants anys després és possible retornar amb una certa amabilitat, amb una certa condescendència cap als sentiments que van ser teus, però que ja no ets tu. [...] El llibre és prou explícit. Tots l'heu llegit. El llibre fa quinze anys que el vaig escriure. Hi havia un rerefons que alguns lectors que han treballat el llibre han vist, que era un cant de llibertat. A l'opció sexual, a la llibertat en les manifestacions amoroses, etc. (Jaén 2000, s.p.)

3 Objectius de la investigació

Amb aquest treball pretenem destriar les diferents fases de la recepció del text poètic en adolescents, les quals ens ajudaran a millorar el procés de comprensió i interpretació dels poemes. En concret, partirem d'un text que expressa literàriament la intimitat d'un jo en relació a un amor difícil, per diverses raons socioculturals. Arribats en aquest punt, volem determinar de quina manera la lectura pot contribuir al procés de maduració dels adolescents. I, un tercer objectiu, complementari dels anteriors, consisteix a comprovar la importància del contacte directe amb l'autor dels textos per tal d'incentivar l'interès i la comprensió de la seua obra.

El context principal de la investigació, que tot seguit detallem, el constitueix el grup de 80 alumnes, estudiants de tercer de BUP, de l'IES Campanar de València, que durant el curs 1999-2000 llegiren el llibre *Fragments*. El gener de 2000, com hem esmentat adés, el poeta il·licità mantingué un diàleg sobre aquest llibre amb aquests lectors adolescents. Davant l'auditori, el poeta recordà el criteri d'utilitat de la poesia i la necessitat imperiosa d'escriure aquests versos: «Que una història personal es convertisca en un acte col·lectiu. Un espill on qualsevol es puga reconèixer» (Jaén 2000, s.p.). Amb anterioritat al curs 2000-2001 que ens ocupa, havíem engegat al centre un «club de lectura», a partir de diferents gèneres literaris. Per tal de contextualitzar les lectures poètiques que havien circulat en aquest moment i context senyalem que els llibres més llegits, per ordre de lectors, havien estat els següents: *Llibre de Meravelles* de Vicent Andrés Estellés, *L'Hotel París* de Vicent Andrés Estellés, *Fragments* de Gaspar Jaén, *Tirant de Rock*, *69 poemes d'amor* de Vicent Andrés Estellés i *Versos per a Anna* de Marc Granell.

Per contrastar aquestes dades, amb joves lectors del temps present, amb una diferent formació sociocultural i lectora, prendrem com a segon objecte d'anàlisi la lectura de *Fragments* que tingué lloc dins el programa dels «Clubs de Lectura», a la Biblioteca d'Educació de la Facultat de Magisteri de la Universitat de València, el dia 8 de maig de 2014.

4 Metodologia de l'estudi

Per al nostre estudi sobre la recepció lectora d'una obra poètica en lectors adolescents, distingim dos moments diferenciats. Un primer, allunyat en el temps, fixa l'atenció un ampli conjunt de lectures sobre *Fragments* durant el curs 1999-2000, que comptaren amb la presència medidora de l'autor. Un segon, datat el 2014, pren com a subjectes d'anàlisi lectors joves del temps present, en aquest cas universitaris, que s'acaren amb el text poètic sense cap referència prèvia. El contrast de mirades pretén prendre en consideració les lectures de les generacions joves actuals, que viuen un

temps amb canvis socials evidents respecte a l'anterior moment, com ara la Llei 13/2005 que ha oficialitzat el matrimoni homosexual a Espanya.

El primer moment de la recerca es basa en una tècnica indirecta, centrada en l'anàlisi de fonts secundàries obtingudes de les produccions dels estudiants a partir de diferents textos i gèneres escolars. En el segon moment de la recerca hem accedit a fonts primàries, amb el contacte directe amb els lectors, per mitjà de l'entrevista personal i l'observació directa.

Els materials que prenem com a base del nostre estudi són el resultat d'un dispositiu didàctic, desenvolupat en diverses fases, que com a docent investigador vaig plantejar als estudiants. Els tres moments de la seqüència didàctica foren els següents:

- a. Lectura, comentari i escriptura dels textos poètics (08-11-1999)
- b. Visita de l'escriptor al centre (21-01-2000)
- c. Visita dels alumnes a la casa del poeta (04-05-2000)

Per fer-ne l'estudi, emprem el camp de l'anàlisi de contingut, tècnica d'investigació per a la descripció objectiva sistemàtica i quantitativa del contingut manifest de la comunicació. En concret, de l'anàlisi del contingut dels textos mitjançant la classificació en 'categories' dels elements o continguts manifestos dels missatges. En aquest sentit, Krippendorff defineix l'anàlisi de contingut com «una tècnica de investigació destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto» (1990, p 28). Extraurem, doncs, inferències contingudes, explícites o implícites, en els textos estudiats, que puguen ser aplicables a contextos escolars semblants.

La codificació de l'anàlisi qualitativa de contingut serà inductiva, amb la identificació de temes, categories o dimensions que ens semblen rellevants. Segons Bardin, el procés de categorització «es una operación de clasificación de elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación, tras la agrupación por analogía, a partir de criterios previamente definidos» (1996, p. 90). El nostre criteri de classificació, nascut de categories temàtiques, apunta a una sèrie de motius literaris.

La nostra metodologia, qualitativa, es basa en l'anàlisi dels textos produïts pels estudiants: la relació de preguntes per a formular al poeta, les ressenyes globals del llibre, els comentaris i interpretacions de poemes del llibre, les ressenyes de l'acte amb l'autor i els fragments dels dietaris dels estudiants referits a la visita a Elx. La pròpia observació personal, com a docent investigador, compta amb el suport de la transcripció de l'enregistrament en vídeo del diàleg del poeta amb els estudiants. Hem seleccionat aquelles dades que hem considerat exhaustives, representatives, homogènies i pertinents.

Per a l'estudi amb els alumnes universitaris, hem emprat també una metodologia qualitativa, que inclou l'anàlisi observacional de la interacció esdevinguda durant la tertúlia literària, l'anàlisi de continguts, a partir de

la relació escrita de preguntes que plantejarien a l'autor i unes posteriors entrevistes semiestructurades amb dos dels lectors participants.

5 Anàlisi de les dades

5.1 Primera fase de recepció

Abans de procedir a la lectura comentada, en un primer nivell de recepció que implicava la comprensió, es va demanar als estudiants que triaren un poema del llibre i que en feren un breu comentari. Curiosament, en tots els casos es donava una lectura heteronormativa, en concret es passava per alt que tant l'amat com l'amant, el jo poètic i el destinatari dels versos, foren una parella del mateix sexe:

M'ha agradat perquè el poeta recorda un amor perdut amb el qual diu que va aprendre molt sobre el món. Parla amb l'amada perduda... Així intenta que ella s'adone del que ha perdut. (Daniela)²

En aquest poema, li demana a la seua estimada que quan siga més major i es pose a recordar els amors que ha conegut, el recorde a ell també. I li diu que ell es troba lluny, perquè es troba fora del món que va fer tots dos, i en el qual es troba ella. (Aitana)

5.2 Segona fase de recepció

En una segona fase, una vegada compartida la mediació escolar en la sessió amb el docent i els companys, després d'una lectura més interpretativa, alguna de les alumnes anteriors capgirava el sentit de la seua interpretació inicial, com mostren els seus escrits de valoració final:

que el món compregua el sentiment d'homes que s'estimen entre ells i els compregua. [...] Les condicions no són les mateixes per a ells que per a la resta de parelles... Així les relacions no poden durar molt de temps i eixa és la seua maledicció. (Aitana)

² Els noms reals dels estudiants han estat substituïts per noms ficticis, tot respectant-ne el gènere.

5.3 Categories de recepció

Als alumnes participants en la segona fase de la seqüència, la visita del poeta al centre, se'ls demanà la redacció d'una relació de preguntes destinades a l'autor del llibre. Hem comptabilitzat un total de 66 propostes de preguntes, escrites per 21 alumnes (12 xiques i 9 xics). Del conjunt, hem diferenciat set tòpics literaris, que funcionen com categories de recepció: l'amant, el record, el temps, l'amor, la sinceritat, la intimitat i els espais.

El primer grup de preguntes tenen a veure amb la curiositat per saber de l'altre, de l'**amant**. Se centren a conèixer quina va ser la reacció del 'tu', del destinatari dels versos:

Ha parlat amb la persona que estimava després de la publicació del llibre? (Xavier)

Sempre parla de la mateixa persona? (Andrea)

Saps què pensa la teva antiga parella del teu llibre? (Clara)

Saps si eixa persona ha llegit aquest llibre? (Mar)

T'ha dit alguna cosa? Quina? (Mar)

Faries un altre llibre del que sents per eixa persona, ara que ha passat el temps i el veuràs d'una altra manera? (Mar)

Realment li desitja sortir al 'protagonista' d'aquest llibre, no l'omplin l'odi ni la recança? (Hèctor)

Els interrogants apunten a indagar què és allò que li resta en el present al 'jo' de la memòria del 'tu'. Tot això ens apunta a la relació que s'estableix entre el **record** i l'escriptura:

Ja t'has oblidat d'aquell amor per complet? (Ona)

Si al llibre conta tot el que va passar, per què diu que el futur acabarà amb els seus records si el temps ja ha passat i encara pensa en ell? (Núria)

Quan diu: «no res haurà existit d'allò que no escriga», vol dir que només escriurà d'allò que vol recordar? (Núria)

Al poema XXII diu que es va aïllar de tot. Per què? Per a recordar-lo o per a superar la ruptura? (Núria)

És el llibre una forma de deixar enrere tots els records d'ell? (Núria)

Agrupem en aquesta categoria qüestions referides al **temps** transcorregut entre la vivència de l'experiència amorosa i l'escriptura dels poemes:

A la fi de *Fragments* posa que vas començar a escriure'l a 1987 i que l'acabares a 1991; sols tardar tant de temps en escriure els teus llibres? (Lara)

El que has escrit, és el que pensaves quan això estava recent o quan havia passat el temps? (Mar)

Què penses o quina sensació et dóna ara, llegir el llibre i trobar el que vas escriure abans? (Mar)

Es sent millor ara, una vegada que la seva història ha quedat escrita? (Helena)

Què sentiments et recorren quan lliges de nou *Fragments*? (Clara)

Inevitablement, es plantejaven preguntes sobre la vivència de l'**amor**, sobre l'enamorament i, molt concretament, sobre la seducció pel cos jove:

Ompli el sentiment amorós la seva vida, igual que aquest llibre? (Hèctor)
T'has tornat a enamorar tan bojament? (Ona)

Per què li dóna tanta importància a un cos jove? Creu que així vostè també ho és? (Hèctor)

Molts dels interrogants giren al voltant de la **sinceritat** en el relat de la història amorosa. Tot i haver-se comentat prèviament a l'aula, alguna qüestió encara vol indagar en el fet que el destinatari dels versos siga un home:

Al llibre de *Fragments* has sigut molt sincer contant la teua història, no et dóna un poc de por que ho puguem saber tot de les teves relacions? (Lara)

La història narrada en *Fragments* és real, o és únicament imaginària? (Xavier)

Si la història és certa, no és una forma exagerada de contar la intimitat? (Xavier)

Segons alguns detalls, pareix que la persona a qui et refereixes en els poemes és un xic, açò és veritat o simplement ha sigut per a crear impacte als lectors perquè continuen llegint? (Víctor)

Connectada amb la categoria anterior, hi ha la referida a l'expressió de la **intimitat**. Un dels enigmes que es vol conèixer és la relació del poeta amb el professor que el convida:

Com és que es va decidir a fer uns versos tan directes? (Eva)

Quina és la causa per la qual no volia parlar de *Fragments* a la conferència? (Xavier)

Li costà decidir si publicaria o no aquest llibre? (Xavier)

Com conegueres Àlex Bataller? (Gabriel)

Els **espais** que desperten majors interrogants són bàsicament la casa de l'hort i, també el bar, que segurament no té el mateix sentit referencial per al jove que pregunta que per al poeta interrogat.

Quins llocs t'inspiren a escriure? (Paula)

Als teus poemes surt molt «la cambra de l'hort», és allí on escrius tots els teus poemes? Vull dir que si és el teu lloc d'inspiració? (Lara)

Quan es sent buit, sempre s'aferra en els seus records al seu hort?

(Andrea)

Moltes accions es desenvolupen en un bar, té millors records en aquest lloc? (Andrea)

5.4 Viatge literari

Aproximadament la meitat dels alumnes assistents a l'acte amb l'escriptor a València, decidiren viatjar a Elx per conèixer en primera persona la casa de l'Hort de Motxo, on fou escrit el llibre. Així ens descrivia el seu interès una alumna: «Tots vam passar una estona molt agradable al costat de Gaspar i esperem amb ansietat el moment de tornar-li la visita» (Eva). A partir de la visita dels alumnes a la casa del poeta (04-05-2000) se'ls animava a l'escriptura d'una entrada en el seu dietari personal, que era aleshores el projecte d'escriptura proposat. Aquesta visita a la casa de l'Hort de Motxo, on foren escrits els poemes, tancava la seqüència i ofería les darreres interpretacions, centrades amb la vessant personal de l'autor:

Durant el dia vam estar amb Gaspar Jaén. Em va semblar un home interessant, com misteriós, vull dir que semblava que dugués un món interior immens dins seu i del que molt poc isqués a l'exterior. En molts moments vaig intentar saber el que estava pensant, el que opinava sobre nosaltres i com ho estava vivint tot per dins. (Alba, 5 de maig, «Les palmeres del sud»)

Mentre estàvem dins l'Hort de Motxo m'ha donat la sensació que el temps es parava, allí estaven aquelles palmeres i aquella casa, ja velles, alienes a tot el de fora però conscients que el seu temps s'acabava. (Lara)

És dissabte i són les 12.45 i estic feta pols. Vam vindre ahir per la vesprada del nostre al·lucinant viatge. Estic trista [...], em sent malament d'haver tornat d'Elx. Crec que les palmeres m'han marcat més del jo em pensava... Però sobretot el que trobe molt a faltar són les paraules sàvies de Gaspar Jaén. [...]. Ens deia fins l'última cosa del lloc per on passàvem, ens contava la seua història, el seu passat en eixe lloc, i deixava que cadascú es muntara una historieta al cap. El que més m'agradà és l'Hort de Motxo. [...]. La seua expressió a la cara, els seus sentiments per eixa antiga casa... Però, si va mostrar-nos fins i tot el seu bressol! Açò va ser massa per al meu cor! (Mar, 5 de maig, «Va sorprendre'm més del que pensava»)

5.5 Interpretacions d'estudiants del curs 2000-2001

L'experiència lectora del curs 1999-2000 tingué una continuïtat puntual en cursos posteriors, amb lectures voluntàries del llibre, que donaren lloc a ressenyes de les quals en tenim mostres documentals. El curs 2000-2001 demanàrem als alumnes que feren una ressenya d'un llibre de poesia a triar entre els que feien part d'una ampla llista. Les ressenyes havien d'anar encapçalades per un títol i comptar amb una puntuació numèrica. Els qui optaven per *Fragments*, desconeixien l'experiència del curs anterior, fet que ens retorna al primer nivell de recepció, tal com l'hem definit abans, amb interpretacions diverses, com aquesta que intenta reconstruir la clau narrativa del llibre:

M'agradaria aclarir que potser no he arribat a interpretar molt bé el significat concret d'aquest poema. Açò no seria perquè no m'haja llegit el llibre sinó que el que ocorre és que no entenc molt bé la poesia si no tinc algú que m'ajude. Aquest llibre [sic] que, per al nivell que tinc, relacionat amb la comprensió de la poesia, es podria dir que no està a l'altura d'aquest poema. A pesar d'açò jo he fet el que he pogut i he arribat a llegir-me el llibre dues vegades. Amb açò he arribat a la següent representació de la història que es narra. [...] La trama principal del relat té lloc a Elx, el poble dels dos amants. He entés que és una parella de xics enamorats que s'ha separat perquè el xic més jove no recolzava fermament aqueixa relació pels motius anteriors. [...] L'autor, que encara no ha superat la situació, descriu les situacions anímiques que li provoca l'absència de l'altre. Fins que, amb el pas del temps, supera la frustració i la desesperança que l'inundava, arribant a assumir la situació. (Maria, «Desengany amorós», 5-11-2000; puntuació: 5.5)

Una altra lectura, la representa aquesta segona mostra, que vol prendre el llibre de poesia com una mena de manual d'autoajuda, basat en un suposat missatge de superació de les dificultats:

Finalment, dir que amb aquest llibre l'autor ens vol fer arribar una espurna del dolor que va patir i crec que si haguera pensat només en ell mateix el llibre no haguera sigut publicat, perquè el seu contingut és molt íntim i el que Gaspar vol fer-nos entendre amb la seua obra és que no tinguem por d'expressar els nostres sentiments a pesar de viure en una societat tan discriminatòria, falsa i intolerable com aquesta i, per una altra banda, dir-nos que problemes que avui ens pareixen molt greus es superen i podem refer-nos de qualsevol dificultat al llarg de la nostra vida i que no ens hem de desmoralitzar perquè un aspecte de la nostra vida vaja mal... (Víctor, «Sentiments íntims»; puntuació: 7.2)

5.6 Recepció del llibre en alumnes universitaris

L'última fase del nostre estudi ha estat el club lectura, realitzat a la Biblioteca Maria Moliner de la Universitat de València, el 18-5-2014, que ens ha ofert elements de contrast respecte a la lectura fins ara ací descrita, amb uns lectors, uns contextos i un temps diferents. Els proposarem una relació de les preguntes que farien al poeta i, entre les qüestions que plantejà Joana, una estudiant de 22 anys, trobem semblances amb les d'aquells adolescents del passat que hem descrit:

Vosté ha viscut les experiències que conta als poemes?
L'ésser humà del que es parla als poemes és una representació d'un amor platònic o real?

Per la seua banda, un estudiant més veterà, Ferran, de 39 anys, amb un perfil de lector fort – també en poesia – proposà unes qüestions que s'acosten a una lectura més personal:

Els teus versos destil·len l'antiga lluita entre la bellesa i l'intel·lecte, on l'intel·lecte és derrotat, n'ets conscient de fins a quin punt caus en l'exaltació d'allò superficial?
Quant hi ha d'utilitzar i mostrar la teva «superioritat» sociocultural en el destí d'aquests versos? El teu amat ni els considerarà ni els llegirà, com et sents amb això? Per què penses que no li van interessar?

Per completar-ne la visió, matinguérem un parell d'entrevistes semiestructurades, la primera amb Jordi, de 22 anys, afeccionat a la poesia, el qual ens oferí una lectura prou explícita:

les restes després d'una desafortunada relació amorosa..., un amor que no es podia mostrar, un «amor secret dels homes»... mostra el seu patiment, la seua solitud, el gran enyor que pateix... només vol que el seu estimat també conserve uns fragments com els que ell conserva.

La segona entrevista tingué com a destinatari Ferran, l'estudiant abans referit, de la qual en mostrem uns extractes prou explícits d'una lectura i interpretació molt personal:

Història d'amor que no em crec en cap moment... Mostra un elitisme social, cultural i econòmic. No és una relació equitativa: són dos mons que no es troben en igualtat de condicions. És una venjança aprofitant la superioritat. És com un *tour de force*: és com dir-li «mira el que jo sóc capaç de fer!». És una demostració de talent, molt egoista, per desamor. Ell fa trampa, fa una reconstrucció de l'amor. L'amor és sempre

una invenció, és una projecció. Jo em queixe, però em reconec en eixa projecció... En l'època de publicació seria un llibre molt valent. I, a més, a Elx, que no és Nova York!

5.7 *Fragments com a disparador de l'escriptura poètica*

Amb anterioritat a la seqüència que ací hem descrit, havíem experimentat les possibilitats de la poesia de Gaspar Jaén com a element disparador de l'escriptura poètica en poemes diversos, que en prenen algun motiu, algun element (Bataller 2010). Com a mostra, assenyalem el poema «Demà» d'Àlícia Hinarejos, una excel·lent alumna i poeta, on es percep, a més, la lectura del poema elegíac «Cambra de mapes» del mateix autor. La lectura del text apunta a una lectura basada en els elements més elegíacs: l'absència, l'enyor, el record i l'escriptura poètica:

Demà

Demà els teus versos seran fulles
i com les fulles lleus suraran a l'aire
de la meua memòria. Una nit creuré
haver-les oblidat per sempre. Una nit.
I, de sobte, milers de mapes s'obriran
a una cambra de llàgrimes i records.
Recordaré, sobtadament, paraules breus
i modestes. La grandària del precipici.
L'abisme obscur dels teus sentiments.
Una nit travessaré la meua vida com una ona
i recordaré dies que hauran passat per sempre.
Sense adonar-me'n, els pensaré amb paraules.
Amb versos, i sense adonar-me'n, seran teus.
Seran frases que parlaran d'absències, de nits negres.
De palmeres com temps, que esperen...

A quin demà, a quin record, amb quin punxant enyor
l'angúnia dels teus versos m'estarà esperant sempre.
(Hinarejos 1998, p. 227)

6 Conclusions

Després de l'anàlisi i discussió de les diferents dades que hem recollit i posat en relació, extraiem unes primeres conclusions que donen resposta a les nostres preguntes inicials. Hem constatat que la literatura autobiogràfica i, en concret, l'expressió literària de la intimitat per mitjà del gènere poètic contribueix al procés de coneixement i maduració dels adolescents. En aquest sentit remarquem la importància de la tria dels textos poètics que puguen ser significatius per donar respostes a les experiències personals i vitals dels adolescents. L'obra estudiada, *Fragments*, és un llibre que dóna peu a aquesta càrrega suggestiva i provocadora entre lectors joves, de manera semblant com s'esdevenia amb la poesia de Cernuda, «que provoca una corriente de empatía que incita a que los alumnos busquen en los textos ecos vitales de sus propias experiencias» (Cantero 2009, p. 95). La categorització obtinguda de l'anàlisi de continguts ha donat com a resultat una variada relació de tòpics literaris en relació a les etapes de l'amor. El reconeixement dels tòpics literaris presents als textos poètics (que en aquest cas apunten a l'amor, la intimitat, la sinceritat, el record o el temps) amplien de forma significativa l'intertext lector.

L'experiència descrita i observada mostra com el gènere poètic constitueix un mitjà idoni per fer percebre als lectors joves els tòpics i malentesos culturals. Els estudiants han de qüestionar i avaluar el seu procés de comprensió i interpretació dels poemes. En aquest sentit, les recepcions lectores adolescents poden ser un punt de partida per reconciliar els joves amb la lectura poètica. En el procés de recepció lectora, hem diferenciat entre les lectures primeres, no dirigides, i les lectures segones, fruit de la interacció amb altres lectures. Tant si són més encertades com si ho són més esbiaixades, cal respectar aquestes interpretacions lliures. Reivindiquem les pràctiques docents que possibiliten les lectures primeres i intermèdies – en forma de comentaris orals o escrits, ressenyes escrites, etc. – que abonen una interpretació lectora directa prèvia a la mediació exercida per la veu docent o pel contrast posterior amb les veus i comentaris dels companys, en forma de tertúlia, debat o lectura compartida. Com a interacció literària incloem la producció de textos literaris que tenen com a funció el diàleg amb els textos inicials, que funcionen com a agents provocadors de l'escriptura.

El coneixement personal de l'autor del text i dels espais que li són associats estimula l'interès per la seua obra i n'activa la comprensió i interpretació, com hem tingut l'ocasió de comprovar. La reflexió sobre l'expressió literària de la intimitat es reforça amb la possibilitat de poder dialogar amb l'autor i protagonista dels versos. I, més encara, si pot activar-se la trobada en els mateixos llocs literaris descrits que amplien i estimulen la recepció lectora.

Finalment, les motivacions i els moments escolars que propicien la lectura són també significatius. L'expressió poètica de l'amor difícil és vista

de diferent manera per lectors de distintes edats, èpoques i contextos. La distinció entre lectors forts i febles és tan o més determinant que la seua edat o condició. Durant el desenvolupament del 'club de lectura' universitari descrit hem trobat tant lectors amb perfil feble, incapaçs de distingir entre l'experiència amorosa viscuda i la seua expressió poètica, com lectors més experimentats, que fins i tot han arribat a retraure versemblança al rerefons amorós d'uns poemes basats en el diàleg del jo poètic, establert des de la superioritat moral, amb el destinatari absent. En tot cas, allunyats de l'impacte per la dificultat amorosa, que havia estat un dels motius d'atenció i curiositat en els lectors adolescents.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1999). «El lenguaje y la muerte. Séptima Jornada». A: Cabo, Fernando (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, pp. 105-126.
- Álvarez, Enrique (2010). *Dentro/Fuera: El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bardin, Laurence (1996). *El análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Bataller, Alexandre (2009). «Vinclar versos com palmeres: Notes sobre l'obra poètica de Gaspar Jaén i Urban». *Reduccions: Revista de poesia*, 95, pp. 77-103.
- Bataller, Alexandre (2010). «Del poema al poemari: un model de seqüència didàctica basat en l'escriptura poètica». A: *Interacció comunicativa i ensenyament de llengües*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 327-338.
- Bataller, Alexandre (2012). «L'art de la memòria i les arts de viure i de ben morir: Introducció al llegat poètic de Gaspar Jaén i Urban». A: Jaén, Gaspar, *Testament. Sonets de l'hort de palmeres*. Tarragona: Arola Editors; Publicacions URV, pp. 9-61.
- Cantero, Víctor (2009). «Los fantasmas del deseo en la poesía de Luis Cernuda o cómo potenciar la educación emocio-afectivo-sexual de los adolescentes en la ESO». *Didáctica. Lengua y Literatura*, 21, pp. 67-97.
- Cavalli, Daniela (2011). «La escritura reflexiva para acceder a y potenciar la experiencia de lectura de un poema». *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 4 (3), pp. 24-37.
- Chabanne, Jean-Charles; Bucheton, Dominique (2002). *Parler et écrire pour penser, apprendre et se construire. L'écrit et l'oral réflexifs*. París: Presses Universitaires de France.
- Dufays, Jean-Louis (2007). «Le pluriel des réceptions effectives». *La Recherche*, 46, pp. 71-90.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula: La cooperació interpretativa en el textu narrativu*. Barcelona: Lumen.

- Hinarejos, Alicia (1998). «Temples de sal». A: *Arran de terra: 12 poemaris*. Manises: Fundació Municipal de Cultura i Joventut. Ajuntament de Manises, pp. 217-227.
- Jaén, Gaspar (1991). *Fragments*. València: Edicions 3 i 4.
- Jaén, Gaspar (2000). «Presentació i comentari de *Fragments* amb alumnes de batxillerat». València: IES Campanar (inèdit).
- Jean, Georges (1996). *La poesía en la escuela: hacia una escuela de la poesía*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Jover, Guadalupe (2007). *Un món per llegir: Educació, adolescents i liteeratura*. Barcelona: Associació de Mestres Rosa Sensat.
- Krippendorff, Klaus (1990). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Barcelona: Paidós
- Llorens, Ramón F. (2008). «La consciència poètica del lector adolescent, clave para la formación lectora». *Tabanque Revista Pedagógica*, 21, pp. 11-24.
- Mendoza, Antonio (1996). «El intertexto del lector: Un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la Literatura». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 5, pp. 265-288.
- Parcerisas, Francesc (1992). «La veu del poeta». *El País*, suplement *Quadern*, 19 de març, p. 5.
- Ramos, Joan Marc; Ambròs, Alba (2008). «Estrategias de recepción del texto poético para el alumnado de la ESO». En: Mendoza, Antonio (coar. ord.). *Textos entre textos: las conexiones textuales en la formación del lector*. Barcelona: Horsori, pp. 143-158.
- Riffaterre, Michael (1991). «Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive». In: Worton, Michael; Still, Judith (eds.), *Intertextuality*. Manchester: Manchester University Press, pp 56-78.
- Scarano, Laura (2009). «Rituales de intimidad: cuerpo, experiencia y lenguaje». *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 20, pp. 205-228.
- Sòria, Enric (1997). «Escrit des del silenci: Notícia de la poesia valenciana recent». *Caplletra*, 22, pp. 203-216.

Íntim, privat, públic

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

***Postals no escrites* (2001) de Felícia Fuster**

L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc

Mercè Altimir

(Universitat de Barcelona, Espanya)

Abstract Felícia Fuster's task as a translator of contemporary Japanese poetry and the intellectual environment of Paris, where she lived, can provide the key to interpret her book of poems *Postals no escrites*. Although the book appeared in 2001, the haikus it contains were written after a trip to Japan in 1985. The choreographic arrangement of the postcards opens the path to a new intimate experience which ensures that the distance in relation to the social space of representation is preserved. The discussions of Fuster's work takes into account the works of several present-day intellectuals who share with her a reflection on the modern psychological-narcissistic narrow-mindedness and the long Platonic and Aristotelic tradition in Western society. In this sense, Roland Barthes' definition of Japan as a construct provides another reading angle that suggests the possibility of a different symbolic existence.

Keywords Modern Catalan poetry. Felícia Fuster. Jacques Lacan. Roland Barthes. Byun-Chul. Japan.

El filòsof Byung-Chul Han exposa a *La sociedad de la transparencia* (2013) algunes de les causes del malestar individual en la societat actual. A parer seu, hem perdut la distància de joc pròpia de l'espai escènic i la superfície de representació s'arriba a confondre amb la intimitat psicològica (pp. 67-71). Ara bé, en atacar i erosionar l'espai teatral, ritual i de joc (escenari on la vida de cadascú es multiplica i es diversifica), es fereix de gravetat la nostra facultat imaginativa, amb una conseqüència no desitjada: la literatura s'aprima a favor del clixé i del discurs buit i rutinari.

Als anys seixanta del segle passat, George Steiner es preguntava, amb la voluntat de proposar una alternativa al declivi dels estudis acadèmics de literatura anglesa, si, en comptes d'insistir en l'orientació (anèmica) de diàleg gairebé exclusiu amb la tradició nacional, no fóra bo redirigir l'esforç d'atenció cap a altres tradicions fins aquell moment pràcticament

ORCID: 0000-0001-5733-8844. Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2014 SGR 285), reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte «La traducción catalana contemporánea: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)», amb el número de referència FFI2014-52989-C2-1-P, finançat pel Ministerio de Economía y Competividad.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 2

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-6

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

ignorades. El plantejament responia a una temptativa de rejuveniment. Amb intenció similar, va suggerir també que caldria afavorir una mirada encuriosida cap a altres disciplines de coneixement, com ara la lingüística i les reflexions filosòfiques sobre la llengua (pp. 96-99).

Com exemple d'actitud d'obertura envers aquestes dues inquietuds (l'interès per les literatures poc o gens conegudes com la japonesa i per les reflexions sobre la llengua basades en les teories estructuralistes), Felícia Fuster és una autora essencial dins el context de les lletres catalanes per la seva originalitat. L'afany de creació literària s'alimenta en gran part del desig d'introspecció, de les perplexitats de l'escriptor, però l'afegit de la traducció i de la fal·lera de traduir posen de manifest que la veu íntima cercada és entrellucada invariablement en un espai paradoxalment extern. El llenguatge, que articula la veu indicible cercada, sempre és exterior a l'organisme (biologia i simbolisme són radicalment heterogenis). Fins i tot la llengua materna és, per tant, doblement estrangera (és l'Altre de la llengua i és la llengua de l'Altre matern), una llengua de traducció. Per aquest motiu, el fet d'atorgar un lloc central a la traducció en la problemàtica i la reflexió sobre el llenguatge implica una perspectiva d'obertura que contradiu el solipsisme psicològic.

En paral·lel al comentari de l'activitat traductora de Fuster i del seu darrer recull, *Postals no escrites* (2001), comentarem el neologisme **extimitat** creat per Jacques Lacan. Aquest mot nou resulta especialment pertinent i oportú a l'hora de combatre el tancament actual, psicològic-narcisista, que és a l'origen de la degradació del concepte d'íntim.

Un dels eixos dels comentaris sobre el conjunt de l'obra de Felícia Fuster ha de girar, per força, al voltant de la perseverant relació de l'autora amb la cultura i les lletres japoneses. L'any 1951 va instal·lar-se a París. Dins aquest context cronològic i geogràfic en què la poeta catalana va forjar la seva obra, la visió de l'arxipèlag oriental – tal com mirarem d'exposar i de defensar en aquest treball – estava impregnada sovint d'una manera d'aprehendre i d'emprar activament un constructe conceptual que, seguint Roland Barthes, es va anomenar «Japó».¹ Ens referim a un pensament vinculat estretament a l'espai francòfon de les dues primeres dècades de la segona meitat del segle passat. La cultura i el seu malestar havien esperonat un cop més un renovellat entusiasme per la recerca de paradisos perduts o possibles, de tresors quimèrics en terres joves i fèrtils, d'una nova llum per als desencisats ulls occidentals: a la natura, en

1 Roland Barthes va fer nombroses visites al Japó durant la dècada dels 70 i va visitar la Xina l'any 1974 en companyia de Julia Kristeva, Phillipe Sollers i Marcelin Pleynet. En aquest darrer viatge els havia d'acompanyar Lacan, però finalment va desdir-se'n. Jacques Lacan va visitar el Japó l'any 1968 i el 1971. A resultes del primer viatge va encetar el tema, al seminari, de budisme i desig. Arran del segon, va aprofundir en la qüestió del sistema simbòlic i d'una modalitat de gaudi culturalment marcada per l'escriptura (cfr. Altimir 2012).

el primitivisme, en la cultura antiga o llunyana... El 1970 Barthes escriu a *El imperio de los signos*:

No miro amorosamente hacia una esencia oriental, el Oriente me es indiferente, me proporciona tan solo una reserva de rasgos cuyo despliegue, el juego inventado, me permite 'acariciar' la idea de un sistema simbólico inaudito, totalmente desprendido del nuestro. A lo que se puede tender, en la consideración del Oriente, no es a otros símbolos, otra metafísica, otra sabiduría (aunque esto pudiera parecer muy deseable); sino a la posibilidad de una diferencia, una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos. (Barthes [1970] 1991, pp. 7-8)

Parem atenció al fet de deixar de banda la religió o la filosofia per afavorir la rellevància del sistema simbòlic general com a tret diferencial de la cultura. En aquest aspecte, la posició de Barthes ens sembla francament innovadora.

Tot i que no es va publicar fins l'any 2001, Fuster tenia enllestit el volum *Postals no escrites* el 1995 (Julià 2010, p. 15). La poeta va començar a escriure haikus arran de la tornada del viatge al Japó de 1985 i va perllongar-ne el conreu un seguit d'anys, no gaires més (Mohino 2014, p. 112). Els haikus de *Postals no escrites* són anteriors, doncs, a gairebé tota l'obra publicada de l'autora. Fins aquest període de dedicació a l'haiku i a la tanka, Fuster només havia tret a la llum el volum que la va donar a conèixer, *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* (1984). Després de 1985, any del viatge a l'Orient, el primer volum publicat va ser *Aquelles cordes del vent* (1987), que inclou una secció de tankes batejada com a «Estais». Alhora, durant aquests anys que s'allarguen fins a inicis dels noranta va treballar al costat de Naoyuki Sawada en la traducció de poesia japonesa contemporània. El llibre que en va resultar – fruit d'una tasca traductora intermitent, perquè Fuster només va fer tres traduccions, dues d'elles al o del japonès, una sola del francès (Marguerite Yourcenar, *Obra negra* 1984) –, *Poesia japonesa contemporània*, va ser publicat l'any 1988. Sawada i Fuster no van triar cap tanka ni cap haiku, un fet força significatiu. D'ençà de l'època Meiji (iniciada oficialment el 1868 i considerada moment d'arrancada de l'època moderna), els japonesos havien conreat àmpliament el vers lliure; tots dos traductors en van seleccionar alguns dels poemes més coneguts (Altimir 2014b). A parer nostre, amb el pas del temps, Fuster matisa o potser fins i tot evita – en part gràcies al treball d'apropament que va suposar per a ella la traducció dels poetes japonesos moderns –, el perill de sucumbir a una fascinació cega, que hauria acabat per bastir un Japó o un Orient irreal, un fantasma ideal i intemporal; o, tal volta, a l'escriptora la va intrigar la literatura japonesa moderna pel fet de ser una literatura híbrida: d'un Japó occidentalitzat. Sigui com sigui, les tankes d'*Aquelles cordes del vent* i els haikus fusterians sorgeixen d'un

mateix impuls proper en el temps. I aquestes produccions contrasten força, si més no en una primera ullada als aspectes formals, amb altres camins explorats per la seva poesia, tant l'anterior com la posterior a aquest moment d'influx dens de la poesia tradicional nipona.

Fuster va aplegar els haikus en un breu «Pòrtic» (amb tres haikus, als quals se'n va sumar un quart en el llibre publicat) i quatre col·leccions intitolades «Del Japó», «De Britània», «Dels Museus» i «De l'infern ratllat» (Mohino 2014, p. 112). El desencadenant atzarós de l'escriptura dels haikus són els viatges i les visites artístiques. No desentona, doncs, d'antuvi, la tria del nom de «postals» a l'hora de designar el recull.

L'any 1995, en decidir-se a presentar-ne una tria al premi Rosa Leve-roni, va seleccionar les col·leccions «Del Japó» i «De l'infern ratllat», i va titular el conjunt *Postals no escrites*. Aquesta nova composició resulta en una reordenació dels haikus, els quals fins aleshores havien format part de col·leccions separades. L'obra aplega un «Pòrtic» (amb quatre haikus), i el 'cos del volum', titulat ara «Del Japó i de l'infern ratllat», amb 63 haikus. Som davant d'una construcció arquitectònica de tonalitat sagrada: un llin- dar, «Pòrtic», que condueix a un recinte cultural, «Del Japó i de l'infern ratllat»; un pelegrinatge iniciàtic que ens duu al llin- dar d'un món verge i desconegut: un indret sagrat (muntanya o temple), una fosca caverna, el jardí prohibit, la temuda eixida fora del plàcid ramat, l'experiència de palpar el buit de l'absència que ens habita.

Estenc el mapa
dels cinc sentits M'envolo
Camins inèdits
(Fuster 2001, p. 16)

Lluïsa Julià assenyala que «[l'obra de Fuster] es basa en la llibertat per-sonal, la rebel·lió en les formes, i ve marcada pel rigor formal d'arrel avantguardista» (2010, p. 9). Francesc Parcerisas en subratlla la falta d'encaix, ja des del primer recull, dins el conjunt de la poesia en llengua catalana dels seus contemporanis:

La poesia catalana de postguerra ha tingut una especial tirada cap al poema d'argument'. [...] A la poesia de Fuster, per contra, m'hi sembla descobrir un afany original d'investigació sobre les possibilitats intrín-seques del do poètic, per la llum reveladora dels mots, per les imatges noves, fins i tot per l'eufonia. I aquesta actitud és radicalment diferent d'aquella poesia de descobriment que avança amb un horitzó ja definit, amb una intencionalitat prèviament controlada. (1987, pp. 7-8)

Tots dos crítics es fan ressò del lloc de privilegi que atorga Fuster a la matèria textual. Matèria, justament, que Barthes i altres, en qualitat de

pensadors, van mirar de rejevenir amb l'ajut d'aquesta brúixola, esmentada més amunt, de l'«imperí dels signes» anomenada Japó.

La nostra hipòtesi és que aquesta orientació, així com la recerca artística que l'acompanya, tenen una presència notable als haikus de Fuster. El mateix títol, «De l'infern ratllat», és prou evocador de la relació dels homes amb la dimensió simbòlica del llenguatge. El mateix podem dir d'aquest poema, el quart del recull:

Del Vent amb l'Ona
Etern el teu idil.li
Hokusai Pòrtic
(Fuster 2001, p. 18)

En aquest haiku hi ha una referència visual immediata a l'*ukiyo-e*, l'art de les estampes japoneses, el qual va tenir una influència decisiva en la pintura impressionista; però, a contrallum, com si es tractés d'un palimpsest ocult rere l'evidència de postal anodina, hi descobrim l'algoritme del signe lingüístic de Saussure. El lingüista ginebrí s'havia proposat resoldre un enigma: com podia generar-se un signe a manca de cap relació interna (és a dir, natural o predeterminada) entre significat i significant, i a manca de cap Déu-creador de les paraules ni de cap llei externa al signe, al text i al llenguatge que servís de suplència de la mancança d'ajust intern i natural? Jean-Claude Milner (2003, p. 38) comenta que Saussure segurament havia meditat detingudament sobre el passatge bíblic del *Gènesi* on es narra que Déu va bufar sobre les aigües immòbils (i en conseqüència, amorfes): «Al principi, Déu va crear el cel i la terra. La terra era caòtica i desolada, les tenebres cobrien la superfície de l'oceà, i l'Esperit de Déu planava sobre les aigües» (*Gènesi* I, 2).

Aquestes meditacions sobre la intuïció bíblica del món podrien haver estat un estímul a l'hora de concebre una de les seves aportacions més rupturistes, aquella que afirma que el signe neix sota l'efecte del xoc del vent amb l'aigua immòbil; l'aire l'agita i la posa en moviment tot generant el desplaçament concèntric de les ones. La superfície de l'aigua era amorfa fins que l'impacte del Vent la va fragmentar i la va transformar en un cademat de baules lligades. Cada ona - igual que cada signe lingüístic -, no existeix per ella mateixa sinó en virtut de la copresència, escandida en el temps (l'eix sintagmàtic), de cada una de les altres. Podem considerar un signe com la trobada atzarosa entre un pensament futur (l'aigua en moviment) i un so (el vent), amb el benentès que ni so ni pensament preexisteixen al moment del seu naixement. D'altra banda, tal com suggereix el poema següent, cadascú de nosaltres no és sinó el resultat d'una contingència semblant, «l'Atzar del néixer»:

Instant Amb corda
tensa véns sol Ens lligues
l'Atzar del néixer
(Fuster 2001, p. 72)

El resultat és que l'organisme viu ha estat capturat en una xarxa de signes que es desplega en una dimensió temporal:

Vertical Somnis
Horitzontal Els segles
Tot només ratlles
(Fuster 2001, p. 85)

Exiliats d'una llengua primera o pròpia que no existeix - la mateixa llengua materna és d'un altre - ens sentim impel·lits a escriure (traduir) a fi d'infantar un text (escriptura) que a l'origen no és més que un buit. La font és a tot estirar un futur possible, imprevisible.

Aquest enigma d'origen és una realitat estructural i universal: ens fa iguals. Amb tot, és paradoxalment particular de cada subjecte. A manca d'harmonia natural, en l'home hi ha una causalitat singular.

O
Potser
encara sóc
el subtil joc
de cartes japonès
amb qui no sé si em
vaig jugar aquell primer
i gran Gener de l'existència
inesperada Quants generos breus
m'esllomaran les mans amb
el joc de l'espera tota
incendi I qui sap
Sí i No Blanc
sense Negre
Ser
O
(Fuster 1998, p. 73)

El tema del joc de cartes japonès ens transporta al món cabalístic dels signes, primers i màgics. Com s'enllaça aquesta idea de la naturalesa textual del subjecte amb el constructe del país Japó?

Felícia Fuster va deixar Barcelona per instal·lar-se a París l'any 1951, a l'edat de trenta anys i escaig. A la postguerra mundial, va confluïr a la

capital francesa un grup d'investigadors que exploraven, cadascú en el seu àmbit, les possibilitats del paradigma estructural. Aquesta embranzida entusiasta es va perllongar fins al maig francès de 1968. Els grans noms d'aquest moviment són Roman Jakobson, Émile Benveniste, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Claude Dumézil, Jacques Lacan i Michel Foucault. Passat maig del 68, molts d'ells es van dispersar per seguir noves vies que els durien més enllà, tot i que mai van haver de lamentar-se del seu pas pel paradigma estructural. L'estructuralisme com a moda de l'escena mediàtica va perllongar-se un temps, ja sense els pensadors que l'havien fet fulgurar, fins a mitjans de la dècada dels setanta (Milner 2003, pp. 171-179).

A la biblioteca personal de Fuster hi ha la versió francesa del conegut llibre publicat el 1933 del novel·lista Jun'ichirô Tanizaki, *l'Elogi de l'ombra* (*In'ei reisan*, 1994) (Mohino 2014, pp. 124-125, nota 28). En aquest volum, Tanizaki es formula una pregunta: per què Occident té tanta tirada a dur fins a un límit extrem la lluita contra les ombres? L'oriental, per contra, fa prevaler una claror més humil; fins i tot és en la penombra on descobreix la bellesa més apreciada.

¿Cuál puede ser el origen de una diferencia tan radical en los gustos? Mirándolo bien, como los orientales intentamos adaptarnos a los límites que nos son impuestos, siempre nos hemos conformado con nuestra condición presente; no experimentamos, por lo tanto, ninguna repulsión hacia lo oscuro; nos resignamos a ello como a algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, es mas, nos hundimos con deleite en las tinieblas y les encontramos una belleza particular. En cambio los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra. (Tanizaki 1994, pp. 21-22)

A l'observació de Tanizaki, li convé una precisió històrica. Antoine Berman ho va explicar, per a l'àmbit de la traductologia, com una llarga situació de domini de les teories de la comunicació (2014, pp. 76-77). Tot allò **Estranger** és adaptat i assimilat de manera que no contradigui la confiança en la possibilitat d'establir equivalències. Prohibit sorprendre, prohibit pertorbar, prohibit inquietar. L'ombra és **Estrangera** a Occident. Berman ho atribueix a l'efecte de l'antiga cesura platònica entre sensible i intel·ligible, entre cos i idea. El valor de la idea s'ha exagerat tant que ja no tolera la presència del cos. Berman ens diu que el cos-lletra es revenja de la repressió. Ens recomana, doncs, minimitzar la Idea. El mèrit dels intel·lectuals del paradigma estructural rau justament en el fet que van treballar per sacsejar l'arrel d'aquesta lògica exclusivista.

És hora d'introduir el mot d'**extimitat** inventat per Lacan. Per fer-ho, ens caldrà parlar de caveres. El neologisme **extimitat** apareix per primer cop al capítol XI del seminari *La ética del psicoanálisis*, corresponent al 10 de febrer de 1960, en el context d'una referència a l'art rupestre: «Quizá lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa extimidad, que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aun subsiste, el misterio incluso que representa para quienes se interesan en el arte prehistórico - a saber, precisamente su emplazamiento» (Lacan 1988, p. 171).

Per què les primeres mostres d'art, els rudiments de l'escriptura, han estat localitzades en un lloc tan desavinent, tant sigui des del punt de vista del creador com del de l'espectador que les contempla i, presumiblement, en gaudeix? Aquesta circumstància guarda potser relació amb la distància que imposa la representació com a joc teatral que Han ens insta a preservar. L'obra d'art no és ni l'embolcall ni l'objecte que s'hi amaga, sinó l'objecte en el seu embolcall. La postal és un artifici que hostatja el misteri d'un objecte que és a una distància de gruix infinitesimal. Fins i tot el marc de l'estampa és el resultat d'un desplaçament imaginari de la presència limitadora de ratlles internes (el teixit de l'eix sintagmàtic i paradigmàtic, l'ordit i la trama).

Escurçó escurça'ns
l'infern ratllat del viure
sota una llosa
(Fuster 2001, p. 59)

El país Japó és una hàbil estratègia destinada a localitzar en un lloc extern el nostre interior inconegut. Barthes escriu:

la caja representa al signo: como envoltura, pantalla, máscara, vale por lo que esconde, protege y, sin embargo, designa [...]; pero aquello que encierra y significa, se retrasa por mucho tiempo, como si la función del paquete no fuera proteger en el espacio, sino remitir en el tiempo; en la envoltura es donde parece colocarse el trabajo de la confección (del hacer), más ya por esto mismo el objeto pierde su existencia, se convierte en espejismo [...] lo que los japoneses transportan, con una energía de hormiga, son, en suma, signos vacíos. (Barthes [1970] 1991, pp. 66-67)

El poema següent aprofita la corporalitat de les gerres antigues conservades al museu.

Pesen les gerres
I buides també pesen
Pesen els cranis
(Fuster 2001, p. 32)

La matèria de què són fetes, igual que la del significant, funda l'existència negativa d'una forma buida i, per tant, capaç d'allotjar un contingut (significat) qualsevol. El pes és l'evidència d'una presència corpòria. En perdre la seva primera funció orgànica, el crani esdevé un instrument simbòlic.

Després de la cova rupestre, resulta inevitable fer menció del mite de la caverna de Plató. Embolcallats de penombra o, des d'una perspectiva més esperançada, il·luminats parcialment per una llàntia fràgil, els presoners no poden desviar els ulls del mur-pantalla on contemplen una escenografia d'ombres que confonen amb la realitat, l'única que coneixen. Aquesta veritat falsa els fa enyorar una hipotètica veritat absoluta existent a l'exterior lliure. Fins aquí la mà de Plató.

Teatre Fosc
ressuscitats Cos Vides
I déus Ens tornen
(Fuster 2001, p. 41)

Una primera conclusió és que l'obsessió per la llum característica d'Occident té la seva arrel en la cesura platònica que es va imposar. La filòsofa i filòloga Barbara Cassin, però, ho situa en la 'decisió del sentit' aristotèlica: «hablar es decir algo, decir algo es significar algo, significar algo es significar algo que tiene un sentido y solo uno, el mismo para uno y para el otro» (2013, p. 95). Som, com ja hem dit, sota l'encanteri d'una confiança gairebé absoluta en les relacions d'equivalència.

El moviment estructural, de la mà inaugural de Saussure, va sacsejar aquesta convicció tan nostra i ens va desvetllar del son. Jean-Claude Milner ho ha explicat amb paraules molt belles. El grup d'investigadors estructurals va fer un gran pas endavant per a l'enteniment del món que ens envolta en decidir renunciar a la possibilitat de sortir de la caverna, en endavant esdevinguda un impossible lògic. Gràcies a aquest cop de porta a un camí nostàlgic que no duia enlloc - un gir constituent d'una nova mirada i d'una nova ètica -, va ser possible il·luminar un **nou** saber: parc i fugitiu, misèrrim sota la claror vacil·lant i amenaçada d'una flama que ja no amaga la seva naturalesa d'artifici:

Un llumí passa
La llumenera morta
crida Miracle
(Fuster 2001, p. 66)

El que veiem són ombres, sí, però no per això hem de menystenir-les ni tampoc cal perdre més temps en cabòries de llum, veritat i bellesa negant qualsevol rastre de negativitat. Cal minoritzar les majúscules. Milner escriu:

Las cadenas se hacen métodos de descubrimiento. El encierro por la estructura se hace liberación del pensamiento. La grilla se hace lectura. El pequeño carácter se hace intensidad y grandeza. La revolución estructural no concierne solamente a la organización de los saberes legítimos, ella refuta todos los platonismos: [...] Se comprende entonces en qué sentido la lingüística fue la primera de la ciencias cavernícolas, aquella que daría la señal de largada a todas las demás. Que fuera la primera en desplegar los poderes de las manipulaciones distintivas (¿cuáles de la sombras-letras llegan primeras o últimas, cuáles marchan juntas?) no había sido por azar sino por necesidad. Era inevitable que fuese la primera, puesto que lenguas y lenguajes constituyen justamente el material primero de las cadenas de la Caverna. La imposibilidad de salir de la lengua es lo real cuya alegoría Platón, *volens dolens*, había narrado. Salvo que, contra Platón, el medio de la servidumbre se revela también medio de saber verdadero; al confesar que no se sale de la Caverna, por el mismo movimiento se afirma que la Caverna es íntegramente luminosa, a condición de quedarse en ella. (2003, pp. 177-178)

El silenci de les paraules, la llum de l'ombra, la música callada no són exclusivament una experiència dels místics. Justament perquè la xarxa textual d'eixos sincrònics i diacrònics que ens parasita és el real de la nostra existència, allò més íntim de cadascú és, al seu torn, l'objecte invisible que s'esmuny, **èxtim**, l'interstici que no es tanca, el buit-motor del dir. Per descomptat i sobretot, del dir poètic. Al conegut aforisme de Lacan, «l'inconscient està estructurat com un llenguatge» (Lacan 1966), li convindria una rectificació que, pensem, hauria de satisfer el psicoanalista: l'inconscient està estructurat com un poema.

L'essència de les «postals no escrites» no són ni els fets que ens narren ni els objectes que ens descriuen. Són escenes coreogràfiques. Un treball sobre la imatge que, igual que el passatge del Gènesi o el mite platònic de la caverna, traspua una escriptura en palimpsest que malda per circumscriure i aïllar, a fi de fer-nos-el present, un silenci o una llum que la poeta ens deixa entreveure per instants.

Hem volgut mostrar que, dins del context dels corrents poètics en llengua catalana, Felícia Fuster va traçar part del seu itinerari creador a l'encalç d'una veu pròpia amb l'auxili d'una literatura i d'una cultura força desconegudes a finals del segle passat a Catalunya. No és, però, una autora aïllada, perquè va compartir tant la passió per Orient com el conreu simultani de les arts literàries i plàstiques amb altres artistes de la seva generació: Joan Brossa, Antoni Tàpies i Albert Ràfols-Casamada.

L'apropament a la literatura japonesa va ensenyar-li probablement la dignitat i la funció cabdal de l'interstici d'ombra, la importància d'establir una actitud de respecte envers l'estranger desconegut, i la necessi-

tat de doblegar el dir poètic a les giragonses dels mots entorn d'un buit enigmàtic.

Els pensadors del paradigma estructural treballaven en la mateixa direcció i en un espai geogràfic compartit per Fuster, que es va traslladar a viure a París l'any 1951. Roland Barthes contempla el Japó com un sistema simbòlic inèdit, i les reflexions del crític i assagista ens ajuden a entendre la poètica de *Postals no escrites*. Pensada des de la nostra realitat social i cultural, dominada pel discurs tecnològic, la investigació de la dimensió poètica dels mots realitzada per Fuster sembla assistida per una voluntat de contenció davant l'imperatiu, denunciat per Han, de transparència, una creença cega i absurda en la possibilitat de la claror absoluta (hostil a qualsevol negativitat).

La filòloga Barbara Cassin ha explicat que l'obligatorietat de significar i de fer-ho sense equívocs ha conformat el corrent principal d'Occident durant molts segles, una tendència que avui potser només s'ha exacerbat. Fuster, en canvi, explora sistemes simbòlics diferents i desconeguts, i ens acosta a altres vies de relació amb les paraules i el llenguatge. Una actitud que reobre l'espai públic de joc per conjurar el perill del solipsisme.

Bibliografia

- Altimir, Mercè (2012). «Algunas consideraciones contextuales en torno al primer viaje a Japón de Jacques Lacan» [en línia]. *Alpha: Revista de arte, letras y filosofía*, 34, pp. 133-151. Disponible a http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0718-220120120001&lng=es&nrm=iso (2015-10-05).
- Altimir, Mercè (2014a). «Reflexions sobre l'experimentació poètica de Joan Brossa i la traducció dels processos inconscients». *Catalan Review*, 28, pp. 83-106.
- Altimir, Mercè (2014b). «Felícia Fuster». A: «Història de la traducció literària» [en línia]. *Visat: Revista digital de literatura i traducció del Pen català*, 18. Disponible a <http://www.visat.cat/historia-traduccion-literaria/cat/traductor/351/felicia-fuster.html> (2015-10-05).
- Barthes, Roland [1970] (1991). *El imperio de los signos*. Trad. de Adolfo García Ortega. Madrid: Mondadori.
- Berman, Antoine (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Trad. de Ignacio Rodríguez. Buenos Aires: Dédalus.
- Cassin, Barbara (2013). *Jacques el sofista: Lacan, 'logos' y psicoanálisis*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial.
- Fuster, Felícia (1984). *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils*. Barcelona: Proa.
- Fuster, Felícia (1987). *Aquelles cordes del vent*. Barcelona: Proa.

- Fuster, Felícia; Sawada, Naoyuki (1988). *Poesia japonesa contemporània*. Barcelona: Proa.
- Fuster, Felícia (1998). *Sorra de temps absent*. Lleida: Pagès.
- Fuster, Felícia (2001). *Postals no escrites*. Barcelona: Proa.
- Fuster, Felícia (2010). *Obra poètica*. A cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa.
- Fundació Bíblica Catalana (1968). *Bíblia*. Barcelona: Alpha.
- Han, Byung-Chul (2013). *La sociedad de la transparencia*. Trad. de Raül Gabás. Barcelona: Herder.
- Julià, Lluïsa (2010). «Pròleg». A: Fuster, Felícia, *Obra poètica*. Barcelona: Proa, pp. 9-18.
- Milner, Jean Claude (2003). *El periplo estructural: Figuras y paradigma*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu.
- Mohino, Abraham (2014). «Els haikus del món flotant de Felícia Fuster». A: Mas, Jordi (ed.), *L'haiku en llengua catalana*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edendum, pp. 11-132.
- Lacan, Jacques (1996). «Entretien avec Gilles Lapouge: un psychanalyste s'explique. Auteur mystérieux et prestigieux: Jacques Lacan veut que la psychanalyse se redevienne la peste» [en línia]. *Le Figaro littéraire*, 1076, p. 2. Disponible a <http://aejcpp.free.fr./lacan/1966-12-01.htm> (2015-12-01).
- Lacan, Jacques (1988). *El seminario libro VII: La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Trad. de Diana S. Rabinovich. Buenos Aires; Barcelona; Ciudad de México: Paidós.
- Parcerisas, Francesc (1987). «Pròleg». A: Fuster, Felícia. *Aquelles cordes del vent*. Barcelona: Proa, pp. 7-10.
- Steiner, George (1982). «La formación de nuestros caballeros». A: *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Trad. de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, pp. 86-101.
- Tanizaki, Jun'ichirô (1994). *Elogio de la sombra*. Trad. de Anne-Hélène Suárez. Madrid: Siruela.
- Yourcenar, Marguerite (1984). *Obra negra*. Trad. de Felícia Fuster. Barcelona: Proa.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Poètiques de la poquesa

Esriptura povera i altres formes discretes
d'apel·lació en la creació catalana contemporània

Margalida Pons

(LiCETC, Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract Poetics of meagerness creatively explore silence, plastic or verbal emptiness, and miniaturization, similar mechanisms to those used by Arte Povera or minimalism. The experimental texts created by poet Víctor Sunyol – who works with blank spaces and deletions – and the conceptual installations by artist Benet Rossell – who plays with micro-objects, unreadable signs or hidden paintings – are brilliant examples of this philosophy of creation. From a conceptual perspective, poetics of meagerness propose new ways of interacting with the addressee based on a slowdown in the perceptive process, conativeness, and the erasure of boundaries between producer and consumer. Thus, it functions as a productive counter-discourse within the so-called «culture of spectacle» – as theorised, in different ways, by authors such as Guy Debord and Jacques Rancière. The suspension of the distance between artist and audience contributes to a more democratised production of meaning that turns the understanding of artistic creation into a critical and dialogic exchange.

Keywords Experimental writing. Spectacularity. Literary minimalism. Writing and silence. Miniaturization.

Per a Carles Hac Mor.

Acostar-se a les creacions denominades experimentals sovint significa topar amb la idea d'espectacularitat. És freqüent associar aquestes produccions amb la visibilització explícita de la dissidència respecte dels valors estètics hegemònics. També és habitual vincular-les amb el desencadenament d'un impacte agut i immediat en el receptor, sigui per la infracció de les normes dels gèneres o codis que en són punt de partida (el poema, la novel·la, la plàstica...), sigui per l'escàndol imatgològic, sigui per la dimensió performativa d'unes construccions que

Treball vinculat als projectes de recerca «La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos» (FFI2012-34722) i «Nous subjectes en la creació catalana contemporània» (FFI2015-6511-P), finançats pel Ministeri d'Economia i Competitivitat del Govern espanyol.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 2

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-7

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

117

es comporten amb la mobilitat de l'esdeveniment en progrés més que no pas amb l'estaticisme d'allò clausurat.

Tanmateix, aquí vull referir-me a uns productes diferents. Aquests productes, també resguardables sota el paraigua de les poètiques d'experimentació, es presenten de manera poc dramàtica, no espectacular. S'ubiquen en el lllindar del silenci verbal, del buit plàstic o de la perceptibilitat (escriptures quasi en blanc, caràcters desdibuixats, micrografismes) i, tot i la seva subtilesa, interroguen amb contundència les regles de l'art, els contractes socials que el sostenen i la relació que hi estableixen els receptors/consumidors. M'interessa, més que no pas la caracterització formal d'aquestes poètiques 'pobres',¹ preguntar-me quina posició ocupen dins un sistema cultural basat en la visibilitat i en la sonoritat. Com dialoguen amb altres manifestacions més vistoses que es donen en espais metafòricament teatrals o escènics² (les grans instal·lacions, la poesia en acció, els recitals a veu alçada, les performances dinàmiques) i que semblen més útils per vehicular antagonismes estètics i expressions de protesta?

Pens, per exemple, en l'assaig de Víctor Sunyol *Cap a Tirèsies. Una introducció a Eva Aguilar* (1997), que té la particularitat que el cos del text és buit. Només se'n conserven el pròleg, els títols i subtítols dels diferents capítols, les notes a peu de pàgina, un postfaci, la reproducció d'una carta i, com a apèndixs, una cronologia de la filòsofa fictícia Eva Aguilar, una bibliografia i un índex onomàstic. La resta és en blanc. El resultat és un artefacte paratextual que recorda els jocs - metatextuals, en aquest cas - que plantejà Amadeu Fabregat a l'antinovel·la *Assaig d'aproximació a «Falles folles fetes foc»* (1974), una monografia obsessiva entorn d'un llibre quasi ignot sobre el qual el lector no arribava a adquirir cap informació fiable. A banda d'escenificar la dimissió de l'autor, l'escrit de Sunyol navega entre dues pulsions de signe oposat: per un costat, la reivindicació de la suficiència de l'escriptura auxiliar o secundària - aquella que es manifesta en proemis, epílegs o notes al marge - davant la desaparició d'un text **original** i, en teoria, jeràrquicament superior; per un altre costat, la sàtira envers l'afany autojustificatiu dels metadiscursos massa afectes a les notes a peu de pàgina i a les puntualitzacions meticuloses. Si per

1 L'adjectiu s'inspira òbviament en l'*arte povera*. Si l'art pobre treballa amb materials tradicionalment considerats 'antiartístics', quotidians o de rebuig, aquestes poètiques 'empobreixen' l'artefacte artístic o literari d'una manera diferent: a partir de la simplificació, de l'economia extrema de recursos.

2 Nancy Fraser utilitza el símil escènic per explicar el concepte habermasià d'esfera pública: aquesta esfera «designates a **theater** in modern societies in which political participation is **enacted** through the medium of talk. [...] It is [...] a **theater** for debating and deliberating rather than for buying and selling» (1990, p. 57; els destacats són meus).

Jesús Aumatell el text és «una obra mestra de la ironia» (1997, p. 46),³ la metàfora en què es basa – la ceguesa equívoca de Tirèsies, aquell que hi veu més que cap altre, encara que només pugui contemplar el buit – abona la crítica envers el que podríem anomenar, parafrasejant el títol del famós llibre dels físics Alan Sokal i Jean Bricmont, ‘impostures intel·lectuals’.

Pens també en certes obres del policreador Benet Rossell, que s’instal·la en un món miniaturitzat per mitjà de la pràctica del microteatre, el microgest, el micropoema, la microperformance, la micrografia, el microcinema i les cal·ligrafies incomprensibles – que ell anomena «benigrafies» o «epigrafies», que altres han batejat com a «intersignes mutants» (Lambert 2010, p. 99) i que Severo Sarduy denominà «antropogrames» (1984, p. 11).⁴ És un món que, segons Annemieke Van de Pas, exigeix «una participació enèrgica per part de l’espectador» i «exclou les mirades passives i precipitades» per instaurar una «comunicació criptogramàtica» (1984, pp. 15-16). Per Rossell allò diminut no té a veure només amb les dimensions físiques, sinó que es relaciona també amb el tipus de relació que estableixen productor i consumidor. Els petits signes de la postal «Agafa lupa 10», de la col·lecció Art Enllà – que Pilar Parcerisas (2007, pp. 221-222) vincula amb l’estètica pobra –, són un exemple d’aquesta comunicació encriptada que existeix als límits de la intel·ligibilitat. La imatge dels assistents a les exposicions de Rossell examinant les seves creacions amb una lupa a la mà – com en els ‘dibuixos de cec’ que exposa a la Galerie Bazarine de París el 1970 – és paradigmàtica d’aquestes revoltes silencioses.

Hi ha més casos. És pertinent esmentar les observacions del poeta Antoni Clapés (1993) sobre el que anomena «poètica del no», que – afirma – pot derivar de la reflexió teòrica sobre la crisi del llenguatge, de l’intent místic d’expressar l’inaferrissable o de la lectura nihilista de la realitat. Clapés dóna a conèixer el 2013 *En guaret*, un dels diversos llibres que ha publicat en col·laboració amb Benet Rossell. La metàfora de la terra deixada sense sembrar perquè reposi és indicativa de la demanda d’una mirada pausada, i tanmateix activa, sobre el món, atenta a percebre el que sinestèsicament s’hi denomina «el so de la pàgina en blanc» (Clapés, Rossell 2013, s.p.).

3 Aumatell considera també que la proposta de Sunyol «consisteix a escenificar la negació de la projecció de l’autor a l’obra, i la seva conseqüència més traumàtica: la desaparició de l’autor mateix» (1997, p. 46). L’editor i crític rastreja precedents catalans d’aquest experiment: des de l’article en blanc sobre la vocal neutra del català que el lingüista Joan Mascaró publicà a la revista *Els Marges* (que només contenia notes a peu de pàgina sobre la polèmica erudita entorn d’aquesta vocal) fins als llibres ‘comercials’ en blanc de l’editorial Eumo. Per Aumatell la millor ressenya de *Cap a Tirèsies* seria «una pàgina en blanc amb una nota al peu on s’indicaria que l’autor, que signa amb un pseudònim, és algú desconegut» (p. 46).

4 Referint-se a aquests micrografismes, Lydia Oliva apunta que Rossell practica «un incessant anar i tornar de l’escriptura al dibuix i del dibuix a l’escriptura» (2001, p. 8). I Jordi Marrugat considera que per a Rossell «la paraula i el traç pictòric – mena d’escriptura ideogràfica – són signes que funcionen de manera semblant» (2005, pp. 125-126).

De fet, Joaquim Sala-Sanahuja nota que el guaret és una vella imatge pagesa que remet a l'alternança fecunda de silenci i paraula (2013, s.p.). El mateix Clapés publica amb Víctor Sunyol unes tankes recollides sota el títol genèric «Poemes en la boira» en les quals, amb la complicitat de la condensació estròfica, el silenci i el buit són elements generadors, no anihiladors:

Només el silenci:
amb ell tot recomença,
res no s'acaba.
Cada paraula crea
silencis nous que es baden.
(Clapés, Sunyol 1998, p. 10)

Plana la boira
que el fa desert de coses:
el lloc s'ignora.
La radical nuesa:
el no-res – o bé el tot.
(p. 10)

És la mateixa mena d'imatges que apareix als haikús d'*Els gossos de Tamdaght* de Sunyol:

Ara m'acosto
a la paraula plena;
ara que callo.
(Sunyol 2003, p. 24)

Sense paraules
avui potser seria
un dia savi.
(p. 55)

Tots els silencis
invoquen la
presència
de la veu nova.
(p. 56)

També podríem esmentar els llibres quasi en blanc que s'autoedita el poeta i plàstic Joan Palou – *Holocaust* (s. d.), *Pudessina* (1976) –,⁵ el poemari *En blanc* de Carles L. Clapés i Antoni Nadal (1979) i els *Poemes mínims* (1995) de Ramon Dachs, convertits després en els *Intermínims de navegació poètica*, de factura i difusió digitals.⁶ L'art conceptual forneix molts exemples d'aquesta poètica muda. El curtmetratge *Acció Santos* (1973) de Pere Portabella presenta el músic Carles Santos escoltant la seva interpretació d'un preludi de Chopin amb els auriculars posats, de manera que els espectadors, paradoxalment, només 'senten el silenci'. L'artista Àngels Ribé, amb una mirada molt atenta a les qüestions de gènere, crea el 1977 les peces «El no dit», «El no fet» i «El no vist», tres gravats que la representen aferrant-se la boca amb desesper, estirant-se els cabells i tapant-se els ulls, i que han estat interpretats com una crítica de la negació del coneixement i del no qüestionament de la realitat (Grandas 2011, p. 154). I el 2010 Benet Rossell dissenya la instal·lació «Penso amb la punta

5 Per a un estudi d'aquests llibres, vegeu Picornell (2010).

6 Accessibles a www.hermeneia.net/interminims.

del pinzell», que presenta les seves pintures embolicades de manera que resten invisibles, disposades en prestatgeries i identificades mitjançant una signatura que en permet la consulta a un catàleg informatitzat. Ho explica així:

Aquesta proposta té una altra virtut, essencial per a mi, que és preservar el respecte degut al *regardeur*, que és, tothom ho sap, qui acaba l'obra. En permetre-li d'accedir a un àmbit privat, com és el magatzem d'un artista, amb les mans lligades – perquè al museu res no es toca –, i confrontar-lo amb la impossibilitat de veure l'obra, el transformo en *voyeur*, és a dir en persona que intenta veure per a la seva satisfacció íntima i clandestina, i per a la qual la percepció parcial d'un traç que transparenta, d'un gruix que s'insinua, d'un to que traspasa les capes de l'embolcall, serà infinitament més satisfactòria que el simple consum d'imatges que serien immediatament arrossegades pel remolí de la saturació visual contemporània que tot ho absorbeix. (Rossell 2010a, p. 144)

Aquesta mena d'artefactes configuren una poètica de la poquesa que fa del buit, el callat i l'exigu la seva fórmula d'oposició a altres poètiques. Ens movem, així, al voltant d'un clúster de nocions – **pobre, poc, petit, blanc, residual...** – que es relacionen de manera complexa. No es tracta de conceptes sinònims, perquè provenen de mirades prou diferents: la sociològica, la retòrica, la de la teoria de l'art. Però tenen en comú el fet que condueixen a una percepció crítica de la visualitat/sonoritat i desbaraten l'entesa convencional de la **grandesa** artística com a acumulació de ree cursos o com a èmfasi (es tracta, com veurem més endavant, de productes que justament **no destaquen**). Voldria destacar cinc vies d'aproximació que poden servir per investigar quin lloc tenen aquestes expressions quasi emancipades del perceptible dins el discurs que associa la incidència pública de l'art amb la performativitat i amb l'espectacularitat. Aquestes vies tenen a veure, respectivament, amb la modelització dels sistemes culturals, amb la recepció i incidència de la producció creativa, amb la dimensió semiòtica del silenci, amb l'expressió de la intimitat i amb la rendibilitat de fórmules estètiques com el minimalisme.

En primer lloc, és necessari precisar el sentit que atribuïm als mots **espectacle** i **espectacularitat**. És indefugible parlar de *La Société du Spectacle* de Guy Debord i dels que s'hi han inspirat per defensar tesis ideològicament oposades, com fa, des d'un elitisme apocalíptic, Mario Vargas Llosa a *La civilización del espectáculo* – o Jordi Llovet, que, parlant justament del llibre de Vargas Llosa, critica la tendència de la literatura actual a exaltar valors banals per satisfer uns lectors només aficionats a la distracció (2012, p. 3). Però també cal tenir en compte la visió de pensadors com Jacques Rancière (2010), que desmunta el mite que els diàlegs amb els receptors fomentats per l'espectacle siguin més intensos

que els propiciats per la lectura silent feta en l'àmbit privat – que pot ser també plenament dialògica. **Espectacle** és un terme de llarga i complexa tradició crítica, des d'Aristòtil, que el considera la part menys artística de la tragèdia – perquè, encara que provoca l'atracció emotiva, és un indicador de l'enginy més que no pas de l'art –, fins a Debord, que l'entén com a instrument d'unificació i de banalització, com l'enemic de l'individu i com un producte del capitalisme burocràtic ([1967] 1992, pp. 16 i 54-58). Aquí faig servir l'adjectiu **espectacular**, reprenent l'ús que en fa Hal Foster (1985, p. 80), com a notació d'un efecte: és a dir, per indicar la capacitat de certes creacions d'incidir en l'espectador amb una força provinent de la radicalitat gràfico-formal o de la performance en plataformes que admeten una aprehensió immediata. En contrast, el **no espectacular** advocaria per una efectivitat alentida que perllonga el procés de percepció – la vella troballa dels formalistes russos –, que demana l'atenció al detall més que no pas l'absorció d'una commoció. Tanmateix, la distinció **espectacular/no espectacular** no és evident. D'una banda, perquè a la segona era d'internet la distinció entre recepcions individuals i massives ha perdut el sentit, per la qual cosa tal vegada caldria començar a parlar de cultures postespectaculars.⁷ D'altra banda, perquè és possible prestar una lectura espectacular fins i tot als textos teòricament més vinculats a la intimitat, com el poema líric, que fins i tot Luis García Montero – un nom gens suspecte, per la seva vinculació amb la 'nova objectivitat', de desviacions 'alarmants' cap a la performativitat festiva – definia com «una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador» (2003, p. 39).

Arturo Casas (2011, pp. 54-55) afirma que el poema polític (o poema per a allò polític) no s'ha de circumscriure només a les pràctiques de poesia en veu alta ni a allò que Debord anomena «exterioritat»,⁸ sinó que fins i tot existeix en la lectura privada del poema imprès. Així mateix, adverteix (2012, p. 57) de la necessitat de diferenciar entre els efectes performatius d'ordre sociocultural i l'eficàcia política immediata de la intervenció pública. Per bé que les observacions de Casas s'inscriuen en una discussió entorn de les poètiques de resistència, les seves propostes són aplicables a aquestes poètiques de la poquesa, en tant que ajuden a superar la rigidesa dels binomis interioritat/exterioritat i públic/privat. També pot ser

7 De fet, en el marc dels estudis escènics ja s'ha començat a parlar de teatre postespectacular o de teatre postdramàtic. André Eiermann (2012) defensa que el teatre postespectacular no és aquell produït en una societat 'posterior' a l'espectacle, sinó aquell altre que entén que la capacitat crítica de la representació no depèn de la immediatesa (concretada, per exemple, en la copresència d'autors i espectadors). Així, en el nou model postespectacular és possible que els actors 'apareguin' a les fosques, o ocults rere miralls unidireccionals, o d'esquena al públic... En aquesta nova concepció les nocions d'interacció i presència resulten radicalment transformades.

8 «L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente» (Debord [1967] 1992, p. 31).

útil rescatar el diàleg que Rancièr estableix amb Debord. La postura de Debord sobre l'espectador es pot resumir així: «L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit» ([1967] 1992, p. 31). Per Debord la base de l'espectacle és el desposseïment d'un mateix, la substracció de l'essència de l'espectador i la conversió d'aquesta essència en quelcom aliè: la creació, doncs, d'una distància.⁹ Reprement aquest raonament i modificant-lo, Rancièr (2010, p. 14) observa que el teatre s'acusa ell mateix de tornar passius els espectadors i que intenta reparar aquesta 'falta' tornant a aquests mateixos espectadors la possessió de la consciència i de l'activitat (seria el cas, per exemple, dels espectacles 'col·laboratius' que compten amb la intervenció del públic). Però, proposa Rancièr, considerar inactiu l'espectador implica acceptar acríticament l'oposició actiu/passiu i identificar mirada i passivitat (p. 18).¹⁰ Les notes de Rancièr, que constitueixen tot un avís contra l'associació irreflexiva d'espectacle amb activitat i d'intimitat amb passivitat, permeten defensar el caràcter apel·latiu de les poètiques a què ens referim.¹¹

En segon lloc, parlar de la incidència que puguin tenir les poètiques de la poquesa suscita la pregunta sobre els límits del que comprèn 'allò públic' o l' 'esfera pública', expressions de vegades usades a la lleugera, com si es reduïssin, en el cas de la poesia, a allò que implica la copresència de l'autor o el rapsode i un públic plural, quan caldria pensar sobretot en allò que permet una reciprocitat en la circulació dels missatges. Nancy Fraser (1990, p. 57) recorda que l'esfera pública concebuda per Jürgen Habermas designa un escenari en les societats modernes – un escenari conceptualment diferent al de l'estat – en el qual la participació política es realitza per mitjà del diàleg. Per tant, més que no pas comptar el nombre de consumidors que poden accedir simultàniament i/o col·lectivament a

9 Jonathan Crary considera que el més rellevant de la teoria de Debord sobre l'espectacle és justament el concepte de distància, el desenvolupament d'una «tecnologia de la separació» que crea els subjectes dòcils també detectats per Foucault: «Spectacle is not primarily concerned with a *looking at* images but rather with the construction of conditions that individuate, immobilize, and separate subjects, even within a world in which mobility and circulation are ubiquitous» (2001, p. 74).

10 «¿Qué es lo que permite considerar como inactivo al espectador sentado en su asiento, si no es la radical oposición previamente aceptada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, si no es por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad, si no es por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción?» (Rancièr 2010, p. 18).

11 Rancièr proposa així una tercera via de pensament sobre l'espectacle teatral: «Frente al hiper-teatro que quiere transformar la representación en presencia y la pasividad en actividad, esta tercera manera propone, al contrario, revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla a igual nivel frente a la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada puesta en una imagen» (2010, p. 27).

aquests productes, sembla adequat centrar-se en la seva capacitat d'apel·lació com a forma de construcció de vincles socials.

En tercer lloc, podem esmentar les reflexions sobre art i silenci encetades, des de punts de partida molt remots, per la literatura comparada, la filosofia, la psicoanàlisi o la creació mateixa. Parlar de poètiques del silenci o d'*écritures blanches* permet aproximacions tan diferents com l'atenció a la captura de l'inefable i l'estudi de la censura de les veus minoritzades.¹² A l'assaig *Logofagias. Los trazos del silencio* Túa Blesa classifica els textos logòfags – aquells que incorporen el silenci no com a tema sinó com a reflex del procés autoconsumptiu d'una escriptura que esdevé cada cop més minsa però que, malgrat tot, sobreviu – sota sis categories: *óstracon* o fragmentació (mitjançant els punts suspensius, l'espai en blanc o la ratllada),¹³ *ápside* o explotació de les variants, *adnotatio* o disseminació, *babel* o incorporació d'altres llengües, *hapax* o ús de paraules inventades i *criptograma* o utilització de signes convencionals o inventats com a substituïts de lletres, síl·labes o paraules (1998, pp. 219-221). Al seu torn, José Luis Castillejo s'ha referit en *La escritura no escrita* al revers inconscient de l'escriptura i a la lletra com a traça d'allò que no pot ser enunciat: «Hace años me preocupó más lo **escrito** de la escritura», afirma; «ahora, en camu bio, me preocupa más lo **no escrito**» (1996, p. 7). Des d'una perspectiva lacaniana, Miquel Bassols ha utilitzat en *Lecturas de la página en blanco* (2011) la metàfora del blanc per designar aquells continguts resistents a la representació que són inaprehensibles per la literatura, l'art, la religió, la ciència i la política. En el mateix paradigma ampli podríem situar la poètica negativa (o no-poètica) que Carles Hac Mor desplega en títols com *Himnes del no-ésser* (2009), o la seva afirmació, recollida a *Enderroc i reconstrucció*, que el millor poema «és aquell que ningú no ha escrit mai i que ningú no escriurà» (2007, p. 100). Tot i la seva diversitat, aquestes aproximacions coincideixen a enunciar tant la riquesa semiòtica del silenci com la incomoditat que genera el seu potencial crític.

En quart lloc, per entendre aquestes poètiques mínimes és possible apel·lar als conceptes d'intimitat i exterioritat, menys diferenciats del que pot semblar a primera vista. Aparentment l'escriptura de Sunyol o les miniatures de Rossell remetent a la interioritat. Però els límits entre el **dins** i el **fora** no són clars. A *La intimidación como espectáculo* – un assaig sobre

12 Vegeu per exemple el monogràfic «Poesia i silenci» publicat per la revista *Quaderns de Filologia* (Cabanilles, Carbó, Miñano 2006), i els volums *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI* (Bischoff, Thieme 2013), *Écritures blanches* (Rabaté, Viart 2009) i *La poesia catalana i el silenci* (Sala-Valldaura 2015). Des d'una perspectiva diacrònica i comparatista, Marcela Labraña (2012) ha estudiat les poètiques del silenci en la literatura, l'art i el pensament dels segles XII al XX.

13 Per a un estudi del recurs de la ratllada en la poesia d'experimentació catalana contemporània, vegeu Pons 2012.

la manera com l'exhibició de la intimitat en plataformes com els blogs, les xarxes socials i els *reality-shows* ha generat noves subjectivitats -, Paula Sibilia descriu la contemporaneïtat com a època marcada pel pas del règim de poder nascut del capitalisme industrial a una nova societat del control en què ha canviat radicalment el que consideram compartible (2008, p. 18). La subjectivitat, per tant, ja no es pot concebre com alguna cosa tancada a l'interior d'un mateix, sinó que és també part d'una cultura necessàriament interpersonal (p. 20).¹⁴ En treballs posteriors, Sibilia ha parlat de la dissolució de la noció tradicional d'intimitat en un món de subjectivitats alterdirigides, en què tot allò que **és** ha de **ser vist** per poder realment existir (2009, p. 313). La tensió paradoxal entre la preservació de les dades personals contra la invasió de la privacitat (mitjançant codis, contrasenyes, filtres *anti-phising*, etc.) i la dissolució d'aquesta mateixa privacitat en camps abans reservats a l'espai íntim és una mostra que «la intimidad parece haberse evadido del espacio privado y pasó a invadir aquel universo que antes se consideraba público» (pp. 317-318). Tot i que s'apliquen explícitament al mitjà digital, aquestes reflexions aporten dues idees d'especial pertinència. Una és l'obsolescència de la separació entre intimitat i sociabilitat. L'altra és la noció de compartibilitat: encara que semblin fomentar la introspecció, les produccions de Sunyol, Rossell, Clapés, i altres autors que aquí ens interessen construeixen un discurs sobre la integració social de l'individu. A tall d'exemple, podem esmentar l'acció «Rerellum», de Víctor Sunyol, emmarcada dins un projecte més extens de l'artista Alcía Casadesús consistent a fer dotze intervencions en dotze espais diferents de la comarca del Collsacabra. El ritual de Sunyol consisteix en un itinerari grupal que es desenvolupa pel camí que porta a unes tombes antropomorfes al municipi de Tavertet, on es llegeixen en veu alta poemes d'Andreu Vidal i del mateix Sunyol. El públic participant ha d'anar recollint paraules dipositades en una sèrie de recipients que troba al llarg del camí, combinar aquestes paraules formant frases i després escriure les seves impressions sobre allò vist i viscut.¹⁵ La individualitat de la creació/interpretació es combina amb la lectura col·lectiva i compartida.

I, finalment, podríem servir-nos d'una categoria estètica consolidada, per bé que menys aplicada a l'àmbit textual que al plàstic/gràfic: el minimalisme. Algunes de les produccions que aquí ens ocupen fan que ens

14 «Si las subjetividades son formas de ser y estar en el mundo, lejos de toda esencia fija y estable que remita al ser humano como una entidad ahistórica de relieves metafísicos, sus contornos son elásticos y cambian al amparo de las diversas tradiciones culturales. De modo que la subjetividad no es algo vagamente inmaterial, que reside 'dentro' de usted [...] o de cada uno de nosotros. Así como la subjetividad es necesariamente embodied, encarnada en un cuerpo, también es siempre *embedded*, embebida en una cultura intersubjetiva» (Sibilia 2008, p. 20).

15 La descripció completa de l'acció es pot consultar a Casadesús 2000.

preguntem per les possibilitats d'una expressió 'mínima' a l'hora de criticar els excessos 'infixicants' de la contemporaneïtat. Aquesta lectura és possible sobretot si desproveïm l'etiqueta de tot decorativisme i l'entemem - com fa Arthur M. Salzman (1990, p. 424) - com una forma d'interrogació més que no pas com un programa estilístic.

Entre els estudiosos de les poètiques minimalistes, hi ha qui ha establert un lligam entre l'escriptura blanca - l'escriptura de grau zero de Roland Barthes, amodal i indicativa - i el minimalisme conceptual: un vincle fonamentat en una tradició que inclou els *L-Beams* de Robert Morris i les pintures suïcides de Claude Rutault (Mollet-Vieville 2009). Dominique Combe, per la seva banda, descriu l'obsessió pel blanc d'alguns poetes francesos del moviment literalista de la 'modernitat negativa' dels anys seixanta i setanta (Jean Daive, Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach...) com l'element central d'un imaginari **anti-líric** que procura fundar una poètica plàstica (2009, p. 249). Per a alguns, la retòrica del silenci comporta un escamoteig del subjecte líric mitjançant tècniques com la disseminació, el dialogisme i l'alteritat (Pérez Parejo 2013, p. 33).¹⁶ Si acceptam el caràcter anti-líric d'aquestes creacions mínimes, es planteja una nova pregunta: de quina manera és compatible l'ocultació formal del subjecte líric o creatiu (mitjançant tècniques com l'objectivisme, la impassibilitat o la reducció de l'expressivitat) amb la compartibilitat i el dialogisme?

L'exploració combinada d'aquestes cinc vies permet examinar les poètiques no espectaculars sota dues concrecions: d'una banda, l'ús significant del silenci i el buit; d'altra banda, la miniaturització.

La tradició artística del buit és saturada de casos, des dels blancs de Mallarmé fins als silencis de John Cage, passant per l'escriptura esquelètica d'e. e. cummings o els poemes sincopats d'Albert Ràfols-Casamada. En l'àmbit de l'escriptura conceptual, el 1969 Christine Kozlov dona a conèixer les seves *271 Blank Sheets of Paper Corresponding to 271 Days of Concepts Rejected*, i Richard Kostelanetz publica el 1978 *Inexistences*, un llibre de més de sis-cents pàgines amb nombrosos blancs que subtitula «Constructivist Stories with Blank Pages».¹⁷ La llista d'exemples podria multiplicar-se. El que importa, però, és que totes aquestes produccions lluiten, d'una manera explícita o latent, contra una de les metàfores més

16 «La poesía del silencio está asociada a la renuncia del yo mediante técnicas de diseminación, de dialogismo, de otredad, pero, sobre todo, de difuminación y ocultamiento. [...] El yo de la poesía del silencio es sólo una marca de origen de la voz, una leve atalaya desde la que fluye el pensamiento sin constituir un centro semántico estable ni logocéntrico» (Pérez Parejo 2013, p. 33).

17 Per a una peculiar antologia de llibres en blanc, vegeu Gibbs 2005. L'Institute of Artificial Art d'Amsterdam ha publicat en línia l'antologia *Radical Art. An Analytical Anthology of Anti-Art and Meta-Art* amb una secció dedicada al no-res (el concepte de *nothing: nothing to see, nothing to read*, etc.). La secció dedicada als *empty texts* (molt inspirada en l'antologia de Gibbs) és consultable a l'enllaç <http://radicalart.info/nothing/text/index.html>.

arrelades en l'imaginari col·lectiu occidental: aquella que pren la pàgina en blanc com a símbol del bloqueig creatiu. Ara el blanc es converteix en una forma d'apel·lació i d'incitació.

A l'assaig-collage *El buit i la novel·la* Víctor Sunyol aporta una baula més a aquesta cadena. Transcriu les frases inicial i final de cinquanta novel·les i deixa en blanc l'espai que queda entremig. Planteja, així, un nou concepte de creativitat basat en la indicació més que no pas en la compleció. Aquest plantejament ja es fa evident en la citació inicial de Lao Tse: «Moldegem l'argila per donar-li forma, | però és pel seu buit | que ens és útil la gerra» (citad en Sunyol 1994, s.p.). També és perceptible en la presentació del llibre, que comença amb la frase «Fins a quin punt no podem dir, amb Raymond Queneau, que el gruix d'una obra és redundant?» – seguida d'un llarg espai en blanc interromput només per tres punts entre claudàtors que indiquen supressió – i continua així: «mostrant el buit, la seva bellesa, la seva utilitat, fem bones les paraules del Llibre del Tao: que el buit no existeix sense allò que ha estat desplaçat; mostrem que de vegades té tant sentit l'obra com l'absència d'obra» (Sunyol 1994, s.p.). La llista de les cinquanta obres utilitzades en aquest experiment de buidatge figura en una taula final que inclou títols com *Si una nit d'hivern un viatger* d'Italo Calvino, *Primavera negra* de Henry Miller, *El banquer anarquista* de Fernando Pessoa, *Entre els actes* de Virginia Woolf, *Els mots* de Jean-Paul Sartre, *Alícia a través de l'espill* de Lewis Carroll, *Aloma* de Mercè Rodoreda o *La fira de les vanitats* de William M. Thackeray. *El buit i la novel·la* és per a la crítica un exercici desconcertant, que uns han llegit com a assaig, d'altres com a estirabot lúdic, d'altres com a pràctica oulipiana (Cavals 2003, p. 4) i d'altres com a màquina incentivadora de la creativitat del receptor.¹⁸ Però més enllà d'aquesta voluntat juganera i d'intriga hi ha també la inserció en una mena de tradició afàsica i en el que el mateix Sunyol ha qualificat de «consciència de desert»:

la tradició literària, estètica i de pensament on em moc parteix de considerar [la llengua] inútil, inservible. Vull dir la tradició que arrenca de no sé on, però que en els temps moderns la fem partir de la Carta de Lord Chandos de Hofmannstal i va avançant per totes les literatures de la desconfiança en el llenguatge i del silenci, i per la filosofia del llenguatge. I aquí cal parlar, és clar, de Wittgenstein, d'un aspecte de Heidegger, de Foucault, de Derrida [...], però també de la Zambrano, John Cage, o Malevitx o Bob Wilson o Tarkovski, o Beckett. [...] I és a

18 La mateixa contracoberta del llibre planteja que l'obra conté «propostes de nova creació enmig de dues frases» i que té, entre altres objectius, «la voluntat d'intrigar el lector» (Sunyol 1994, s.p.). La base de dades *Qui és qui*, de la Institució de les Lletres Catalanes, situa *El buit i la novel·la*, potser no per error, en la categoria d'estudis literaris: <http://www.lletrescatalanes.cat/ca/index-d-autors/item/sunyol-costa-victor>.

partir d'aquesta consciència de desert, de no poder dir, que s'intenta de construir un discurs amb les restes de naufragi que és la llengua. (Cavals 2003, p. 5)

Potser per això Carles Hac Mor diu que la poesia de Sunyol «no omple cap buit, ni el vol omplir, en el panorama poètic» (2004, p. 176). Es refereix òbviament a l'ansietat històrica que la literatura catalana ha mostrat per no tenir buits, per ser 'completa'. Però l'afirmació d'Hac Mor implica, a més, que els blancs de l'escriptura de Sunyol no són espais que el lector hagi d'emplenar de la manera que ha previst una veu 'autoritzada' (la de l'autor, típicament), sinó traces d'allò que no es pot controlar i que, per tant, resta obert a la llibertat interpretativa. Contra una cultura de la productivitat constant i veloç, aquests blancs no fan minvar el sentit, sinó que el deixen en suspensió, 'en guaret'. Les idees de simplicitat i petitesa menen a una paradoxa: com noten Jan Baetens i Scott Kushner a propòsit del minimalisme, la supressió d'elements en l'obra artística no desemboca en la minimització sinó, al contrari, en la magnificació, especialment del significat (2005, p. 71); o, com ho formula Warren F. Motte, amb la reducció dels mitjans s'espera aconseguir «an amplification of effect» (1999, p. 4). Allò que l'escriptura de Sunyol 'amplifica' és la visió crítica d'un sistema cultural que imposa a l'individu no ja només uns productes i uns espais, sinó també un tempo que proscriu la reflexió.

Aquest plantejament s'intensifica al ja esmentat *Cap a Tirèsies*, una explotació de l'apòcrif basada en una mescla inextricable de ficció i realitat. Segons explica el mateix Sunyol,¹⁹ els personatges d'Eva Aguilar (l'objecte de l'obra) i de Sebastià Morer (l'al·lònim usat per signar-la) són ficticis, però en canvi és ben real la filòsofa argentina Nelly Schnaith, exiliada a Catalunya des de 1977, a qui el llibre va dedicat.²⁰ La bibliografia del volum barreja noms de ficció i autors reals, encara que els títols de les referències són falsos i remetent, per tant, a una altra mena de buit o de silenci: l'absència de referent. Igualment, el llibre inclou citacions d'autors que han fet experiments similars al de *Cap a Tirèsies*, com l'oulipià Paul Fournel (autor de *Banlieue*)²¹ i Armando Adolgo (*Il resto è silenzio*). També l'epíleg, signat (i realment escrit) per Pep Rosanes-Creus, entremescla realitat i fantasia: s'hi afirma la coneixença personal de l'inexistent Sebastià Morer, però també s'hi fa referència a Jordi Llovet, que va ser efectivament

19 Informació personal de l'autor, text tramès per correu electrònic, setembre de 2012.

20 Una bona part de les obres de Nelly Schnaith (Mendoza 1931) han estat publicades en editorials a les quals també es vincula Sunyol: *El silencio del origen* apareix el 1993 a Cafè Central; *La muerte sin escena* i *Paradojas de la representación*, a Eumo (1997 i 1999), i *Una isla entre infinitos*, a Emboscall (2007).

21 Per a un estudi de *Banlieue* i d'altres textos que utilitzen el blanc, vegeu Dworkin 2005.

professor de Rosanes-Creus a la universitat. Finalment, l'índex onomàstic «recull bona part de filies i fòbies meves. Ironies, homenatges, atacs... [...] La llista és una relació d'amics i autors que m'estimava aquella època».²²

Quin sentit té aquest vaivé del real al simulat? Xavier Antich entén que *Cap a Tirèsies* és «un no-llibre que bloqueja qualsevol pretensió d'interpretar-lo, de donar-li un sentit que el text nega» (1997, p. 15), però poc després s'esforça a trobar-hi aquest sentit en afirmar que Tirèsies és el paradigma de la ingenuïtat de la racionalitat occidental que deslliga la veritat de la presència: «*Cap a Tirèsies* és, **en el fons**, un escrit contra la ceguesa visionària que creu, ingènuament, que la veritat s'amaga en una realitat diferent de l'aparença» (1997, p. 15; el destacat és meu). La lectura d'Antich sembla moure's, doncs, entre els extrems oposats del relativisme postestructuralista i l'afany hermenèutic. En comptes de centrar-me en aquest balanceig – decidir si l'obra té o no té sentit – m'interessa el valor que Sunyol atorga a la invisibilitat. És cert que la racionalitat d'arrels platòniques ha volgut separar la veritat de l'aparença – i, per tant, ha desacreditat el visible –, però la contemporaneïtat registra el fenomen invers. Avui 'visibilitzar' alguna cosa gairebé sempre té connotacions positives, especialment quan el verb s'aplica als discursos subalternitzats: visibilitzar la dissidència o visibilitzar l'opressió de classe – o la de gènere – semblen ser les primeres passes per reivindicar identitats o esmenar greuges. Tanmateix, com ha advertit, des dels estudis queer, Meri Torras (2011, p. 142), la visibilitat no és sempre la millor estratègia política per afirmar la pròpia existència, atès que l'*outing*, la 'sortida de l'armari', pot tenir conseqüències extremadament doloroses. L'invisible en Sunyol no té per què identificar-se amb una veritat *in absentia*, solemnitzada i transcendent, que el lector competent **visualitzarà** de manera correcta i unívoca. Més aviat sembla una opció per la des-saturació – un descans del sentit – que redunda en benefici del lliure exercici de la imaginació per part del consumidor.

La miniaturització – la segona de les concrecions a què apuntava més amunt – es pot considerar el revers de l'ànsia per la visibilitat que caracteritza l'espectacle. La noció de dimensió ha estat explorada en el camp de les arts plàstiques: s'hi parla, per exemple, de **nano-art** per designar produccions realitzades en l'entorn de la nanotecnologia, com ara micro-pintures o microescultures visualitzables només per mitjà de microscopis o altres dispositius d'augment. Però en les arts verbals aquesta mena de reduccions ha estat menys abordada. John Barth ha traçat una genealogia del minimalisme textual que oposa la prosa a gran escala d'Herodot, Tucídides i Petroni a la brevetat de les faules d'Esop, la grandiositat de l'èpica als haikús, tot i que l'hora de definir-lo no pot sinó reconèixer la

22 Víctor Sunyol, text tramès per correu electrònic, setembre de 2012.

multiplicitat de punts de vista des dels quals es pot plantejar: minimalismes per l'extensió, per l'estil, per l'escala, per l'acció, per l'argument... (1995, pp. 66-68). Un altre dels crítics que n'ha explorat el vessant literari, Warren F. Motte, el defineix com «qualsevol forma d'austeritat artística» (1999, p. 3).²³ Entendre aquesta austeritat com un estalvi dels referents pot ajudar a llegir el llibre de Víctor Sunyol *Com si Girona*, publicat el 2002, un conjunt de notes basades en l'ús intensiu de la dixi. Els elements de la llengua que tenen una referència en suspens, que espera ser completada per aquells que intervenen en la comunicació, configuren el que Mercè Picornell ha anomenat 'enunciació cinètica', «aquella que emergeix des d'un punt d'origen que es troba en constant estat de fluència» (2012, p. 142). És una mena d'enunciació que s'aprecia bé en notes com aquesta: «com ni de l'encara encara de per, entre més, contra. sí. fent quan, vorada, codi, no fins oferint fremir per en. com ni de l'encara en ni ara» (Sunyol 2002, s.p.). El dinamisme que denoten els mots (*encara, ara, contra, fins...*) es fonamenta en la inconcreció dels referents. Però, sobretot, cap d'aquests mots **no destaca** – en el sentit que no lidera línies possibles d'interpretació. Si, referint-se a l'escriptura d'Antoni Clapés, Sala-Sanahuja remarcava que «expressa justament perquè no hi ha expressió, destaca pel seu silenci, perquè no destaca» (2013, s.p.), també *Com si Girona* mostra aquesta antítesi: és una escriptura paradoxalment neutra, que no imposa als receptors uns sentits derivats de paraules 'monumentals' – d'aquí el seu caràcter no espectacular. De fet, tot *Com si Girona* és un esborrament de la monumentalitat: el títol no apareix a la coberta ni al lloc, cosa que obliga el lector a **entrar** dins la tripa per descobrir-lo; les notes són seqüenciades temporalment a la manera d'un diari íntim, un efecte reforçat pel fet que la lletra apareix impresa en palimpsest damunt dibuixos i manuscrits que s'entreveuen en color gris tènue;²⁴ i el colofó fa constar que es tracta d'una 'edició privada'. Tot i aquests indicis de privadesa, el fet que cada text tingui un destinatari específic (marcat per les dedicatòries de cada una de les notes) n'accentua el caràcter apel·latiu: llegir el llibre és entre sentir fragments d'una conversa. El nucli de *Com si Girona* no és **el tema de la conversa**, sinó

23 Per a Motte el minimalisme és un art basat en la reducció (de la mida física, de la duració, de la intensitat, de la quantitat d'elements que el componen, de la complexitat de l'estructura...) que comença a perfilar-se com una tendència en les arts plàstiques (Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Robert Rauschenberg, Walter de Maria) i en la música (John Cage, Philip Glass) i que, en literatura, s'identifica en primera instància amb la ficció nord-americana dels vuitanta (Barthelme, Carver, etc.), a la qual es poden afegir també altres noms, com els de Peter Handke i Clarice Lispector. Motte basa la caracterització d'aquest art en les idees d'immediateza, *directness* (poc ús de metàfores), ús del principi iteratiu (art serial) i simplicitat (entesa com a manca d'artifici) (1999, pp. 3-5).

24 William A. Waters ha proposat l'existència d'un vincle entre l'escriptura manuscrita i la intimitat que apel·la al lector (2003, pp. 144-164).

la conversa en si mateixa: la consignació aparentment parcial d'un intercanvi col·laboratiu de veus que, de tant com s'entenen, poden deixar les frases a mitges. Els textos només són incomplets per a qui se situï fora d'aquesta conversa, però alhora – com s'esdevenia amb els espectadors de «Penso amb la punta del pinzell» de Rossell – la fragmentació és una invitació a entrar-hi.

Aquest plantejament antimonumental es relaciona directament amb la idea de residu, d'escriptura *povertosa*, poc resplendent. En *Els gossos de Tamdaght* – un llibre 'mínim' també en el format – Sunyol pren el nom d'un petit poble poble del Marroc on va veure gossos pidolant deixalles entre cops de bastó per confegir un conjunt de 139 haikús escrits en el període d'una tarda. Per això el haikú es converteix en un nou gènere, l'**aicoi!** – de «ai, coi, ja n'he fet un altre». Irònic, Sunyol escriu: «A veure si aquesta tarda aconseguixo fer un llibre de 31 haikús d'aquests de pa sucat amb oli, que quedin mitjanament bé i aparents, i que puguin agradar a un cert públic» (2003, p. 10). I, després d'assegurar que el llibre és un joc de denúncia, desemmascarament i interpel·lació (2003, p. 11), clou el pròleg així:

i que consti que estic del tot convençut que cap d'aquestes gairebé 150 estrofes no val la pena. Possiblement, a base de treball i geni, d'algunes en podria resultar un poema discretament llegible, mediocre. Però fer-les arribar aquí no és la meua feina (ja he dit que el punt d'arribada, ara per ara, no m'atreu gaire). Estan fetes per deixar-les a l'abandó dels déus i la poesia. Tampoc no són dignes de ser publicades i em fa vergonya signar-les. Si surten en forma de llibre és només per tancar el cicle de la paròdia i l'escarni [...]. (2003, p. 11)

La condensació d'*Els gossos de Tamdaght* no té res a veure amb la recerca d'una simplicitat fàcil. Aleshores, quin sentit té la paradoxa d'aquesta escriptura residual,²⁵ que 'no val la pena', que no és digna de ser publicada però que, malgrat tot, es publica? D'una banda, és una renúncia a la signatura autorial com a acte de domini, en favor d'una escriptura pobra o desposseïda. D'altra banda, implica una abolicció de la distància – la distància de què també parlava Rancière – entre escriptor i lector en favor d'una concepció democràtica de la textualitat.

En el cas de Benet Rossell la miniaturització té també un caràcter conceptual. Carles Hac Mor i Ester Xargay han destacat la compacta interconnectivitat de la seva obra: «abordar una pintura seva equival a enraonar dels seus grafismes; qualsevol film o vídeo seu té les caracterís-

25 També Benet Rossell és autor d'un *Diari residual* (1965-69) en què recopila engrunes de la seva vida quotidiana.

tiques de la seva pintura; la seva poesia no és sinó el trasllat a mots de la seva utilització del color o de la cal·ligrafia de la seva càmera» (2002, s.p.). Trossejar-ne la producció per parlar només d'uns segments té, per tant, alguna cosa de mutilació. D'altra banda, com ha reconegut ell mateix, l'element performatiu ha adquirit cada cop més importància en la seva creació (Bonet, Rossell 2010, p. 163), per la qual cosa adscriure'l a una poètica no espectacular pot semblar fal·laç. Però la performativitat no implica necessàriament una dimensió escènica, i aquí ens interessa dirigir la mirada a les parts menys cridaneres de la seva producció, no per deslligar-les de les altres sinó per provar de fer-ne emergir claus interpretatives aplicables a tot el conjunt. Bartomeu Marí escriu que l'aportació més rellevant que Rossell fa a les avantguardes de la segona meitat del segle xx «és de natura discreta», que «a força de ser discret, ha corregut el risc de passar desapercbut...», i que la seva obra «és fràgil i s'assenta en la fragilitat amb la mateixa discreció amb què intenta existir en un espai de recepció de l'art difós» (2010, pp. 7-8). El sentit d'aquesta discreció fràgil té a veure amb l'obertura de nous canals de comunicació amb el receptor basats en una complicitat reflexiva, desvinculada de la immediatesa de la presència.

Des dels anys setanta fins avui Rossell ha fet art de clares ressonàncies polítiques, del qual són mostres els collages de sàtira antimilitarista i els films realitzats en col·laboració amb l'artista Antoni Miralda (*París, la Cumparsita*, de 1972, *Boum! Boum! En avant la musique!*, de 1974, i *Miserere*, de 1979). Però al costat d'aquestes manifestacions explícites, n'hi ha d'altres que requereixen un esforç perceptiu perllongat. El 1969 produeix el film *Hole* a partir d'un rotlle de pel·lícula parcialment velada sobre la qual fa forats amb una perforadora; si el 1970 presentava a París aquells **dibuixos de cec** que calia mirar amb una lupa, el mateix any projecta *Film blanc*, «un bucle de film transparent de 16 mm, damunt del qual anava tirant gotes d'aigua que la calor del projector feia evaporar instantàniament» (Bonet, Rossell 2010, p. 154);²⁶ també en els setanta dissenya uns petits glaçons de resina de polièster on disposa autoretrats fotogràfics, micrografies, empremtes o fragments de pel·lícula per després fer-ne petites exposicions ambulants.²⁷ Aquesta experiència 'sense fressa' és recollida al poema «Resina de glaçó» de *Road Poetry*:

26 *Film blanc* es va donar a conèixer en el marc de la performance *Fête en blanc*, muntada per Antoni Miralda, Joan Rabascall, Dorothee Selz i Jaume Xifra al Centre Artistique de Verderonne: l'acció consistia en un banquet cerimonial inspirat en unes noces en què l'utilatge, l'escenografia i els vestits dels convidats eren de color blanc.

27 Pel que fa a aquesta mena d'expressions comprimides, Julià Guillamon (2008, p. 24) recorda que la 'maleta textual' que conté miniaturitzada l'obra completa d'un artista és un element recurrent no només en les creacions de Rossell, sinó també en altres creadors com Vicenç Altaió i Joaquim Sala-Sanahuja.

Lluny de l'indret de tanta fressa
 recordo el mocador itinerant
 que contenia els set glaçons
 expositius
 escultures de butxaca
 al París del 68 a la Cité des Arts.
 (Rossell 2001, p. 37)

El 1982 publica a la sèrie *Èczema* un conjunt de imatges i poemes titulat *Microteatre U* que, segons Vicenç Altaïó, descobreix un «poeta zen» pintant i escrivint «l'aparença de l'el·líptic» (citat en Mas 2002, p. 94);²⁸ el 1984 apareix la seva *Micro-òpera*; i el 1996, combinant els plantejaments **macro** i **micro**, exposa al centre d'art La Virreina de Barcelona *L'ametlla com balla*, una particular versió del tradicional *ou com balla* consistent en un ou-font gegantí damunt el qual salta una diminuta ametlla real que els espectadors han de veure a través d'un monitor. En l'àmbit textual, el poema «El gest és viu» comença fent bandera de la negació dels sentits del plàstic i el poeta. Es pot llegir com una renúncia a la imposició abusiva de la visualitat i la sonoritat:

Cec sóc
 i mut
 i millor dir
 només
 el que cal dir.
 (Rossell 2011, p. 35)

Rossell ha justificat el seu interès per les coses petites apel·lant a la seva tímida congènita, als escenaris rurals de la seva infantesa - marcada pel contrast entre la magnitud de la natura i la petitesa dels tresors ínfims que hi trobava (pedres, fòssils, però també restes de metralla) - i a la seva residència, durant molts anys, en espais diminuts a París (Bonet, Rossell 2010, pp. 152-153). Sense menystenir la rellevància d'aquests detalls biogràfics, la seva tirada cap al menut també pot interpretar-se com una reflexió fonda sobre el procés receptiu: «El que la meua obra sovint planteja és la relació, la paradoxa, el contrapunt que s'estableix entre allò que és micro i allò que és macro. [...] En l'art, com a la vida, l'essencial no és allò que és gran, impactant, espectacular, tan fàcil de percebre que ni tan sols no cal mirar...» (Bonet, Rossell 2010, p. 152). En el mateix sentit anirien les al·lu-

²⁸ En un treball dedicat al grup d'artistes catalans que s'instal·là a París en els setanta, també Claudia Arbulú ha qualificat Rossell de «narcís zen» (2014). La noció de zen reapareix en el pròleg de Víctor Sunyol al llibre de Clapés i Rossell *A frec (Epigramies/Epigrafies)* (1994b, s.p.).

sions a les reticències que li provoca la cultura de l'espectacle: «necessito mantenir-me a distància d'aquesta societat de l'espectacle extremadament banalitzadora» (Rossell 2010a, p. 144). El concepte **d'atenció** és aquí de màxima importància. Jonathan Crary (2001, p. 4) suggereix que l'atenció és a la vegada un estímul de la presència i un substitut pragmàtic davant la impossibilitat d'aquesta presència. Rossell sintetitza aquesta dualitat en la seva filosofia del «parar esment»:

«Parar esment»: aquest és un altre dels motius que he conreat al llarg de tota la meua obra. La inatenció pròpia a la cultura de l'espectacle en la qual estem immersos és quelcom que em disgusta. I, si parlem d'escriptura, és obvi que quan més gran és la lletra, més a prop som del titular, la consigna o la propaganda. El contingut, en canvi, es dona sempre en un cos inferior: l'essència tendeix a amagar-se! Parar esment i mirar be, aquesta és la meua filosofia. O, més ben dit, la meua microfilosofia. (Bonet, Rossell 2010, p. 153)

L'últim poema-fragment inclòs al «Procés d'un microgest en cinc actes», del volum heteroglòssic *Tipus i contratipus* (2010) condensa aquests principis amb l'afirmació de la unió entre llenguatge, dramatúrgia i fragilitat. L'entesa de la paraula com a «dramatúrgia fràgil» es troba estretament lligada a la noció de parar esment:

La paraula
És l'única dramatúrgia fràgil que existeix
No la trenquis
Que no la podràs veure
Jo sóc foll
I faig nusos de pedra
(Rosell 2010b, p. 66)

En les pàgines precedents no he pretès reivindicar ni una versió renovada de l'intimisme, ni una concepció zen - o *slow* - de la creació artística, ni unes opcions estètiques 'marginalitzades'. Al capdavall, tant Sunyol com Rossell són autors que ja han assolit quotes remarcables de canonicitat dins el camp cultural català. He procurat simplement definir l'espai enunciatiu d'una manera de crear que compromet l'estatus únic, original i genial de l'obra d'art. La poètica de la poquesa no es defineix per l'espai en què es difon ni pels canals de distribució - la trobam tant en les petites col·leccions literàries de circulació restringida com en els grans espais d'exposició museística - sinó pel vincle que estableix amb el receptor. Aquest lligam, que retòricament s'expressa en formes simples - es fonamenta en tres vectors: la duració de la percepció, el seu caràcter apel·latiu i l'esborrament de fronteres entre productor i consumidor. D'una banda,

la percepció queda alentida i excedeix la presència, això és, el moment de la lectura o de la contemplació de l'obra en el museu o en la plaça pública: les novel·les escapçades o els significants polvoritzats de Sunyol ens remeten a un abans i a un després de l'aprehensió lectora; els quadres embolicats o els grafismes microscòpics de Rossell no se circumscriuen al moment de la descodificació (una descodificació sovint impossible, perquè els llenços són invisibles i les benigrafies, indesxifrables), sinó que instal·len el receptor en l'estadi d'una **suposició** – sempre incerta – que remet a una enciclopèdia de coneixements previs. D'altra banda, la conativitat d'aquestes propostes – l'atenció a allò petit, fins i tot al no visible, a l'espai en blanc, al buit – rau en el fet que rebutja la manca de matisos d'una comunicació 'a l'engròs' que sepulta la pràctica crítica individual. El potencial crític del silenci i el buit neix de l'imaginar. Finalment, aquesta poètica pobla anul·la la distància entre artista i receptor en tant que no es basa en l'exhibició d'una habilitat o d'una tècnica, sinó en una reciprocitat que els iguala en la generació del significat. Aquesta democratització en la producció del sentit no només derrota conceptualment l'elitisme, sinó que desbanca les enteses cosmètiques – o 'urgents' – del caràcter dialògic de l'art per generar una pràctica verament conversadora de la producció i el consum artístics.

Bibliografia

- Antich, Xavier (1997). «Notes sobre un cec». *Avui Cultura*, 18 de desembre, p. 15.
- Arbulú Soto, Claudia (2014). «La búsqueda personal de un narciso zen entre occidente y oriente: Benet Rossell». En: *Nuevos comportamientos artísticos: «Los catalanes de París»* [tesi de doctorat]. Barcelona: UNED, Facultat de Filosofia, pp. 261-332.
- Aumatell, Jesús (1997). «Sebastià Morer: 'Cap a Tirèsies: una introducció a Eva Aguilar'». *El Pou de Lletres*, G/7 (tardor), p. 46.
- Baetens, Jan; Kushner, Scott (2005). «Enough of This So-called Minimalist Poetry». *SubStance*, 107 (34: 2), pp. 66-74.
- Barth, John (1995). *Further Fridays: Essays, Lectures, and other Nonfiction*. Boston: Little, Brown and Co, pp. 64-75.
- Bassols i Puig, Miquel (2011). *Lecturas de la página en blanco: La letra y el objeto*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Bischoff, Christina Johanna; Thiem, Annegret (eds.) (2013). *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Berlin: Lit Verlag.
- Blesa, Túa (1998). *Logofagias: Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías.

- Bonet, Eugeni; Rossell, Benet (2010). «L'Atrapafilms: imaginem que escapen de la gàbia». A: Rosell, Benet et al., *Paral·lel Benet Rossell*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 149-163.
- Bourdieu, Pierre (1990). «El campo literario: Requisitos críticos y principios de método». *Criterios*, 25-28 (gener-desembre), pp. 20-42.
- Cabanillas, Antònia; Carbó, Ferran; Miñano, Evelio (coord.) (2006). «Poesia i silenci». Monogràfic de *Quaderns de Filologia de la Universitat de València*. Estudis Literaris 11.
- Casas, Arturo (2011). «Teoría crítica y discurso de resistencia». In: Casas, Arturo; Bollig, Ben (eds.), *Resistance and Emancipation: Cultural and Poetic Practices*. Berna: Peter Lang, pp. 53-72.
- Casas, Arturo (2012). «Antagonismo y subjetivación en el poema de resistencia (Notas a partir de una lectura de Jacques Rancière)». *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 24, pp. 55-73.
- Casadesús, Alícia (2000). *Llauró. 12 cites. Art i natura al Collsacabra 1998/99*. Vic: H. Associació per a les Arts Contemporànies; L'Avenc de Tavertet; Eumo Editorial.
- Castillejo, José Luis (1996). *La escritura no escrita*. Cuenca: Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
- Cavals, Anna (2003). «Víctor Sunyol respon Anna Cavals». *Eltactequeté*, 12 (gener-febrer), pp. 4-7.
- Clapés, Antoni (1993). «Poesia i silenci» [en línia]. Disponible a http://www.antoniclapes.com/?page_id=240 (2014-09-07).
- Clapés, Antoni; Rossell, Benet (1994). *A frec (Epigramies/Epigrafies)*. Barcelona: Cafè Central.
- Clapés, Antoni; Rossell, Benet (2013). *En guaret*. Sabadell: Via Gràfica Sabadell, SL.
- Clapés, Antoni; Sunyol, Víctor (1998). «Poemes en la boira». *Reduccions*, 69-70, pp. 9-19.
- Combe, Dominique (2009). «'Travailler le blanc. Le pousser': Notes sur la poésie 'blanche'». En: Rabaté, Dominique; Viart, Dominique (dir.), *Écritures blanches*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 249-254.
- Crary, Jonathan (2001). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge; London: The MIT Press.
- Debord, Guy [1967] (1992). *La Société du Spectacle*. París: Gallimard.
- Dworkin, Craig (2005). «Textual Prostheses». *Comparative Literature*, 57 (1), pp. 1-24.
- Eiermann, André (2012). «Teatro postespectacular: La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes» [en línia]. *Telón de Fondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 16 (desembre). Disponible a <http://www.telondefondo.org/numero16/articulo/421/tea->

- tro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.html (2014-09-07).
- Foster, Hal (1985). *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend (WA): Bay Press.
- Fraser, Nancy (1990). «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy». *Social Text*, 25-26, pp. 56-80.
- García Montero, Luis (2003). «La otra sentimentalidad». En: Díaz de Castro, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad: Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, p. 37.
- Gibbs, Michael (2005). *All or Nothing: An Anthology of Blank Books*. Cromford: RGAP.
- Grandas, Teresa (2011). «La poética de la resistencia». A: Ribé, Àngels, En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984. Barcelona: MACBA, pp. 139-156.
- Guillamon, Julià (2008). «Humor y ruptura». *La Vanguardia. Culturas*, 314, p. 24.
- Hac Mor, Carles (2004). «De la poètica i la poesia de Víctor Sunyol». *L'Espill*, 16 (primavera), pp. 171-180.
- Hac Mor, Carles (2007). *Enderroc i reconstrucció*. Tarragona: Arola Edidtors.
- Hac Mor, Carles; Xargay, Ester (2002). «Retrat paraparèmic de Benet Rossell» [en línia]. *Barcelona Review*, 30 (maig-juny). Disponible a http://www.barcelonareview.com/30/c_chmex.htm (2014-12-11).
- Labraña, Marcela (2012). «Señales de ruta para recorrer el silencio» [en línia]. *Revista Laboratorio: Literatura & Experimentación*, 6. Disponible a <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/06/senales-de-ruta-para-recorrer-el-silencio/> (2014-10-02).
- Lambert, Jean-Clarence (2010). «Benet Rossell, *artor*: O com i per què ens vam trobar a París fa gairebé trenta anys». A: Rossell, Benet, *Paral·lel Benet Rossell*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 99-104.
- Llovet, Jordi (2012). «El espectáculo devorador» [en línia]. *El País*, 28 abril. Disponible a http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/25/actualidad/1335351511_237820.html (2014-08-25).
- Mari, Bartomeu (2010). «Paral·lel Benet Rossell». A: Rossell, Benet, *Paral·lel Benet Rossell*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 7-8.
- Marrugat, Jordi (2005). «Els ulls de Tirèsies. Col·lecció de fullets de poesia». *Els Marges*, 77, pp. 123-126.
- Mas Peinado, Ricard (ed.) (2002). *Èczema: Del textualisme a la postmodernitat. 1978/1984*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.
- Mollet-Vieville, Ghislain (2009). «Écriture blanche et art minimal». En: Rabaté, Dominique; Viart, Dominique (dir.), *Écritures blanches. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne*, pp. 149-154.

- Motte, Warren F. (1999). *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: The University of Nebraska Press.
- Oliva, Lydia (2001). «Benet Rossell, el poeta, l'artista, el cal·lígraf, el guionista, el viatger, el patafísic de la patata». In: Rossell, Benet, *Road Poetry*. Lleida: Pagès Editors, pp. 5-16.
- Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Pérez Parejo, Ramon (2013). «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética». En: Bischoff, Christina Johanna; Thiem, Annegret (eds.), *Poesía y silencio: Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Berlin: Lit Verlag, pp. 25-39.
- Picornell, Mercè (2010). «Del llibre en blanc al codi indesxifrabable: apunts sobre els jocs amb el suport en la literatura catalana d'experimentació». A: Barceló, Xavier (ed.), *Literatura sense papers: escriptures, art i entorn digital*. Palma: Edicions UIB, pp. 99-124.
- Picornell, Mercè (2012). «L'enunciació cinètica i els camins textuais cap a l'altre». *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, 27, pp. 141-162.
- Pons, Margalida (2012). «Metalingüística i metapoètica: la definició com a obertura, l'ocultament com a afirmació». A: Pons, Margalida; Reynés, Josep Antoni (eds.), *Lírica i deslírca: Anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*. Palma: Edicions UIB, pp. 111-140.
- Rabaté, Dominique; Viart, Dominique (dir.) (2009). *Écritures blanches*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castelló i Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Rossell, Benet (2001). *Road Poetry*. Lleida: Pagès Editors.
- Rossell, Benet (2010a). *Paral·lel Benet Rossell*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rossell, Benet (2010b). *Tipus i contratipus*. Barcelona: Cafè Central i EuEmo.
- Sala-Valldaura, Josep M. (2015). *La poesia catalana i el silenci: Tot dient el que calla*. Lleida: Pagès.
- Saltzman, Arthur M. (1990). «To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism». *Contemporary Literature*, XXXI (4), pp. 423-433.
- Sarduy, Severo (1984). «L'home és un alfabet (sobre la pintura de Benet Rossell)». A: Rossell, Benet; Sarduy, Severo; Van de Pas, Annemieke, *Micro-Òpera de Benet Rossell*. Barcelona: Àmbit, pp. 10-12.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, Paula (2009). «En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidación para ser alguien». *Psicoperspectivas.cl. Individuo y Sociedad*, 8 (2), pp. 309-329.

- Sunyol, Víctor (1994a). *El buit i la novel·la*. Vic: Eumo Editorial.
- Sunyol, Víctor (1994b). «Com si fos dit per Benet Clapés». A: Clapés, Antoni; Rossell, Benet, *A frec (Epigramies/Epigrafies)*. Barcelona: Cafè Central, s.p.
- Sunyol, Víctor [Sebastià Morer] (1997). *Cap a Tirèsies: Una introducció a Eva Aguilar*. Edició de Víctor Sunyol. Barcelona: Cafè Central.
- Sunyol, Víctor (2002). *Com si Girona*. [Vic]: Emboscall.
- Sunyol, Víctor (2003). *Els gossos de Tamdaght*. Vic: Emboscall.
- Torras, Meri (2005). «Pensar la in/visibilitat: Papers de treball». *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 17, pp. 139-142.
- Van de Pas, Annemieke (1984): «Identificación de un mundo». A: Rossell, Benet; Sarduy, Severo; Van de Pas, Annemieke, *Micro-Òpera de Benet Rossell*. Barcelona: Àmbit, pp. 15-18.
- Vargas Llosa, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- Waters, William Addison (2003). *Poetry's Touch: On Lyric Address*. Ithaca: Cornell University Press.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Capturing the Moment

Identity and the Political in Narcís Comadira's Poems

Montserrat Roser

(University of Kent, Canterbury, UK)

Abstract Narcís Comadira (Girona 1942 –) started his studies in the monastery of Montserrat in the sixties but abandoned his religious career and became one of the youngest Catalans to join the then newly born Assembla de Catalunya the activities of which extended over the period 1971-1977, escaping the claustrophobia of Franco's Spain by going abroad as a Spanish Lector at Queen Mary's College in London between 1971 and 1973, and thus discovering new ways of thinking and living. This paper explores Comadira's personal, political and poetic development from 1970 to the years of the Spanish transition to Democracy.

Keywords Narcís Comadira. Catalan poetry. Spanish transition to democracy. Catalan nationalism. Assembla de Catalunya.

The Catalan poets who reached maturity during the period of the transition to Democracy constitute a very complex generation of writers who seem riddled with contradictions. They built their idea of place during the late 60s and early 70s, left behind the *realismo social*, assimilated some of the elements of the Beat and Hippy movements, discovered popular culture, enjoyed the *Nova Cançó*¹ and witnessed Franco's last wave of repression.

The development of their views, maybe not so much with regard to the poetic scene but rather as catalysts for their individual take on Catalan identity was also influenced by the modernising intentions outlined by Popes John XXIII and Paul VI during the Second Vatican Council (1962-1965); the events of May 68 in Paris (the general strike, student protests

Treball vinculat al projecte de recerca «La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos» (FFI2012-34722), finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat del Govern Espanyol.

1 As explained by Bernard, Bugaya and Figuerola: «La Cançó catalana, nascuda els anys seixanta i desenvolupada al llarg d'aquella dècada i la següent, va representar un revulsiu important per desvetllar consciències i per a acostar un nombre destacat de persones a un fenomen que, ultrapassant l'estricta àmbit de la producció i la interpretació artística, va saber canalitzar les ànsies de llibertat, en sentit ampli, d'un poble que la tenia prohibida» (1999, p. 48).

Biblioteca di Rassegna iberistica 2

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-8

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

and revolt against modern consumer and technical society); the World oil crisis of 1973, and the recession that followed it.

Of critical importance within the Catalan domain, one has to single out the Tancada de Montserrat (a public event that took place on 12 December 1970 in which a small group of these intellectuals locked themselves up in the Monastery of Montserrat near Barcelona in protest for the Burgos Trial when several members of the terrorist group ETA were condemned to death). The international impact of their action was such that some of the sentences were commuted. That success has been regarded as a key point of inflection and direct precursor to the constitution on 7th November 1971 of the *Assemblea de Catalunya* (a clandestine organization made up by 300 people from all backgrounds and social classes, illegal political parties and Catalan workers' unions) to which Joan Benet attributes the prestige that Catalonia acquired during the later years of the dictatorship, and which led to the recognition of its nationalist rights by the Adolfo Suárez government (Batista, Playà 1991, p. 16). Characteristic of the artists, intellectuals and politicians involved in these events was their active participation in the fight for the defence of Catalan culture, which was supported both by a significant proportion of the general Catalan population and a small but not negligible section of the most politically-engaged sectors of the Church (Bernard, Burgaya, Figuerola 1999, pp. 13-17), to the extent that: «La reivindicació dels drets nacionals catalans i la lluita per la defensa de la llengua catalana i dels signes d'identitat nacional apareixen en gairebé tots els manifestos i proclames redactats llavors» (1999, pp. 18-19).

Narcís Comadira (Girona 1942) started his studies in the monastery of Montserrat in the sixties with the intention of becoming a priest, but later decided to abandon this career to become one of the young Catalans to join the then newly born *Assemblea de Catalunya* the activities of which extended over the period 1971-1977.² However, amongst these, Comadira was also fortunate enough to temporarily escape from the claustrophobia of Franco's Spain by going abroad and, like most of his close friends, was a Spanish Lector at Queen Mary's College in London between 1971 and 1973:

When in 1971 Professor José Manuel Blecua recommended me for the post of *lector*³ at Queen Mary College, he was bestowing one of the best gifts I have ever received and for which I can never thank him enough.

2 The *Assemblea* reflected the changes in the economic situation of Spain by the time the first generation of children born after the civil war, like Comadira and his peers, reached the age of entry to university (Bernard, Burgaya, Figuerola 1999, p. 10).

3 A teaching assistant in Spanish language and culture.

At that crucial time for Catalonia and for Spain, in the last – but no less bloodily destructive – dying throes of the Franco regime, the opportunity to get out of the country for a couple of years was immensely fortunate. Especially the chance to go to England and, on top, to be able to spend the two years in London, at that time enjoying a very special phase of its glory. (Comadira 2000, pp. 4-5)

In London and through the academic contacts at Queen Mary, Comadira got to know Juan Antonio Masoliver. At the same time Salvador Oliva (who knew him and his wife-to-be Dolores from Girona) was lector in Nottingham.⁴ He also met Vicente Molina Foix who had been living in London for 5 or 6 years (until October 1970) but by then had taken up a 3-year job as a Spanish Lector in Oxford.⁵ Thus, the number of youngsters of this generation who discovered freedom and were exposed to new ways of living was considerable. Nonetheless, despite having been born during the dictatorship and received Francoist education, when they turned to writing, many of them chose to write in Castilian while a few, including Comadira, decided to write in Catalan. The literary critic Jaume Aulet points out that, from 1970 (year of the Primer festival popular de poesia) onwards, there had been a substantial growth in the publication of books by young poets, such as Pere Gimferrer's first book in Catalan *Els miralls*, Joan Brossa's *Poesia rasa*, Francesc Parcerisa's *Homes que es banyen*, and three books by the not-so young J.V. Foix. In just one year, 1971, Vicent Andrés Estellés published three books. However, for Aulet, 1972 was by far the most significant year with the publication of Gimferrer's *Hora foscant*, Narcís Comadira's *El verd jardí*, Francesc Parcerisas' *Discurs sobre matèries terrestres* and, of course, the unexpected suicide of Gabriel Ferrater, who had been a powerful influence over the Girona group (Comadira, Oliva, etc.), Francesc Parcerisas and Marta Pessarrodona since the 60s but who became every young poet's idol after his death (Aulet 1997, pp. 139-151; Roser i Puig 2000).⁶

In fact, just before Comadira left Catalonia, Gabriel Ferrater had given him advice and «stressed the importance of a period of residence abroad, because, he said, it's a way of getting rid of home-grown tics» (Comadira

4 He was followed by Marta Pessarrodona who, after the suicide of her companion, Gabriel Ferrater, needed to get away from Barcelona and disconnect from the Catalan scene. By the time she got back to Barcelona a revolution had taken place at Seix Barral and Joan Ferraté (Gabriel's brother) was the Director. She went to work for him, they quarrelled, and she left.

5 Félix de Azúa & Julián Marías also went to Oxford as *lectores* after him.

6 *La llibertat i el terror* (1981) collects the poetry written by Comadira between 1070 and 1980. The books included are: *Amic de plor...* (1970), *El verd jardí* (1972), *Les ciutats* (1976), *Un passeig pels bulevards ardents* (1974 & 1976), *Desdesig* (1976), *Terra natal* (1978), and *Àlbum de família* (1980).

2000, p. 5) and, in agreement with his master, Comadira was willing to explore his own poetic voice and develop beyond the criticisms that he was getting in Catalonia because of his poeiting preferences:

In Catalonia, the dreadful school system and the whole atmosphere of clandestine struggle had induced young poets to confuse a poem with a denunciatory pamphlet. Everything to do with tradition was set aside, through ignorance or through a distorted scale of values, and everything that entailed craftsmanship was ruled out, through incompetence, urgency or a misconceived modernity. Traditional verse forms, prosody, rhyme were looked upon as bourgeois and conservative if not thoroughly reactionary, at a time when to be reactionary amounted almost to being a fascist. (Comadira 2000, p. 5)

This pigeon-holing was not surprising if one considers some of Comadira's poems from *Amic de plor* (1970), such as the sonnet starting «Só cavaller sense cavall ni ase» (Comadira 1981, p. 20) obviously inspired by Ausiàs March, or the two poems under the title «Dificultats d'ofici» (Comadira 1981, pp. 26-27), which make direct reference to Josep Carner and J.V. Foix as masters, or such as «A Josep Carner» (Comadira 1981, pp. 62-63) and «Per en Gabriel Ferrater» (Comadira 1981, p. 84), from *El verd jardí* (1972). However, he personally regarded poems as «depend[ing] upon a personality and a moment in time: upon a lyric self (which is always changing), and upon its circumstances (which are always transitory)» (Comadira 2000, p. 4), as can be seen in «Jo»:

Sóc mascle i gironí. Mitja estatura.
Cabell castany, ullets de marrec trist.
Romàntic una mica, cosa dura
en el temps que vivim. Prou ho tinc vist.

Mozart més que cap m'entabana,
i, en versos catalans Josep Carner.
Crec en l'amor, la taula quan tinc gana,
els plaers de la carn, que em moriré.

I si a estones em vaga de fer versos
i confegeixo quatre mots dispersos,
no ho faig pensant en un darrer sentit,

que no vull fer carrera de poeta.
Lletraferit de la A a la Z
en llengua fosca i en país petit!
(Comadira 1981, p. 73)

It is evident that at this stage and regarding the crafting of the poem, Comadira coincided with his friend Salvador Oliva in favouring «metrical discipline and traditional forms, whereas Parcerisas and Pessarrodona were, to quote a comment by Gabriel Ferrater, ‘rather devil-may-care about prosody’» (Comadira 2000, p. 5). However, like the other three poets of his generation, especially after their trips to the UK, he considered that he was writing English poetry: that is, that his inspiration came from the British places he had visited and from the English and American writers that he had read (Comadira 2000, p. 5). The outcome of this exposure produced poems such as «Les ciutats», which Comadira would regard as «a manifesto» and «a carefully structured text, with strict metre, based on something real, which could be either contemporary or historical, and which would serve to formulate an observation with a moral import» (Comadira 2000, p. 7).

LES CIUTATS

He llegit que Morosini,
general ambaixador
de Venècia, volgué
endur-se les escultures
del frontó del Partenó.

Va fer muntar una bastida,
hi va fer grimpar els esclaus
i, en el moment més difícil,
algun puntal va fallar.
Caigueren homes i estàtues.

Decebut, el general
va abandonar el seu projecte.
Ell les volia senceres.
Els trossos allà escampats
varen servir per fer cases.

Molts savis han meditat
sobre el sorprenent misteri
de poder crear bellesa
a partir d'un bloc de marbre.
Pocs sobre el camí contrari:

treure un carreu escairat
del tors d'algun déu antic,
convertir en grava una Venus,
poder trepitjar llambordes
fetes de membres sagrats...

Així s'han fet les ciutats:
construïdes lentament
amb pedres que ahir van ser
vides humanes: amors,
sofriments que ningú no recorda.
(Comadira 1981, p. 92)

Indeed, as the poet declares, «the poem discloses the contradiction between art and life, or, at least, discrepancies between them» but his intention is also to show that «every single life, if one's reading is attentive and sensitive (something which in itself is a formalizing operation), can be converted into art and into beauty» (Comadira 2000, p. 7). The traditional form is therefore in contrast with the poem's modernity, which «resides in acceptance of the smashing up of art - the statues - if the broken pieces can be put to the positive service of 'real life'» (Comadira 2000, p. 7). This concern became a constant in all of Comadira's production from those early days, and throughout his entire artistic career, as his paintings have always been poetic and his poems have always celebrated Art. As he explains, the conundrum is the following:

To make eternal, that is to make perfect, something that is transitory almost by definition, such as the beauty of a young body, to give it definitive final form, can only be achieved through death. Life is never perfect; only art can be; but art is never alive. The problem is insoluble. (Comadira 2000, p. 8)

But the observation of everyday life inspired some of his most charming compositions, such as «London NW3», «London SW10», «Interior» or «Doctor's garden», even though in this case, several experiences were fused in order to write it.

DOCTOR'S GARDEN

Set iardes per set iardes.
La terra humida i negra.
La tan sabuda gespa.
L'esquelet d'uns rosers.

Sota el vidre entelat
del mínim hivernacle,
dos geranis esquàlids.
Sis mesos de tenebra.

Tot moll i endormiscat
dins d'una llum opaca.
Els cucs a sota terra
i les lleus teranyines.

Cirurgià, quan podes,
unes gotes de sang.
Únic vellut per ara
al teu somni de pètals.
(Comadira 1981, p. 112)

His early interest in the metropolis would develop fast and become increasingly potent with its culmination in the most ambitious piece of his English experience: the tribute to Gabriel Ferrater «Un passeig pels bulevards ardents», a poem which, according to the author «was a kind of poetry which broke with the basic tenets of realism, which was shot through with a mood of as-it-were visionary inebriation, full of direct or indirect quotations, the sort of poetry that Gabriel Ferrater would not have liked at all» (Comadira 2000, p. 16), but which embodied the young poet's new-found personal poetic voice. A journey on the London underground which drives the reader from the real into the subjective city, the poem is highly intertextual with references to Nietzsche, Eliot, Baudelaire, Dante, Montale, Jordi de Sant Jordi, Yeats, Apollinaire, Rosalia de Castro, Melville, the prophet Isaiah and the architectural historian Nikolaus Pevsner; it has visual allusions to Piero della Francesca, Mantegna, Seurat and even musical links to Bach and Schubert.

In contrast to life in London, which to him had become the quintessential example of the modern metropolis (O'Byrne 2014, pp. 72-86), by the time Comadira returned to Spain (to Barcelona to be precise), he faced a dark and dirty city, which had hardly experienced any meaningful changes. Nowhere is this clearer than in the closing stanzas of the «Notes per a una oda sentimental a Barcelona» (1976):

Ciutat hostil de tants moments perduts,
d'ambicions, d'il·lusions cremades,
ciutat hospitalària, dorment,
de dies morts amb hores encantades.
Seràs fidel a antics neguits ardents?
Fes possible per tots una esperança.
(Comadira 1981, p. 133)

Everywhere he found reminders of uncontrolled underdevelopment and thus he realized that the ideas of counter-culture that he and his contemporaries wanted to import into Catalonia needed to be duly adapted in order

to fit their new scenario – for a full study of the evolution of the perception of the city of Barcelona, refer to Guillamon (2001). Indeed, the oil crisis had sent Spain into a period of stagnation out of which the country only started to emerge around 1976. Its effects (the re-evaluation of community life, the hippy utopia, etc.) made young writers critical towards the world around them and, in literature, with Franco's death many had fallen into silence and introspection. Barcelona had thus become a shell in which the poor, the socioeconomic outsiders and the displaced suffered (Keunen, De Droogh 2014, pp. 124-138). In these early stages of the transition to democracy memoirs, both in prose and poetry, became a kind of refuge for many and indirectly boosted support for the Assembla de Catalunya, which organised demonstrations by thousands of people on the first two Sundays of February 1976 and on the 11th September (the Catalan national day) of the same year, proving the viability of a true coexistence of the totality of Catalonia's population, no matter its origin. But between 1979 and 1983 recession questioned once again Spain's ability to evolve, grow and succeed as the modern nation that everyone had dreamt. Similar *desencanto* was felt in terms of ideology both at a national and regional level and considerably affected the self-perception of writers, hence the negative attitudes that sometimes transpire from their public pronouncements. It needs to be borne in mind that, as Vilarós states, «es lógico suponer que las bases ideológicas y sociales que posibilitaron la tranquila transición política española estaban ya incubándose en los años del tardo-franquismo» (1998, p. 7). Indeed, the general attitude of accommodation and caution frustrated many:

Parecía que la muerte del dictador debería de haber dejado en principio vía libre a una práctica de realización de signo más o menos marxista pero, como bien sabemos, no ocurrió así. El colapso de los grandes proyectos utópicos de izquierda forma parte del gran pacto del olvido, siendo el momento de la muerte de Franco el que inicia de forma radical un presente nuevo: después del 75, españolas y españoles nos dedicamos con pasión desesperada a borrar, a no mencionar. Por consiguiente, en el período de la transición política de la dictadura a la democracia la sociedad española, aun votando masivamente el partido socialista, rechazó los presupuestos ideológicos dolorosa y pacientemente incubados en la rea franquista por los sectores izquierdistas. (Vilarós 1998, p. 8)

As for the specific case of Catalonia, and in the context of a desire for a smooth transitional process, nationalism took a much more conservative stance than that expected by the young generation. Unsurprisingly, therefore, some of the poets of the 70s and 80s, ashamed of the Spanish Civil war, chose to either go along with the *Pact of Oblivion* and forget the misery they and their families had gone through, eagerly look outside

Spain for their identification and for alternative ways of life, or remain in the country feeling unhappy and unwilling to be either Spanish or Catalan. Comadira's collection *Desdesig* (1976) could be regarded as a clear example of the subtle expression of intimate angst felt by our poet at the time. Unlike other poets, Comadira did not show much interest in vindicating the totality of Catalan literary heritage (almost destroyed by the censors), and chose instead to focus on reclaiming just a handful of poets he admired, such as Verdaguer, Foix, Carner, Riba and Ferrater, criticising others like Espriu and Pere Quart, and professing a preference for foreign mainly European writers whom he and his peers regarded as their true inspirational sources.

Thus Comadira's poetry came to be regarded as representative of the consciousness of the moment in which it was written and perceived as being fed by his personal selection of Catalan literature. What he said is that he tried «d'aprendre l'ofici de la mà dels últims grans mestres de la poesia catalana» (Comadira 1976, p. 2), that is, Josep Carner, J.V. Foix and Gabriel Ferrater and, because of his acknowledged interest in both «l'obra ben feta» (the work well done) and classical verse forms (Bou 1980, pp. 116-127), became connected to Noucentisme. However, he also pointed out that «m'agrada desconcertar. Hi frueixo. I més en aquest país de botiguers, on, per tant, tot ho volen tenir ben arreglat en els calaixos i amb les etiquetes ben posades. Com que a casa érem botiguers, sé de què va la història» (Comadira 1982, p. 26). Thus, it would be fair to say that his eclectic choice of masters has rendered him impossible to classify and that his great interest in stylistic, rhetoric and poetic forms (linked to his reputation as a traditionalist), coexists with the disconcerting content of some of his poems such as «Disset lires per un poeta avantguardista», from *Verd jardí* (1972), addressed to Pere Gimferrer.

Another way in which Comadira extended his desire to shock was through his attitude towards Catalan writers who wrote in Castilian and young Spanish writers in general. The years of dictatorship had damaged the always fragile relationship between Catalan intellectuals and those from other parts of Spain and thus the amount of contact that poets had with their Catalan contemporaries who chose to write in Castilian or with writers from outside the Catalan countries varied according to each individual. In their early poetic careers, the two poets from Girona, Narcís Comadira, Salvador Oliva and a few others, were much influenced by the guidance offered to them by José María Valverde (one of their lecturers at Barcelona University) who at their request gave them a series of workshops on poetry writing. However, whilst Comadira soon became acquainted with both Catalan and Spanish-speaking poets in the group and was willing to meet Spanish writers from elsewhere (he was especially close to Carlos Ricardo Barnatán who lived in Madrid), Oliva consistently refused to have anything to do with those who did not use Catalan as their

poetic medium.⁷ This duality of attitudes was, in fact, quite widespread, but there was also a shared feeling that bridges would have to be built at some stage in their democratic future, and some fraternal and conciliatory initiatives were soon taken.

In this respect, a poet who personally made a sizeable contribution to the attempts at meeting with the others by hosting unstructured friendly gatherings in his home in Barcelona was Francesc Parcerisas. These meetings were regularly attended by Comadira, Vallcorba, Joan Maria Puigvert and Vicente Molina Foix and had particular significance, especially because they resulted in a much remembered further gathering in the home of Carlos Ricardo Barnatán in Madrid where they were joined by Julián Marías⁸ and Luis Alberto de Cuenca.

On a more formal scale, meetings with writers from outside Catalonia also took place at big foreign events. In 1976, for instance, there was the celebration of the Biennale de Venecia collective exhibition «España. Vanguardia Artística y Realidad Social. 1936-1976» where Comadira participated giving a paper on «La poesia catalana jove» and where he coincided with Carlos Barral, Manuel Vázquez Montalbán,⁹ Joaquim Molas and Guillermo Carnero.¹⁰

Characteristically, Comadira's view that «Els conceptes de Família, Estat, Pàtria em semblen rentats de cervell» (Busquets 1978, p. 1) would not limit itself to his public speeches but would also find poetic expression in *Terra natal* (1978), a collection of poems written from 1973 to 1977, built around the central idea of the mother land as a highly complex notion that challenges politico-sentimental stereotypes. Indeed, from the start of this collection, the reader is faced by a questioning of the self and of the feeling of belonging to a fragile and precious land. This is introduced by means of an initial quotation by J.V. Foix which sets the framework for the exploration which Comadira is going to undertake in the poems that are to follow:

7 Comadira also got to know Félix de Azúa through Gabriel Ferrater, who found him some translation work in Seix Barral, where the former was working. This contact then extended to Carlos Barral and Jaime Gil de Biedma.

8 Julián Marías used to translate poetry from Catalan into Spanish after living in Barcelona with Mercedes de Azúa for some time. He later moved to Madrid and kept in touch with his Catalan friends for life.

9 This contact was the product of a good review he wrote on Comadira's *Amich de plor*. He worked for *Triunfo*, was very politicised, communist and mainly friendly with the *pijos*, as they were known.

10 Carnero was a close friend of Jaime Gil de Biedma and Pere Gimferrer because he had attended the Col·legi Sant Ramon de Penyafort in Barcelona for a while. In the late eighties Antoni Marí, who knew Comadira's girlfriend, Dolors Oller, invited them both to stay with him in Eivissa where they were introduced to Antonio Colinas.

De quin secà sóc hereu? I en la ment
 Debat amb mi la sort que em fa clement
 I em crec l'epíleg d'una història feta.
 (Comadira 1981, p. 172)

Here, the sense of belonging to a tradition or history and the doubt of whether one has any ability to change anything are key. Indeed, the first wave of counter-culture that started in California reached Barcelona in the early 70s (graffiti, revolutionary slogans, popular music and cinema clubs) and brought to the fore a new wave of cultural and political subversion which encompassed artistic manifestations ranging from the avant-garde revival to the return to the above mentioned Noucentista formalism. The influence of these cultural novelties is present in varying quantities in the work of the poets of the transition addressed here and very subtly evidenced (by comparison to his public declarations) in Comadira's own. Accepting of Foix's challenge, Comadira starts his intellectual quest with some sad observations of his own, including a further, weighty question regarding not only his personal ability and responsibility, but that of the poets of his generation as a whole:

PREGUNTA

Derrota és la meva herència,
 Confusió el meu present,
 Tristesa tot el pervindre.

Amb tot encara em pregunto:
 podré complir la lloança?
 (Comadira 1981, p. 174)

This poem therefore becomes a summary of the fear and confusion experienced by Comadira and his peers as they saw the end of the dictatorship, the start of the transition towards an unknown democracy and the existential but unavoidable choice of continuing to sing the glories of their nation in such hard times. This theme will become the centre of Comadira's *raison d'être* and will find its true expression in the poem that gives the book its title «Terra natal» as it combines the sense of tiredness and sorrow with ideas of death and rebirth.

Passos somorts, bressol de somnis lassos.
 Un goig pesat nat d'imatges serenes
 m'arriba dolç, calent d'antigues penes
 i em renova la sang flonja dels passos.

Arbres de dol que són recer dels marbres.
Un immòbil turó en el clam i en l'herba
dóna a l'aire un tresor de llum i el serva.
La tarda cau entre els meus ulls i els arbres.

Trist, fatigat, per daurades boirines,
dic al turó que ara apareix, gement,
que em sigui pàtria i acolliment

Ara que, amb sal de vastituds marines,
la carn em dol, amarga, del teu mal,
morta del tot, per tots Terra Natal.
(Comadira 1981, p. 177)

In a sense, as Comadira has often explained, with the death of the dictator the fight for the preservation of the utopian Mother Land was over and what followed was necessarily different, less clear and less reassuringly ideal. Nonetheless, and even though in this case the repression is still very close, a feeling of hope was already rising from the destruction, as can be seen in «Mis capitales años desterrados», written by Comadira in homage to Rafael Alberti, which portrays a collective feeling of suffering and shared resilience.

Sempre perduts per perdudes arbredes,
debanem la madeixa del dolor,
cent esbarzers ens punxen, sense flor.
Anem com cecs enmig de boires fredes.

No hem viscut i ni l'oblit ens deixen.
Són impures les cendres d'aquest foc
que ens consum. Els camins no van enlloc.
El vent és un manyoc de veus que es queixen.

Terra Natal, oh dolça Catalunya,
no-pàtria del cor, exiliats
vivim dins el teu clos: tu, terra llunya,

conreu eixut que tots els mals escretllen.
Altes Muntanyes del No-res ens vetllen
i persistim, absurds i descarnats.
(Comadira 1981, p. 178)

The sense of wasted youth and patriotic pride is evident even when described through the conscious modification of the best known of Catalan

exile songs, «L'emigrant». In an interesting game with the redefinition of Catalan nationalism and the constraints imposed by the sonnet form, Comadira, still unable to shake off the nostalgic image of the «Dolça Catas lunya», transforms the «Pàtria del meu cor» from those who were in exile, into the «no-pàtria del cor» of those who were locked inside the country «Exiliats vivim dins el teu clos», and who felt just as (if not more) disposed, giving the impression that the ideal Catalonia is further away from those inside than from those outside.¹¹ The retention and metamorphosis of the sounds from the original song are examples of the kind of successful mastering of form which Comadira has so often defended. This is mixed, however, with a very 60s and 70s 'L'Estaca'-style ending, «i persistim, absurds i descarnats», even when the sense of the unknown is so foreboding.

One could say that *La llibertat i el terror* represented a personal redefinition of Catalan identity which, as we have seen, was not finalised. To the poet, the end of Francoism brought a feeling of tiredness; a loss of unity in the fight, and a great fear for the unknown. What was in store, like the next book in Comadira's poetic quest was an *Enigma* and, as he writes in one of the first poems of the collection, amongst the rubble is where the seed for new dreams was to grow: «Entre la runa, la llavor dels somnis» (last two lines of the poem «1939», Comadira 1981, p. 134).

In fact, Comadira's hopes were shared by many in the Catalonia of the time and, in 1981, as one of the first actions taken by the newly recovered Catalan Generalitat and going along with the *Pact of Oblivion*, Jordi Pujol started the process of bridging the enormous communication gap that there existed between the intellectuals of Catalonia and those from the rest of Spain. It was thus that, Jordi Serra, the major of the nearby coastal resort of Sitges, was asked to organise a meeting of personalities representing Catalan and Castilian cultures where Comadira would play an key role.¹²

What became known as the *Encuentro de intelectuales*, was celebrated from 20th to 22nd December and gathered a total of 60 people out of the 100 who had been invited. The event was very well publicised, reviewed and closely monitored by the press and the full proceedings published by the Generalitat itself in 1983. The success of the talks was perhaps due to the feeling of enthusiasm and relief generated by the very possibility of its organization and the belief at the end that there would be further fresh opportunities to continue talking in the future.

11 Despite Comadira's criticism of Salvador Espriu, this notion of inner exile is paradoxically similar to that in «Assaig de càntic en el temple».

12 The location was meaningful because Sitges had been a traditional meeting place for the Catalan intelligentsia, *Jocs Florals*, Summer holidays, etc. and was historically relevant as it had been host of an acclaimed gathering of intellectuals from all over Spain in 1930. On that occasion José Luis Aranguren was the person responsible for the coordination of the Castilian participation.

Jordi Pujol's introductory speech set the tone for the discussions. It read:

se habla del Estatuto de Autonomía, de la España de las autonomías. En estos momentos, yo no les oculto que, desde un punto de vista político, estamos preocupados. Hay algunos elementos de la evolución política española de estos últimos tiempos que no nos satisfacen. Pero he de decirles una cosa: [...] lo importante, para nosotros, es aquello de lo que ustedes van a hablar. Desde un punto de vista catalán, lo importante es hoy nuestra identidad como pueblo. Quizás por eso la gente intuye que aquí se va a hablar de estos temas, y no de si el artículo o disposición tal nos da ésta o aquélla competencia. Quiero repetir lo que ustedes ya saben: para nosotros, lo básico, lo esencial de esta España que estamos construyendo, es que sea respetado el fundamento de nuestra identidad como pueblo: un hecho de lengua, de cultura, de conciencia histórica, de voluntad colectiva.

Y finalmente, quería transmitirles mi convicción personal - y creo que la convicción general de Cataluña - de que nosotros tenemos un profundo sentimiento de fe en el actual momento español. No digo momento político: digo el 'momento español'. Tenemos fe en lo que hoy se puede hacer en España para resolver, pienso yo que definitivamente, toda una serie de problemas. Y no solamente el problema autonómico - que atañe a las diversas nacionalidades, los diversos pueblos, las diversas lenguas y culturas - sino, en general, el problema global de España. Pienso que estamos en un momento muy importante, en un momento que puede ser decisivo y en el que tenemos muchas más posibilidades de salir adelante que de fracasar. (Anon. 1983, pp. 14-15)

As can be seen, even leaving aside the excesses of the political discourse, the organisers were as aware of the risks as they were optimistic about the outcomes and, since they inhabited a world of hypotheses, they seemed happy to let the intellectuals express their views. In that respect Narcís Comadira's intervention is highly interesting, particularly when we try to ascertain the perceived elements at play in the delicate and difficult redefinition of Spanish and Catalan identities:

Me sorprendió don Pedro [Llaín Entralgo] cuando dijo que era un 'aspirante a español'. Yo, debo confesarlo, jamás me he sentido español. ¿Qué es sentirse español? Aunque, debo confesarlo también, mi capacidad de sentirme algo es muy reducida, porque, y lo siento, Jordi Carbonell, también me cuesta mucho sentirme catalán. Y me extraña esta doble utopía, la divorcista y la matrimonial, de los señores Carbonell y Sotelo. Ambos, divorcio y matrimonio, son eminentemente utopías familiares, por lo tanto estatales, por lo tanto mortuorias. Yo, en esto de las patrias,

estoy por el amor libre [...] Yo me siento más afín con mi generación (alemana, inglesa, italiana, francesa...) que no con gentes de la misma lengua y de edades distintas. No digamos ya del mismo Estado. Y creo no estar solo en estos sentimientos. [...] Además, quisiera añadir que eso de las culturas, como lo de las patrias, tiende a desaparecer. [...] Todo esto camina ya también a su disolución: hacia un talante común. Y no soy derrotista. Sólo en este talante común, cada cual puede ser cada cual y libre. Eso, ser cada cual y libre por encima de Estados y fronteras y culturas y hasta lenguas, eso ésa es mi utopía. [...] Creo que hay que dejar morir en paz a Madrid y a Barcelona, e irnos todos a ese París, irreal y utópico, intemporal pero auténtico, donde todos podamos sentirnos lo que realmente somos: es decir, unos metecos.¹³ (Anon. 1983, p. 157)

We see here a strong undercurrent of European self-identification running along with a *laissez faire* approach to cultural identification, much like that present in the poems of the collections *Un passeig pels bulevards ardents* (1974 and 1976) and *Les ciutats* (1976).¹⁴ A good example of this type of cosmopolitan interest is the poem «Captard a París»:

Rostres deserts al gris de tantes tardes
 passen absorts per l'aire de París.
 Un bulevard no és un passadís.
 A poc a poc s'encenen les mansardes.

El Sena, lent, es perd entre boirina.
 De Nôtre-Dame se'n van els pelegrins.
 A les terrasses dels cafès i a dins,
 estudiants somnien amb la Xina.

Per uns afers que no comprenc prou bé,
 un algerí m'empaita pel *quartier*.
 Als cinemes fan films del anys quaranta.

Hi ha corredisses pels carrers. M'espanta
 caure plegat sota els embats d'un *flic*
 o d'accident en el *périphérique*.
 (Comadira 1981, p. 120)

¹³ In ancient Greece this was a foreigner who settled in Athens but did not benefit from all citizenship rights. Newcomer. English (Pej) wog, wop.

¹⁴ This collection not only includes all the poems written in the UK, but also a range of others set in Germany, France, Italy, etc. as well some set in Barcelona.

Needless to say, despite the heated and enthusiastic debates that took place during the event, no major discovery was made at the *Encuentro*. Nonetheless, the participants found the experience useful and, especially the younger ones with Comadira at their lead, agreed to continue investigating not only the relationship between the two cultures but also the development of the new, joint, Spanish identity.¹⁵ What frustrated most of the intellectuals, however, was that they had expected the event to display a radical political stance and offer the automatic granting of full freedom to establish contact with writers abroad, and they were thus not very impressed with the caution with which those issues were handled throughout.

Comadira followed up this Spanish identity quest in «Prejuicios», a text which he wrote in 1982 and which became his contribution to the open forum entitled «¿Qué es España?», celebrated in Girona two years later.¹⁶

Dije ya en una ocasión que nunca me había sentido español y eso es cierto. Absolutamente cierto. Nunca ninguno de los mitos de España me ha conmovido lo más mínimo. Ni la bandera, ni el himno, ni el Ejército, ni la historia. Al contrario, he sentido ante todo una especie de asco profundo. ¿Pero España es eso? Así nos han educado a los españolitos oficiales engendrados en la época de la restricción y los racionamientos, crecidos al calor de estufas de aserrín y enderezados hacia la virtud por un futuro que no era otro que el miedo. Y a esos símbolos se unían otros tan dispares como la Virgen del Pilar, la jota, los Coros y Danzas, el castillo de la Mota o las mismísimas minas de Almadén. ¿Eso era España? Pues sí. España era, y sigue siéndolo, una entelequia formada de mitos absurdos y trasnochados tanto o más que la misma idea de Patria o de Estado. Pero todo el mundo civilizado (?) todavía funciona así. ¿Cómo iba a no hacerlo España, la pobre, siempre tan atrasadita? (Comadira 1998, p. 36)

Here we see both, the heavy weight of the Francoist legacy and the embarrassment of being part of a new Democracy painfully aware of its backwardness when compared to modern societies. What was perhaps most unexpected was that for Comadira there were also so many problems with Catalonia and his sense of inadequacy was so acute, that to him being Spanish or Catalan did no longer make any difference:

¹⁵ This is quite controversial, as most Catalan nationalists would have gone back to the precepts of self-determination laid out by Enric Prat de la Riba in *La nacionalitat catalana* (1906) of historic, geographic and linguistic difference, which Jordi Pujol himself seemed to spouse.

¹⁶ This open forum, celebrated in 1984, was organised by Josep Ramoneda, and counted as participants Rafael Sánchez Ferlosio, Félix de Azúa and Narcís Comadira, amongst others (Comadira 1998, pp. 35-40).

Dije también en otra ocasión que me costaba mucho sentirme catalán. Porque, como es fácil deducir de lo que voy diciendo, Cataluña, a pesar de no tener estado, tampoco se escapa de esa mitología productora de ascos profundos. Lo que ocurre en Cataluña es que tiene menos culpa porque tiene menos fuerza. No tiene poder y por tanto su mitología cultural, sus esencias tipificadas, son poquita cosa, no molestan tanto. (Comadira 1998, p. 37)

Against that background, what seems to have worried him most was the quality of the culture, and more specifically the literature, that was emerging in the period of transition because he felt that standards had disappeared and prizes were proliferating in a totally haphazard way, and that lead him to the conviction that Catalan people were starting to take their culture for granted:

Cataluña está siendo víctima, culturalmente hablando, de un doble fenómeno. Por una parte una inflación cultural galopante promovida desde el interior: una consagración de mediocridades, una promoción de golpes de efecto (siempre pequeñitos), una cortedad de miras que apenas si llega a lo inmediato. Y en el fondo de todo una degradación moral profunda por la que los partidos y los cargos son más importantes que el país. Las inauguraciones más importantes que las obras, los cócteles más importantes que las exposiciones..., etc. [...] Cataluña, ese pueblo trabajador, es un pueblo gandul espiritualmente, quizá mucho más que antes. Y acaso sea éste un indicio de que Cataluña es, cada vez más, España. Con la democracia, España se ha sentido también libre por fin. Su mala conciencia reverdece sus laureles míticos. [...] Ese renacimiento de lo español [...] se afianza teóricamente en la pretendida decadencia de las culturas periféricas, especialmente la catalana, que eso sí, hace veinte años era el orgullo de la resistencia, puerta de Europa, bastión de la lucha. Y ése es el segundo aspecto del fenómeno a que me refería antes. Pero, ¿era realmente aquella una cultura catalana? ¿Y ésta de ahora, la pobre, tan provincianista, como se dice, es realmente también una cultura catalana? [...] Yo creo que los catalanes como pueblo ya estamos bien así, con nuestro comadreo de rebotica, y no queremos otra cosa: es decir no queremos poner en el empeño lo que sería necesario: trabajo. Y no queremos sacarnos de encima algo que también sería necesario: prejuicios. Porque de prejuicios vivimos todos, a nivel estatal, como parece que hay que decir para no ofender a nadie. De prejuicios vivimos todos en Cataluña. De prejuicios vivimos todos en España. ¡Todos nos encontramos tan a gusto en este prejuicio que es Cataluña y este gran prejuicio que es España! (Comadira 1998, pp. 37-40)

Even though his discourse is much more critical in tone than many would have found tasteful, the underlying message still falls in line with the general trend of defence of the oppressed Catalan culture which had already developed during the years of the dictatorship and which was shared by the majority of the Catalan population after Franco's demise. Along these lines and right at the end of the period which interests us, Comadira would get involved in yet another rapprochement initiative with Rafael Argullol, Félix de Azúa, Narcís Comadira, Dolors Oller and Francesc Parcerisas which successfully materialized in 1985 in the form of the collection *Poè'tica*¹⁷ published by the emblematic Edicions 62.¹⁸ This bilingual series of poetry books started with Comadira's *Enigma* and did not lose its inertia until the early 1990s having published over 20 titles and included a few translations, mainly from European writers (Shelley, Heidegger, Wallace Stevens, Thomas Bernhard, Samuel Beckett, Gottfried Benn), works by poets writing in Castilian (Juan Luis Panero, Carlos Barral, Francisco Ferrer Lerín, Eloy Sánchez Rosillo, Vicente Molina Foix) and works by poets writing in Catalan (Juan Bufill and Antoni Tàpies-Barba, Comadira, Francesc Prat, Juan Ferraté, Joan Margarit, Antoni Marí, Carles Torner, Pere Rovira, Pere Gimferrer),¹⁹ thus fulfilling the internationalising and modernising hopes and aspirations of a full generation of poets.

In all, this study has stressed the high importance played by the opportunity to live abroad in the development of Comadira as a writer. It has shown how it widened his horizons and allowed him to see Catalonia from outside, thus capitalising on a short-lived and relatively comfortable exile perspective that would allow him to reassert his individual sense of nationalism once he got back to Barcelona and started to participate in the intellectual and political debates of the time. It has also proven that the role of writers, in our case mostly poets, can be considerably influential in political developments and in the shaping of public opinion. It has documented how Comadira's response to political disenchantment was quite extreme but that in this his struggle to cope with what he regarded as *not radical enough* he managed to convert anxiety into intense and beautiful artistic outcomes, such as the two collections of poetry here analyzed. It has also established that Comadira was highly selective when it came to inspirational sources, often veering towards British and American writers but without ever losing track of his deep-rooted Catalan classical fa-

17 The collection title was written with both an acute and a grave accents on the «e» to represent the coexistence of the Spanish and the Catalan different ways of spelling the word.

18 Initially Antoni Marí had offered to publish it in Anagrama but when the initiative didn't progress Castellet offered to do it in Edicions 62.

19 Pere Gimferrer worked for *Destino* and got into contact with Comadira in the early 70s because he wanted to write an article on his poetry.

voirites and that, through those filters, he created a very personal brand of Catalanism which never stopped him from relating to other Spanish writers or to those Catalan writers who chose to use Castilian as their creative language. What is more, despite his provocative public speeches, this study has also shown that, for Comadira, developing a sense of Nation was important but full of disenchantment, to the extent that on some occasions he seemed not to mind if such a Nation was Spain or Catalonia. However, through the analysis of the poems, it is evident that the notion of the mother land as an identity symbol goes beyond language and even politics, and is stronger than any individual. In all, therefore, this study has reached the conclusion that, in Comadira's views and practices, it is only through the writing of what comes straight from the heart (and in his case in the Catalan language and carefully-crafted poetic form), that a Nation can be retrieved from the rubble and brought back to life.

Bibliography

- Anon. (1983). *Relaciones de las culturas castellana y catalana: Encuentro de intelectuales. Sitges 20-22 diciembre 1981*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Aulet, Jaume (1997). «La poesia catalana i el boom de l'any 1972». *Caplletra*, 22 (primavera), pp. 139-151.
- Batista, Antoni; Playà Maset, Josep (1991). *La gran conspiració*. Barcelona: Empúries.
- Bernard, Robert; Burgaya, Josep; Figuerola, Jordi (1999). *L'Assemblea de Catalunya: La lluita antifranquista a Osona*. Barcelona: Eumo.
- Bou, Enric (1980). «Narcís Comadira o l'hedonisme malenconiós». *Els Marges*. 18-19 (gener), pp. 116-127.
- Busquets, Lluís (1978). «Narcís Comadira fa poemes i pinta quadres». *El Correo Catalán*, 3 juny, p. 1.
- Comadira, Narcís (1976). «La poesia catalana jove». *Presència*, 20 de novembre, p. 2.
- Comadira, Narcís (1981). *La llibertat i el terror*. Barcelona: Edicions 62.
- Comadira, Narcís (1982). «Narcís Comadira, retrat d'un artista que desconcerta en un país de botiguers». *El Món*, 3 de desembre, p. 26.
- Comadira, Narcís (1998). *Sense escut*. Barcelona: Empúries.
- Comadira, Narcís (2000). «The English Experience» [en línia]. *Joan Gili Memorial Lectures*, 2. Available at <http://www.anglo-catalan.org/joan-gili-memorial-lectures.html> (2015-12-01).
- Guillamón, Julià (2001). *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana.
- Keunen, Bart; De Droogh, Luc (2014). «The Socioeconomic Outsider: Labor and the Poor». In: McNamara, Kevin (ed.), *The Cambridge Companion*

- ion to the City in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 124-138.
- O'Byrne, Alison (2014). «The Spectator and the Rise of the Modern Metropole». In: McNamara, Kevin (ed.), *The Cambridge Companion to the City in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 72-86.
- Roser i Puig, Montserrat (2000). «Eroticism in the poetry of Gabriel Ferrater» [en línia]. *Journal of Catalan Studies*, 3. Available at <http://www.anglo-catalan.org/jocs/3/articles/index.html> (2015-12-01).
- Vilarós Soler, Teresa M. (1998). *El mono del desencanto*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Espais intersticials en la representació de la Barcelona contemporània

Una lectura d'*Última oda a Barcelona* (2008), de Lluís Calvo i Jordi Valls

Mercè Picornell

(LiCETC, Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract *Última oda a Barcelona* (2008), by Lluís Calvo and Jordi Valls, proposes a new poetic representation that is centred on the outskirts and the urban wastelands of the city. This book is composed of six long poems written by both poets in a collaborative process that included a walk in the selected urban spaces. This poetic representation of Barcelona is connected to a new aesthetic of ruins of the present and it can also be linked to other artistic and political uses of the abandoned city spaces in Catalan culture. Thus, attention shifts to these derelict spaces and the shared creative process of composition of the book to argue that these elements contribute to a metacritical meditation on the potential of poetry to generate alternative forms of urban identity.

Resum 1 Introducció. – 2 Ruïnes i intersticis urbans com a zones d'ambigüitat. – 3 *Última oda a Barcelona*. Transitar els marges d'una tradició. – 4 Escriure poesia des de l'intersticial. – 5 Conclusions: sumar les restes.

Keywords Urban space. Catalan poetry. Contemporary ruins. Barcelona in literature.

1 Introducció

La imatge recent de Barcelona està lligada a la promoció institucional de dos esdeveniments que marquen l'inici i el final de l'anomenat 'Model Barcelona', el programa de modernització de la ciutat iniciat en el postfranquisme. Si l'inici del procés ha estat situat en la preparació de la ciutat per acollir les olimpíades de 1992, el final el podria determinar el dèficit de 400.000 euros ocasionat pel Fòrum Universal de les Cultures, celebrat l'any 2004 com un gran encontre que havia d'ubicar la ciutat un altre cop en el mapa. Ambdues celebracions foren precedides per grans

Treball vinculat al projecte de recerca «La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos» (FFI2012-34722), finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat del Govern Espanyol.

Biblioteca di Rassegna iberistica 2

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-9

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

transformacions urbanístiques que han determinat el perfil actual de la ciutat. Curiosament, tingueren com a contrapunt escenes de destrucció que deixaren en la retina dels ciutadans una imatge ruïnosa. L'any 1994, l'incendi del Gran Teatre del Liceu – el teatre d'òpera emblemàtic de la Barcelona moderna – deixava un forat en mig de les Rambles, el d'un símbol de la burgesia catalana fet cendres. L'any 2005 apareixia en la ciutat un esbarranc ben diferent, el que deixà l'esfondrament de 35 metres de profunditat i 30 de diàmetre que causaren les obres d'ampliació de la línia 5 del metro en el seu pas pel Carmel.

La història de les ciutats és la dels seus grans projectes urbanístics però també la dels processos de destrucció que aquests mateixos projectes sovint ocasionen per tal de cedir espais a les propostes de modernització. Aquests processos deixen marques en una realitat urbana que, així construïda, només pot presentar-se com una superfície llisa i sense fissures per a qui en pretengui planificar asèpticament l'urbanisme o convertir-ne el perfil en una imatge de postal, és a dir, en un escenari que pugui ser fotografiat còmodament pels turistes que el visiten. En les múltiples anàlisis sobre la ciutat sorgides en la crítica cultural contemporània s'ha tendit a situar aquesta rugositat urbana en un eix diacrònic: el dels substrats acumulats que formen la memòria col·lectiva de la ciutat. Així, Lucy Giard i Michel de Certeau (1999, p. 189) destacaven la presència d'un passat ruïnós que 'dorm' sota els carrers actuals, un passat que Svetlana Boym vincula a una vocació 'nostàlgica' de la ciutat contemporània, que «becou mes an alternative cosmos for collective identification, recovery of other temporalities and reinvention of tradition» (2001, p. 76). També segons Andreas Huyssen (2003, p. 7) la història ha envaït el lloc de la ciutat convertint-la en un palimpsest, fruit d'un imaginari en el qual els espais emblemàtics estan determinats pel que abans hi havia en el seu lloc o per la funció que havien tingut. La literatura sovint es considera una de les fonts prioritàries d'aquesta memòria, un discurs que pot actualitzar en el present aquest bagatge d'imatges urbanes pretèrites. Així ocorre en alguns dels estudis dedicats recentment a la representació literària de Barcelona. Barbara Łuczak, per exemple, titula *Espai i memòria* (2012) la seva monografia sobre la ciutat novel·lada. Segons Joan Ramon Resina a *La vocació de modernitat de Barcelona*, la identitat de la ciutat és fruit de les relacions sincròniques i diacròniques que s'hi generen, però són les últimes, les històriques, les que «inclouen els elements de tradició i memòria, que determinen la forma social de la ciutat en preservar la seva continuïtat o en estimular-ne les sortides» (2008, p. 8). Per això mateix, segons Resina, la possibilitat de llegir la ciutat, és a dir, d'atorgar-li un sentit, depèn de l'existència de «continuïtats textuais», això és, d'«una organització canviant de vestigis que una cultura literària que condensa grans quantitats d'experiència ha deixat en la memòria» (2008, p. 9).

En aquest article, sense negar la pertinència d'aquestes lectures, em

propòs desplaçar aquesta condició palimpsèstica o rugosa de la ciutat des de l'eix diacrònic en què ha estat situada cap a un eix sincrònic en el qual les fractures o fronteres internes de la ciutat actual es fan visibles.¹ M'interessen les representacions poètiques d'aquells llocs que no generen continuïtats sinó, tot el contrari, discontinuïtats que s'obrin en el territori, en la història i en l'imaginari urbà. No es tracta d'anul·lar el sentit històric de la ciutat sinó de valorar com, en certes fissures urbanes, es mostra una incomoditat que no permet tancar el seu sentit com el d'un tot coherent. En la geografia contemporània, aquestes fissures urbanes s'han identificat amb els anomenats 'espais intersticials' o 'balders', això és, espais no integrats en la xarxa productiva o comercial de la ciutat, ni tampoc catalogats com a part del teixit patrimonial fruit d'un consens sobre la identitat ciutadana. Els intersticis urbans no són, doncs, ruïnes aptes per ser assenyalades com a part de la memòria simbòlica de la ciutat i visitades per turistes. Se situen en un espai d'abandonament que també és d'obertura o de latència. Per concretar l'estudi, i després de caracteritzar aquests espais en el marc d'una nova estètica ruïnosa de la contemporaneïtat, partiré del poemari *Última oda a Barcelona*, escrit a quatre mans per Jordi Valls i Lluís Calvo des de l'experiència de recórrer distints itineraris per la Barcelona metropolitana, evitant els centres tradicionals i les estampes clàssiques en la representació de la ciutat. Argumentaré que la seva escriptura emergeix des dels marges poc regulats de la ciutat per proposar-ne una representació que se situa també als marges d'una determinada tradició poètica. Fent-ho, promou també la creació de nous espais d'enunciació lírica vinculats a una poètica experimentadora i fortament implicada en la tasca d'obrir espais alternatius des d'on parlar sobre la ciutat actual.

2 Ruïnes i intersticis urbans com a zones d'ambigüitat

El poemari *Última oda a Barcelona* pot ser llegit com una obra vinculada a una nova estètica de la desfeta, que es crea i es recrea des de l'atenció als llocs abandonats, a les restes que encara no han estat patrimonialitzades. Es relaciona, així vist, amb l'interès que els darrers anys han generat les ruïnes contemporànies, restes que s'allunyen del caràcter evocatiu assignat a les ruïnes romàntiques però també dels escenaris apocalíptics que il·lustrarien la fotografia i el cinema de la Guerra Freda. Abans d'endinsar-nos en el poemari, per això, crec necessari dedicar unes pàgines a reflexionar sobre aquest nou ús estètic i polític de la desfeta i sobre les

1 Per al concepte de frontera aplicat a l'anàlisi de la ciutat vegeu les consideracions d'Enric Bou (2013, pp. 105 i seg.).

seves concrecions en el context català. Caitlin DeSilvey i Tim Edensor (2012, p. 2) han denominat 'ruïnes del passat recent' les provocades per les crisis econòmiques que afecten l'ús de l'espai habitat, això és, establiments tapiats, construccions a mig fer, o naus industrials abandonades per causa de la relocalització de les infraestructures productives en territoris més favorables als interessos dels inversors. Es tracta d'espais que, amb algunes excepcions, difícilment s'incorporen en el patrimoni col·lectiu com a ruïnes amb valor històric. Se situen en un estat previ al que podríem denominar de 'ruïnificació', un estat que podríem qualificar d'"arruïnament", és a dir, d'abandonament que podria convertir-los en simples runes – això és, brossa, enderrocs o elements de rebuig – o fer-los desaparèixer per donar lloc a noves construccions.

Per Andreas Huyssen (2010) el segle XXI no pot generar ruïnes 'autèntiques', sinó només restauracions o detritus. L'"autenticitat" seria un atribut de la modernitat que les restes monumentalitzades del nou segle només podrien simular. En una línia semblant, Marc Augé (2003) ha parlat d'un procés d'espectacularització que **finalitza** les possibles ruïnes en un doble sentit del terme: les converteix en **una finalitat** per elles mateixes – objectes visitats, fotografiats, explicats en les guies turístiques – i marca **el final** de la seva ruïnificació en el present en el qual s'ofereixen al ciutadà o al visitant com a símbols **d'un** passat concret, i no com ho feien les ruïnes clàssiques, **del** passat en el seu sentit més transcendent. I, tanmateix, ubicar el concepte de ruïna històrica en la dicotomia fals/autèntic és equívoc quan, a la idea d'autenticitat, es vincula la naturalitat d'uns processos de *ruïnificació* en els quals sempre intervé una voluntat humana. En realitat, totes les ruïnes serien d'alguna manera **ficcions**, fruit de l'atribució d'un valor patrimonial a un determinat objecte o escenari. Per esdevenir ruïnes històriques – o, com en diu Huyssen, **autèntiques** – han d'haver estat **emmarcades**, és a dir, aïllades simbòlicament del seu entorn actual de manera que el seu sentit s'inscriu en el passat, hagi estat, podríem dir, **ancorat** en un moment pretèrit del qual esdevenen emblema. Per tot això, segurament el concepte clau per distingir la ruïna respecte de les simples runes és el de patrimoni. Parlar de la frontera entre ruïnes i restes implica qüestionar-se sobre què és el que una comunitat o les institucions que la governen decideix que formi part de la memòria col·lectiva, per contrast amb aquelles restes del passat que es mantenen en procés de degradació. Amb l'excepció dels edificis històrics conservats a partir de la refuncionalització històrica del seu ús, o de les grans extensions ruïnoses de ciutats com Roma o Atenes, les ruïnes urbanes històriques ho són per la voluntat d'excavar i, posteriorment, de conservar allò que roman com a part activa de la història de la ciutat. Manuel Delgado ha escrit que la ciutat és un «colossal mecanisme caníbal» (1998, p. 32) que es manté gràcies a l'atracció constant d'immigrants. Afegiria que també és un mecanisme autòfag, que devora les seves pròpies restes: les ruïnes urbanes

sovint queden soterrades sota edificis posteriors, on s'obliden o s'integren en un complex palimpsest urbanístic.

Els espais intersticials poden simbolitzar els marges o fissures d'una idea de patrimoni mitjançant la qual les institucions assenyalen el bagatge des d'on reconèixer la identitat del lloc i de la comunitat que l'habita. L'arquitecte Ignasi Solà-Morales denominà 'terrain vague' els espais buits de la ciutat, interpretant la seva aparent buidor com un espai d'instabilitat i disponibilitat, el d'un lloc expectant que resulta també un «espai del possible» ([1995] 2009, p. 126). Luc Lévesque (2002) i Alejandro P. Peimert (2012) opten per denominar-los, com jo mateixa he fet, 'espais intersticials' per tal d'incidir en la seva condició processual, d'història en trànsit. L'explosió de la 'bombolla immobiliària' ha generat els darrers anys una profusió d'aquest tipus d'espais: de les grans extensions requalificades i pendents d'ús als solars que han quedat a mig camí entre la demolició i el nou edifici projectat. Per al context espanyol, Julia Schulz-Dornburg n'ha fet inventari a *Ruinas modernas. Una topografía del lucro* (2012). Des de la seva condició de límits, els espais intersticials són també espais ambigus. Hi ha qui els valora com a llocs on la natura es va reapropiant d'una ciutat feta d'excessiu asfalt, i que poden acollir activitats d'oci informal.² I, tanmateix, qui vol un descampat al costat de casa? L'ambigüitat s'amplia en la utilització o representació artística d'aquests espais, posem per cas, en els projectes de descampat que l'artista Lara Almarcegui ha distribuït en diverses ciutats europees.³ L'estetització de la desfeta - present, per exemple, en la conversió de la ciutat de Detroit en escenari ruïnós per al consum turístic - amenaça a ocultar les conseqüències dramàtiques dels processos socials o econòmics que han motivat la ruïna.

Aquesta ambigüitat es fa present en les funcions dels espais intersticials que podem identificar en el context català i, en alguns casos, en la seva reutilització estètica. En el context barceloní, alguns solars o edificis en desús han estat catalitzadors de mobilitzacions veïnals. Un dels més emblemàtics fou l'anomenat 'Forat de la vergonya', un espai buit causat per l'enderrocament d'edificis que pretenien 'esponjar' el centre de la ciutat i que, abandonat per l'administració, fou reconvertit en parc pels veïns.⁴ En relació als edificis en desús és emblemàtic, en la barriada de Sants, el cas de Can Batlló, un recinte fabril construït a finals del segle XIX con-

2 Per Albert Lévesque (2002), per exemple, cal tenir en compte que molts d'aquests espais són fruit de polítiques especulatives i atreuen formes de marginalitat que no sempre tenen a veure amb propòsits lúdics o emancipadors.

3 Vegeu, per exemple, sobre el projecte *Parque fluvial abandonado*, comissariat pel Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, a <http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6220>.

4 Vegeu <http://deuanysensevergonyes.org>.

vertit parcialment l'any 2011 en centre social autogestionat.⁵ A Palma i a València són diverses les iniciatives de reutilització de descampats en espais públics: iniciatives com el Jardí d'Epicur, l'hort urbà de la casa del Poble a Palma, els horts urbans valencians del Solar Corona o Benimaclet. En un espai intermedi entre l'activisme, la reflexió i la creació artística se situen projectes com Idensitat.net.⁶ Dues de les iniciatives d'aquest projecte tenen a veure amb la refuncionalització d'espais intersticials. El primer és la col·laboració amb el projecte 'Recreant cruïlles', originat per un grup de veïnats de l'Eixample agrupats en el projecte de convertir un descampat de 5.500 m² en espai públic.⁷ El segon s'ha denominat 'Espais zombies', això és, llocs afectats per diferents projectes urbanístics, sovint no finalitzats, que segueixen vius només gràcies a l'ocupació quotidiana de qui els habita o recorre.⁸ També el projecte 'Urbanoporosis' combina anàlisi, denúncia i creativitat per documentar els espais abandonats de Sabadell, des de les deficiències de què són indici però també des de la seva possibilitat d'obrir espais de transformació.⁹ Les belles fotografies de Berta Tiana i el vídeo que il·lustra també l'exposició tenen aquí una doble funció, estètica i documental.

La representació fotogràfica dels descampats i espais abandonats enllaça amb diverses sèries que durant la transició realitzaren fotògrafs com Humberto Rivas o Manuel Laguillo.¹⁰ Encara des de l'àmbit artístic m'interessa destacar un últim cas, i és el que trobam en les instal·lacions de Jordi Morell, un artista que ha treballat sobre la idea del 'forat' en contextos urbans en sèries com '78 fotografies', 'Forat (keep clear)', 'T treball davant model' o 'Container', una seqüència de postals de contenidors industrials de desfeta d'obres i que es mostren en un expositor comercial de postals que l'espectador se'n pot emportar, com si fossin *souvenirs* (Negre 2011, p. 99). Són obres que plantegen una relació complexa amb la idea de patrimoni que abans mencionava: la desfeta ocupa el lloc de les ruïnes que s'han institucionalitzat, d'aquelles que se'ns presenten com a suficientment belles o històricament significatives com per ser 'fotografiables' com a record del lloc. En definitiva, més enllà de les ruïnes patrimonialitzades, els espais intersticials resulten un bon lloc - físic i figurat - per a la reflexió sobre els usos possibles de l'espai públic, així com per crear

5 Vegeu <http://canbatllo.wordpress.com/bloc-onze/biblioteca-josep-pons>.

6 Vegeu <http://www.idensitat.net>.

7 Vegeu <http://recreantcruilles.wordpress.com>.

8 Vegeu <http://www.idensitat.net/ca/espais-zombi/899-espais-zombi-1-gorg>.

9 Vegeu <http://sabadall.wordpress.com/urbanoporosi/>.

10 Em referesc, per exemple, a l'obra d'Humberto Rivas, Joan Foncuberta, Martí Llorens o Manolo Laguillo. Vegeu, al respecte, Ribalta (2006).

noves estètiques que, representant els buits i les restes, propicien una reflexió crítica també sobre els criteris d'atribució d'identitat històrica a la ciutat contemporània.

3 *Última oda a Barcelona. Transitar els marges d'una tradició*

La representació literària de Barcelona ha motivat una àmplia bibliografia crítica que parteix, sovint, d'un enfocament temàtic. Segueixen aquesta orientació volums com ara *La Barcelona literària* (2003) de Carles Carreras, així com estudis centrats en autors o zones concretes de la ciutat reunits en volums com ara *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona*, editat per Marina Gustà i Margalida Casacuberta (2008). Els últims anys també han sorgit estudis que responen al gir espacial de les humanitats i que reflexionen, des de la literatura, sobre la genealogia d'una idea de ciutat. El més recent volum d'Enric Bou, *La invenció de l'espai* (2013), ubica Barcelona entre diferents destinacions urbanes en un llibre que, des del seu plantejament itinerant, propicia lectures més enllà de la identitat 'del lloc'.¹¹ Amb l'excepció d'aquesta última, la majoria de monografies sobre la ciutat comtal tenen el comú el fet de limitar el camp d'atenció a la narrativa. Quan es tracta d'atendre les representacions poètiques, el que freqüentment són els articles i les antologies sobre les múltiples odes a Barcelona: des del volum publicat a París durant la postguerra *A Barcelona: odes* (1944), a l'antologia editada per G. Díaz-Plaja - *Breve antología de elogios poéticos a Barcelona* (1969) - passant per les publicades durant els anys setanta - *Vuit odes a Barcelona* (1971), *Deu odes a Barcelona* (1972) - fins a l'ampli volum compilat per Sam Abrams - *Odes a Barcelona* (2012) - vegeu en aquest sentit els estudis de Bou (2001), Parcerisas (2004), Sobrer (2004) i Abrams (2012).¹² Tant l'elevat nombre de compilacions antològiques com el diàleg intertextual entre les odes propicia un miratge de continuïtat en la representació de la ciutat que no sempre trobam en la singularitat de cada poema. En aquest article m'interessen uns poemes que pretenen escapar-se, tot i que sigui parcialment, d'aquesta recerca de continuïtats. Es tracta de representacions

¹¹ Per completar la bibliografia sobre las representacions literàries de Barcelona, vegeu el monogràfic publicat per la revista *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* (1991), així com el que aparegué l'any 2004 en la revista *Catalan Review*. Des dels estudis culturals, són rellevants les publicacions recents d'Edgar Illas (2013), *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City*, i d'Helena Buffery i C. Cautfield (2012), *Barcelona. Visual Culture, Space and Power*.

¹² Caldria afegir a l'inventari d'antologies la compilada per Víctor Sunyol, *Barcelona: 60 poemes des de la ciutat* (2004), que pretén oferir una visió més centrada en la vivència de la ciutat que en la tradició d'unes odes que, en el cas barceloní, ràpidament s'allunyan de l'elogi que pressuposa aquest mode poètic, tot i que mantenguin en el títol la filiació genèrica.

que es creen, com va dir Castellanos, amb la voluntat d'«exteriorització de les ferides, dels mals socials» (2004, p. 132) i que, segons Guillamon (2001, p. 146) haurien tengut una especial difusió entre els escriptors de la Barcelona postolímpica.

Última oda a Barcelona inclou sis poemes llargs - seguits d'un breu apèndix d'explicacions líriques - escrits a quatre mans per Lluís Calvo i Jordi Valls.¹³ Recull des del títol la tradició odeística però qualificant-se com l'última de les seves manifestacions, sigui en relació a la seva actualitat o amb la pretensió de tancar una tradició considerada obsoleta. És fruit de diferents itineraris programats pels poetes amb la voluntat de «compartir l'experiència sobre el terreny per trobar un to que avançàs en la mateixa direcció» (2008, p. 9). No es tracta, així, d'itineraris espontanis com els que havia proposat la deriva situacionista, sinó de camins payoutats per espais de la ciutat que encara no han estat regulats en l'inventari patrimonial i que converteixen l'experiència del caminant en un experiment de recerca de noves complicitats afectives amb un espai urbà estèticament poc codificat. Aquesta recerca es trama des de localitzacions en les quals els poetes sovint, tot i que estan en la seva pròpia ciutat, se senten visitants estranys i on, tanmateix, no poden passejar com a turistes, això és, amb la mirada determinada per guies que regulin el que cal contemplar. Bradley L. Garrett defineix aquest tipus d'exploració urbana com «the discovery and exploration of unseen parts of the built environment, usually with a locus on derelict places» (2011, p. 1048). Entenc que la qualificació de parts 'no vistes' es refereix a la seva absència de visibilitat en el marc d'un patrimoni reconegut en l'imaginari visual d'una ciutat, és a dir, el dels espais lligats al que el mateix Garrett denomina un «sense of the preserved past» (2011, p. 1051).

El volum de Calvo i Valls sorgeix d'una voluntat de repensar la ciutat des d'una mirada nova, no determinada per les imatges sobre el lloc consumides anteriorment. Resina (2003) ha introduït el concepte d'«after-image» per anomenar les imatges prèvies que condicionen la nostra mirada present, una idea semblant a la que John Urry (1990) o Chris Rojek (1997) havien conceptualitzat per als entorns turístics. La imatge d'una postal urbana en podria ser l'emblema més reificat. Valls i Calvo l'empren en el poema «Montjuïc, Babilonia» per deslligar la imatge de la ciutat 'real' que volen transitar els poetes de la que s'ha projectat emblemàticament d'ella mateixa: «Aquesta és la selva, la llei menys natural | el pes d'una postal que es fa ciutat | en entrar a tota canya per Can Tunis» (2008, p. 22). La codificació que havia regulat aquesta 'postal' de la ciutat perd els seus referents quan es desplaça cap a superfícies com la de Can Tunis - la bar-

13 Segons Sam Abrams (2008), el poemari és una mostra de dos fenòmens rellevants en la poesia catalana recent: la presa de consciència davant el que denomina «la realitat de l'entorn» i el retorn a l'ús del poema llarg.

riada de barraques en procés de demolició – que encara no formen part de l’inventari d’imatges de la ciutat patrimonial i que, de fet, difícilment s’hi integraran. Potser, per aquest motiu, en molts dels poemes trobam un exercici de contraposició entre referents culturals i literaris i la realitat present que trepitgen els poetes caminants. A «Camí de Fondo», per exemple, un univers de ciutadans de diferents procedències, desestabilitza les referències de la identitat catalana, des d’un idioma que pot contagiar-se de diversos accents – «Quines paraules | t’encalquen en les cent setanta llengües | dels qui han vingut a refundar la teva?» (2008, p. 26) –, als personatges mítics – «I tu, Mohammed, ets el nou timbaler del Bruc, | del carrer Bruc del Fondo, aquí, a Santa Coloma» (2008, p. 26) – o als llocs simbòlics – «Aquest és el nou Canigó: el turó del Pollo | atalaiant la frontera, un milió de barretines | amb accents barrejats» (2008, p. 26). En aquest nou univers no hi ha ancestres possibles on fundar una identitat monològica. Tant la pluralitat dels espais urbans que es visiten com el diàleg poètic que suposa escriure a quatre mans – un diàleg, com veurem més endavant, representat també en els poemes – contribueixen a situar el poemari en el pla de l’heteroglòssia. Mirar la ciutat des dels llocs on la imatge institucionalitzada no arriba a encaixar amb tot el que efectivament es contempla permet als poetes-caminants, com diu Bernat Lladó (2013, p. 23) respecte dels fotògrafs urbans, «enriquir la percepció» sobre uns espais inèdits fins al moment en la poesia catalana. Els espais que he anomenat ‘intersticials’ propicien aquest procés d’enriquiment, en tant que són escenaris als quals encara no s’ha assignat un sentit estètic, oberts, doncs, a la creació de nous models de representació.

4 Escriure poesia des de l’intersticial

El que m’interessa prioritàriament del poemari de Calvo i Valls és com posa una atenció especial als espais intersticials i com aquesta atenció propicia la recerca d’un nou model d’enunciació poètica. Pel que fa als espais intersticials que s’hi representen, es poden classificar en tres grups: a) els descampats i llocs de pas; b) les ruïnes que abans he denominat ‘no ancorades’, i c) els llocs fora de lloc, vinculats als que Michel Foucault (1984) va denominar ‘heterotopies’.

En el primer sentit, les rutes limítrofes que es presenten en l’*Última oda* ens situen en els centres dispersos de la Barcelona metropolitana i, fent-ho, modifiquen les coordenades d’una ciutat que ja no pot ser llegida en funció del que és cèntric i del que és perifèric, ni tampoc del que es percep com a pròpiament urbà i el que es consideri entorn rural o espai natural. Per Ana M. Moyà (2011, p. 143), els espais d’interacció de la ciutat actual ja no són únicament físics, cosa que provocaria una multiplicació dels centres urbans. La percepció de Moyà només em sembla vàlida si és

conciliable amb la turistització dels centres denominats històrics de moltes ciutats contemporànies, entre les quals, el de Barcelona. Es tracta d'un procés que situa els cascs antics lluny de la resta de la ciutat, ubicant-los simbòlicament, com diu Delgado (2004, p. 64), en una ucronia visitable i fotogràfiable, on la imatge estàtica del patrimoni històric intenta ocultar les transformacions i els conflictes de la ciutat actual. En tot cas, ambdós processos – això és: la multiplicació dels centres, físics o virtuals, i aquesta oposició entre un centre ucronic i la resta de la ciutat – generen llocs de pas, espais de separació i d'accés entre els seus nuclis.

A *Última oda a Barcelona*, des de Santa Coloma al Prat de Llobregat, trobam poetitzat un contínuum urbà parcialment fragmentat per carreteres, descampats, hortes i infraestructures industrials. Com he dit, aquest itinerari a la vegada físic i poètic condueix els poetes a circular ja no traspasant les fronteres de la ciutat sinó en els seus diversos límits. En el poema «Mercabarna», es transita pel mercat de majoristes alimentaris, ubicat en la Zona Franca, a deu quilòmetres del centre de la ciutat i connectat a les rondes i autovies exteriors. El mercat on es troben els productes que arribaran processats i classificats a la ciutat es converteix en metàfora d'una poesia encara «sense empaquetar» (2008, p. 34) en mans d'uns poetes que, des de l'experiència de circular entre les mercaderies i els escorxadors, esdevenen un producte més:

Mira'm: sóc un producte càrnic
que travessa el pont del Llobregat,
camí del Prat, amb la llum del sol que reverbera
i m'enlluerna. Llavors abaixo la cara humil, [...]
i respiro les extenses carxofes dels marges.
(2008, p. 36)

Entre Mercabarna i la ciutat pròpiament dita s'obri tot un espai d'hortos, polígons i prostíbuls. L'itinerari poètic continua seguint una prostituta que camina entre els camps sembrats a la recerca de camioners que circulen per les rondes, fins a arribar a la barriada de Sant Cosme, un polígon d'habitatges creat l'any 1964 que acolliria població migrant i de les barraques destruïdes per les inundacions d'anys anteriors. Un itinerari semblant és el que es descriu a «Incendi a Torre Baró», on es transita des de Nou Barris fins a la serra de Collserola, en uns límits on els abocadors, la natura i les naus industrials conviuen amb petites cases d'autoconstrucció:

El carrer de Sant Feliu de Codines
travessa l'univers de l'autoconstrucció [...]
Matalassos, tanques urbanes
reconvertides en murs, llençols penjant
[...] i la Ciutat Meridiana ens acull,

arran del camp de futbol i l'aqüeducte,
[...] i els polígons exhibeixen, ara, la geometria del desordre.
(2008, p. 49)

En aquesta «geometria del desordre», la ciutat va perdre la seva estabilitat i s'obre a una natura imprecisa, que va ocupar l'espai del que la urbanització ha abandonat, o que encara no ha acabat de colonitzar, on els carrers no han estat «manllevats a l'herba» (2008, p. 23). L'interstici refigura el sentit dels escenaris ruïnosos entesos, com varen percebre Georg Simmel ([1911] 1987) i Paul Zucker (1961), com a híbrids estètics. Aquí, la hibridesa situa en un espai de conflicte les representacions tant artístiques com poètiques de la ciutat i del paisatge natural, qüestionant, així, la frontera que ha pretès contraposar ambdues tipologies.

El segon tipus d'espais intersticials que trobam representats a *Última oda a Barcelona* són les simples runes, això és, els enderrocs no patrimonialitzats. El que queda de les barraques del Somorrostro, per exemple, és la imatge de la seva visió cinematogràfica filmada per Francesc Rovira Beleta a *Los Tarantos*. Just a l'altre costat de la ciutat, prenen protagonisme les barraques de Can Tunis, desallotjades en un lent procés que no culminà fins a finals del 2004. En el poema apareixen representades com a espais intersticials: les restes que en queden encara no han estat consumides per altres edificis. La barriada és ara «un solar sotmès a la neteja | de les coses boniques i endreçades», arrasat per excavadores que esborren la memòria d'un lloc del qual només queden «cendres» i «quatre portes tapiades» (2008, p. 70). Són, en diu, com «una cicatriu encara mig oberta» (2008, p. 70).

Les portes tapiades obren el camí cap a la tercera forma que prenen els espais intersticials en els poemes que m'ocupen: la que remet a la representació d'edificis abandonats, abocadors i instal·lacions en ruïnes. Diverses pàgines del poemari de Valls i Calvo es dediquen, per exemple, a la 'Torre Baró', un edifici inacabat d'estil neomedieval que es va començar a construir l'any 1904 i que dona nom a la barriada de l'extrem Nord de la ciutat. En el poema, la torre és un escenari alhora ruïnós i solemne, com una talaia que permet observar la Barcelona que s'estén als seus peus. És també com un teatre on escenificar la vida com si fos una obra teatral que quan acaba deixa com a presència única la d'un casalot deshabitat, rodejat d'habitacles precaris amb sòtils d'uralita. El passat d'aquest tipus de ruïnes - barraques buides o edificis inacabats - no és encara patrimoni de ningú per la qual cosa pot ser escenari de simulació. Es tracta de llocs que permeten una evocació oberta o incompleta, sense un ancoratge clar en un passat que les obligui a reinscriure una determinada memòria en el present.

L'extrem d'aquests llocs on les runes no s'ancoren en un passat amb càrrega identitària es troba en els abocadors, forats on llançar brosses

desubicades del lloc on s'originaren i on, encara, podrien obtenir un sentit concret. A *Última oda a Barcelona*, els abocadors han ocupat l'espai buit de les pedreres de la muntanya de Montjuïc, que s'observen de camí cap al port:

Pedrera de pas, pols i pols: res.
Aquí ben a prop, el Candel va bastir
una mitologia pròpia.
No cal canviar de nom, ni de ciutat:
el Michurella, el Picha i el Tiara
passegem, com espectres, pels racons.
S'acumulen presències, urpades de memòria
que ningú vol recordar.
(2008, p. 32)

Els abocadors on les restes acaben en no-res són com els personatges dels llibres de Paco Candel que cita el poema, espectres que ningú no vol recordar i que romanen en un estat de latència, com a fragments d'una memòria que ha perdut el context on prendria sentit com a record.

El mateix intent dificultós de diàleg és el que apareix en l'altra heterotopia representada en el poemari: la presó Model de Barcelona, descrita com «un món dintre d'un món» (2008, p. 51). Si, com hem vist, certs intersticis es presentaven en el poemari com a cicatrius de la ciutat, la presó es descriu com una ferida oberta on repensar les funcions de la poesia i la responsabilitat social del poeta. Escriuen així:

No, no facis com Barthes,
ni com Eco qua
amb la seva obra oberta [...]
El Codi penal ho diu ben clar:
«Els autors i els seus còmplices
són responsables, criminalment,
dels delictes i faltes».
Tots, llavors, som responsables
del viu ressò que amara el text:
els autors, els lectors, els pseudònims,
els alters egos, els heterònims persoans,
tots els subjectes possibles i tots els tons
que despleguen, intrèpids, el sentit.
Per tant, tu ets l'autor i jo el còmplice.
o viceversa.
(2008, pp. 57-58)

Tot al llarg del poemari, tant la ubicació 'fora de lloc' com el tramat dialogat del text propicien aquesta reflexió sobre la funció de la creació poètica en relació a l'entorn caminat efectivament pels poetes. Els límits urbans es recorren amb la voluntat de crear poesia des de l'exploració d'un espai que situa els poetes en una posició d'estranyament, sigui perquè provoca una visió de la ciutat des d'un altre angle, o perquè col·loca els mateixos escriptors en una posició de diferència respecte dels altres ciutadans amb qui conviuen des de la seva itinerància.¹⁴ El diàleg que permet l'escriptura a quatre mans genera espais de reflexió sobre aquesta diferència i sobre com afecta la funció social de la poesia. Els poetes, caminant pels carrers de la barriada de Sant Cosme, qüestionen la seva pròpia incomoditat davant d'un entorn que els és aliè:

Al capdavant tot són illes i presons
i el món recorda el quadrat militar i carcerari.
Tirades inacabades d'edificis i patis a mig.
Una palmera escanyolida i reixes pertot.
Foucault, aquí, esdevindria un paio qualsevol.
O més que un paio, un gitano,
no pas un d'aquells idealitzats
del garrotín i el garrotan i bla, bla, bla [...]
Nen, aquest món no és una broma.
I ara què et passa? Et veig capcot
entre aquests carrers lineals.
No eres un poeta urbà i contemporani?
O bé modern, trencant el fil admès?
Surts de l'ou o ets més vell que la tinya?
T'acolloniràs ara per quatre camells
i un munt de patis foscos?
Per la noia sense futur que camina
al costat d'un pare xuclat per tots els mals?
(2008, p. 37)

L'exploració de la ciutat esdevé autoexploració de la pròpia imatge del poeta, i de la funció de la seva escriptura itinerant en aquells suburbis els noms dels quals «no apareixen en els llibres» (2008, p. 18). Des d'aquí es

¹⁴ Diu Lluís Calvo en una entrevista: «Roland Barthes té un llibre dedicat al Japó on diu que el que més li agrada d'aquell país és no entendre'n ni l'idioma ni la simbologia, perquè el situa enmig de l'estranyesa. En aquests espais perifèrics també hem trobat aquests racons de sorpresa, de cosa inèdita, que lliguen molt bé amb l'estat mental que s'ha de tenir a l'hora de crear» (Noguera 2008, s.p.). I en un altre lloc: «Los espacios marginales, al no estar ceñidos por las definiciones, al no tener palabra ni visión sedimentada, son un terreno infinito para la fantasía» (Farrés 2008, p. 12).

genera una poesia que avança lligada a una recerca de la bellesa en els escenaris de la vida quotidiana on semblaria no tenir un lloc:

De fet et diuen poc líric,
però no sempre mantens un marge de confiança
estret amb la bellesa, ni vols exterioritzar
el teu ridícul ara que el bell és lleig.
La poesia no s'inventa,
es descobreix sota les tovalles de la realitat,
dins l'obvietat submarina dels naufragis diaris.
(2008, p. 23)

Arturo Casas (2010a, 2010b, 2012) ha reflexionat sobre l'allunyament respecte dels paràmetres de la lírica de part de la producció poètica contemporània que hi ha qui anomena també resistent. La poesia 'no-lírica' obriria espais per a l'enunciació d'un subjecte històricament situat, conscient de la implicació dels seus mots en l'esfera pública. Per caracteritzar-lo, Casas parteix del vincle entre política, subjecte i enunciació que introdueix el concepte de subjectivació, definit per Jacques Rancière:

¿Qué es entonces lo propio de lo que postulamos como poesía no lírica? Me parece que exactamente el hecho de que la subjetivación emerja para producir una relación nueva entre el sujeto y su espacio de intervención y enunciación. Una relación básicamente política, fundadora de un nuevo espacio de sujeto. Y en este sentido, lejana de la estabilidad funcional del sujeto lírico y de su discurso, lo cual afecta incluso a la decisión sobre el lugar cultural y político del poeta como individuo público. (Casas 2010a, s.p.)

La poesia 'no-lírica', escriu també Casas (2012), prescindeix de la centralitat lírica d'un subjecte enunciadore marcat per la consciència de la seva individualitat, per una presència il·luminada i extrahistòrica o per atributs com ara la sublimitat i la privacitat de l'experiència que s'hi expressa. Aquesta centralitat del jo apareix dislocada des de la mateixa formulació a quatre mans d'*Última oda a Barcelona*. L'apòstrofe dirigit a la ciutat que sovintaja en les odes a Barcelona hi és substituït per la interrogació i el diàleg que s'estableix entre els dos poetes que signen l'obra. Aquest diàleg compositiu – no només explícit a nivell paratextual, sinó representat com a tal en els versos del mateix poemari – situa l'enunciació poètica també en un lloc 'fora de lloc' on la intimitat atribuïda convencionalment a la poesia lírica esdevé impossible. Diu així un altre poema:

Però el poema es fa amb la vida,
 la informa i la penetra.
 Qui no parla d'enfora no sap què hi ha endins,
 qui no abraça el seu centre no pot extreure el cant.
 Que no et faci por l'infern, aleshores,
 ni el so dels homes relegats a una perifèria sense riba.
 Perquè la terrassa oculta, ara mateix,
 el matxet que ens talla en dues parts siameses
 i ens desdobla en objecte i en paraula.
 La realitat és impenetrable,
 però oxigena els propòsits.
 (2008, p. 20)

La poesia, així, és fruit d'un vaivé paral·lel al que mou el desplaçament dels poetes, un desplaçament que és alhora interior i exterior, des dels carrers caminats a la creació individual però també des de la vivència personal al lloc d'enunciació compartit. Sense el silenci de **l'un**, escriuen en un altre poema, no hi ha espai per a la paraula de **l'altre** i és en aquest interval entre respostes on la poesia s'obre a «una nova oportunitat de dir el món» (2008, p. 23).¹⁵ Els llocs intersticials són, d'alguna manera, espais de silenci en una ciutat saturada de veus. La poesia que hi emergeix s'aprofita de la seva buidor aparent per crear nous llocs des d'on parlar sobre i des de la ciutat, noves posicions d'enunciació en l'esfera pública.

5 Coda: sumar les restes

Tot plegat, hem vist a *Última oda a Barcelona*, els espais intersticials permeten als poetes situar-se entre un fora i un dins de la ciutat i de les seves representacions prèvies, o, si em permeteu el joc de paraules, amb un peu dins del **camp** literari i l'altre en el **descampat**, és a dir, en allò que les institucions semblen renitents a integrar com a part del patrimoni representable. Es tracta d'una posició calculada des de la formalització mateixa d'un text que en la introducció se'ns diu que fou pensat «sota la mirada atenta de Francesc Cambó i els efectes exultants d'un vi modest amb gasosa» (2008, p. 9). En tot el poemari, de fet, els múltiples intertextos literaris se sumen a les referències de cultura popular actual a la recerca d'algun tipus d'unió que permeti percebre la cultura catalana com un tot

¹⁵ Diu en concret el poema «Cal una certa música, | una certa paradoxa del silenci: | si tu calles comença el meu torn | i afirmo, prest, que aquest cel retallat | és una nova oportunitat de dir el món. | Però dir-lo no és descriure'l, | és repassar l'espina que ens condiciona el dolor, | la pell de la matèria entre pigats blocs de pisos | i carrers manllevats a l'herba, | com un cuir permanent | que, en vèncer-lo, ens fa únics» (2008, p. 23).

integrador. Diu Lluís Calvo en una entrevista: «De la mateixa manera que la gent viu segmentada en comunitats, també tenim cultures segmentades. No acabam de trobar el fil que les uneixi totes. Hi ha el perill que se concebi la cultura catalana com un d'aquests fragments» (Noguera 2008, s.p.). Tanmateix, la recepció crítica va resoldre aquesta híbridesa situant la perspectiva del volum en el lloc d'una excepcionalitat distant. A les pàgines del diari *ABC*, per exemple, Alfonso Armada caracteritzava l'obra com a fruit de «la insólita odisea de recorrer a pie los barrios marginales» amb la voluntat de «hacer visible lo invisible» (2008, p. 4). Per Francesc Parcerisas, l'obra se centrava en «els paradoxals centres de la perifèria» per tramar una reflexió sobre l'alteritat des de la perspectiva que «allò altre és un dels elements constitutius del jo, d'allò que som» (2008, p. 5). Les dues lectures delimiten el que seria **propi** de la poesia catalana i el que li seria **altre**, construeixen **en negatiu** una imatge del poeta català com un individu que viu en algun centre **visible** i **baixa** als barris **marginals**, una imatge falsa si atenem a la tradició poètica de representacions de Barcelona - que, de fet, ja en l'oda inaugural de Verdaguer, projectava la mirada cap a les futures expansions de la ciutat. En aquest marc, crec que l'interès de l'*Última oda* no es deu al fet de poetitzar les perifèries i els marges sinó d'emprar-los com a localització no patrimonialitzada des d'on es fa imperatiu obrir un diàleg sobre la funció mateixa de la poesia en el marc d'una cultura... o d'una ciutat. És així com la poesia enllaça amb tot un seguit de manifestacions culturals que treballen amb les runes que ha provocat l'especulació financera i urbanística per **especular** creativament, això és, per imaginar alternatives que permetin sumar les restes.

Bibliografia

- Abrams, Sam (2008). «Els poetes Lluís Calvo i Jordi Valls 'diuen' l'autèntica Barcelona d'ara». *El Mundo. Tendències*, 23 de maig, 4.
- Abrams, D. Sam (ed.) (2012). *Odes a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Armada, Alfonso (2008). «Barcelona invisible: Las voces de la periferia». *Los domingos de ABC*, 22 de junio, pp. 4-5.
- Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Bou, Enric (2001). «Odes a Barcelona: Del sentiment romàntic als poemes que sintetitzen estats d'opinió». *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, 20, p. 81.
- Bou, Enric (2013). *La invenció de l'espai: Ciutat i viatge*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Buffery, Helena; Caulfield, Carlota (2012). *Barcelona: Visual Culture, Space and Power*. Cardiff: University of Wales Press.

- Calvo, Lluís; Valls, Jordi (2008). *Última oda a Barcelona*. Santa Coloma de Gramanet: La Garúa llibres.
- Carreras, Carles (2003). *La Barcelona literaria*. Barcelona: Proa.
- Casacuberta, Margalida; Gustà, Marina (eds.) (2008). *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Casas, Arturo (2010a). «La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público». *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada: Universidad de Granada.
- Casas, Arturo (2010b). «Antagonism and Subjectification in the Poem of Resistance». *Cosmos and History. The Journal of Natural and Social Philosophy*, 6 (2), pp. 71-81.
- Casas, Arturo (2012). «Preliminar: acción pública del poema». *Tropelías*, 18, pp. 3-15.
- Castellanos, Jordi (2004). «Barcelona en la literatura: imatges en cona flicte». *Catalan Review*, 18, pp. 131-48.
- Delgado, Manuel (1998). *Diversitat i integració*. Barcelona: Empúries.
- Delgado, Manuel (2004). «Ciutats de mentida: El turisme cultural com a estratègia de desactivació urbana». A: *Tour-ismes: La derrota de la dissensió*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, pp. 54-66.
- DeSilvey, Caitilin; Edensor, Tim (2012). «Reckoning with Ruins». *Progress in Human Geography*, 37 (4), pp. 463-83.
- Farrés, Ernest (2008). «Babilónica Barcelona». *Cultura/s: La Vanguardia*, 19 de març, pp. 12-13.
- Foucault, Michel (1984). «Des espaces autres». *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- Garrett, Bradley L. (2011). «Assaying History: Creating Temporal Junctions Through Urban Exploration». *Environment and Planning D: Society and Space*, 29 (6), pp. 1048-1067.
- Giard, Lucie; De Certeau, Michel (1999). *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*. París: Gallimard.
- Guillamon, Julià (2001). *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana.
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Huyssen, Andreas (2010). «Authentic Ruins: Products of Modernity». In: Hell, Julia; Schönle, Andreas (eds.), *Ruins of Modernity*. Durham; London: Duke University Press, pp. 17-28.
- Illas, Edgar (2012). *Thinking Barcelona. Ideologies of a Global City*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Lévesque, Luc (2014). «The 'Terrain Vague' as Material» [en línia]. *SYN-Atelier d'Exploration Urbaine*. Disponible a <http://www.amarrages.com> (2015-03-27).

- Łuczak, Barbara (2012). *Espai i memòria*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Lladó, Bernat (2013). «Urbanoproposi: badalls i silencis a la ciutat». A: Lladó, Bernat; Serracant, Maties; Tiana, Berta, *Urbanoporosi: Sabadell i els silencis urbans*. Sabadell: Col·lectiu (Sa)badall, pp. 8-37.
- Marshal, Tim (ed.). (2004). *Transforming Barcelona*. London: Routledge.
- Moyà, Ana Maria (2011). *La percepció del paisaje urbano*. Madrid: BiBlioteca Nueva.
- Negre, Marta (2011). «El agujero como alegoría: un recorrido por la obra de Jordi Morell». *Estúdio*, 2 (3), pp. 95-101.
- Noguera, Laia (2008). «Entrevista a Jordi Valls i Lluís Calvo» [en línia]. *Barcelona Review*, 66. Disponible a <http://www.barcelonareview.com/revista/66/ent.html> (2015-03-27).
- Parcerisas, Francesc (2004). «Escenaris de Barcelona: pretextos de poesia». *Catalan Review*, 18, pp. 107-119.
- Parcerisas, Francesc (2008). «Barcelona és bona...». *El Quadern: El País*, 8 de maig, p. 5.
- Peimert, Alejandro (2012). «Desechar o deshacer. La pertinencia de la producción artística en el paisaje urbano». *Societars*, 1 (2), pp. 1-12.
- Resina, Joan Ramon (2003). «The Concept of After-Image and the Scopic Aprehension of the City». In: Resina, Joan Ramon; Ingeschay, Dieter (eds.), *After Images of the City*. New York: Cornell University Press, pp. 1-22.
- Resina, Joan Ramon (2008). *La vocació de modernitat de Barcelona*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ribalta, Jorge (2006). «La imatge de la ciutat moderna». A: Maia Creus (ed.), *Fotografia i paisatges de la contemporaneïtat*. Sabadell: FUNDIT, pp. 17-34.
- Rojek, Chris (1997). «Indexing, Dragging and the Social Construction of Tourist Sight». A: Rojek, Chris; Urry, John (eds.), *Touring: Transformations of Tourism and Theory*. London; Nova York: Routledge, pp. 52-74.
- Schulz-Dornburg, Julia (2012). *Ruinas modernas: Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit.
- Simmel, Georg [1911] (1987). «Las ruinas». *Revista de Occidente*, 76, pp. 108-117.
- Sobrer, Josep-Miquel (2004). «La gran encisera: Three Odes to Barcelona, and a Film». *Catalan Review*, 18 (1-2), pp. 121-128.
- Solà-Morales, Ignasi ([1995] 2009). «Terrain vague». A: Ábalos, Iñaki (ed.), *Naturaleza y artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 123-132.
- Sunyol, Víctor (ed.) (2004). *Barcelona: 60 poemes des de la ciutat*. Vic: Eumo.
- Urry, John (1990). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Zucker, Paul (1961). «An Aesthetic Hybrid». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (2), pp. 119-130.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Una aproximació a les poètiques de l'oralitat

El furgatori, de Josep Pedrals

Maria Ruiz Salom

(LiCETC, Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract Poetics of orality take elements of oral literature, but this does not imply giving up writing. The recitals or performances are the main distribution channel as well as the point of contact between the author, the public and the work. These poetics move away from Hegel's conception of poetry to engage with a more public poetry, whose expression is not restricted to the individual subject's voice but rather rooted in the collectivity. With more than a dozen published titles, Josep Pedrals' poetry is an excellent example of these poetics of orality and his work *El furgatori* is discussed from the perspective of ethnopoetics with the aim of tracing the presence of orality.

Resum 1 Introducció. – 2 Les poètiques de l'oralitat: entre el folklore i la literatura. – 3 Traces d'oralitat a *El furgatori*. – 4 A mode de conclusió.

Keywords Poesia. Oralitat. Catalana. Folklore.

1 Introducció

Al llarg de la història, l'oralitat ha estat des de sempre – i és encara avui – la principal eina de transmissió de coneixements i sentiments. De fet, sabem que, tot i la importància d'avui dia de la paraula escrita, aquesta només conforma una petita part de l'expressió literària.¹ Així, en un principi la poesia estava destinada a ser dita en veu alta – a ser cantada, sobretot – amb un acompanyament musical, la lira, fins que l'escriptura va substituir l'oralitat com a mitjà primordial de la seva transmissió.² Tanmateix, seria un

1 Explica Caterina Valriu que «la paraula escrita, tot i la seva cabdal importància, és només una part – i gosariem dir que més tost minsa – de tota l'expressió literària de la humanitat al llarg de la seva història. L'home, des del moment en què va ser capaç d'estructurar un sistema de sons codificats que li permetia establir una relació cada vegada més matisada amb les altres persones, va fer del llenguatge oral la seva principal eina de transmissió de coneixements i de sentiments» (2008, p. 105).

2 Així ho explica Pere Ballart: «Si pretenem dir alguna cosa d'això que es denomina poesia lírica, no podem desatendre tot just començar l'origen musical del gènere. El mot 'lírca'

despropòsit pensar que la literatura oral és senzillament cosa del passat, perquè és ben present en la vida de tots. Des que naixem forma part del nostre dia a dia, ja sigui en forma de relat, de cançó o d'acudit.

En aquest article analitzaré com es manifesta l'oralitat en *El furgatori* de Josep Pedrals (Barcelona 1979), tot entenent que oralitat i escriptura no són dos conceptes oposats, sinó dues cares d'una mateixa moneda. Les paraules se les emporta el vent. I, doncs, una de les grans estratègies culturals per conservar-les, fer-les durar i perdurar en el temps és dibuixar-les sobre el paper. Justament, la poesia de Pedrals sempre juga amb dos canals de difusió, un d'escrit i un altre d'oral. No debades, doncs, haurem d'apropar-nos a la seva obra des d'aquesta doble vessant.

2 Les poètiques de l'oralitat: entre el folklore i la literatura

Que les poètiques beguin de la literatura oral no significa que renunciïn a l'escriptura: el principal canal de difusió és el recital poètic però la seva pràctica sol partir del text escrit.³ La poesia de Pedrals s'inscriu lluny de la concepció romàntica de Hegel, que lligava el fet poètic a la pràctica escrita i que considerava la lírica com «l'expressió dels moviments interiors de l'ànima de l'individu» (citat a Ballart 1997, p. 90). Arturo Casas (2012a) constata l'existència d'una poesia que s'escapa d'aquesta liricitat, que es vincula amb una poesia més pública, més arrelada a la col·lectivitat, lluny de l'expressió limitada a la veu d'un individu. Per altra banda, en la introducció al volum *Lírica i deslírca* (2012), Margalida Pons ja ha notat que la crítica s'ha referit amb diferents denominacions a aquest tipus de pràctiques, qualificant-les com a «no-líriques» (Arturo Casas), «expoètiques» (Susana Romano), «antipoètiques» (Douglas Barbour i Nicanor Parra) o «postpoètiques» (Agustín Fernández Mallo).⁴

En aquest sentit, l'obra de Pedrals se situaria al costat d'una poesia més col·lectiva i popular, pel fet que la seva obra està pensada per ser llegida en veu alta davant del públic. Fou a partir dels anys setanta que començaren a prendre embranzida els recitals poètics, però no és fins a la dècada dels noranta que s'institucionalitzen. Un dels poetes més representatius d'aquests

prové del grec *lyra*, que designa l'instrument de corda que encara coneixem avui, i la seva pertinença en un principi a la Grècia clàssica absoluta: un poema líric era aquell que estava destinat a ser cantat amb un acompanyament musical. A partir del moment que l'escriptura va substituir l'oralitat com a mitjà primordial de transmissió de la poesia, aquesta denominació va esdevenir metafòrica, tot i que l'ús actual del terme encara té en compte una part del sentit original [...]» (1997, p. 89).

3 Deixaré ara de banda alguns gèneres del folklore, com ara la cançó improvisada.

4 No entrarem ara en aquesta problemàtica però, si us interessa, vegeu les contribucions de Casas (2012a i 2012b) i Pons (2012).

anys fou Enric Casasses, que a la llarga serviria de guia, mestre i inspirador d'un bon grapat de poetes joves actuals.⁵ A partir d'aquest moment, com ha explicat Pons hem assistit «a una certa institucionalització de la poesia performativa i/o de l'oralitat, que ha passat a representar per defecte gairebé la totalitat de la poesia catalana en les fires i plataformes de difusió internacional i en les àgores i espais d'exhibició cultural autòctones» (2011, p. 26).

Per rastrejar les característiques de l'oralitat en l'obra de Pedrals caldrà, primer de tot, delimitar el que entenem per literatura oral o folklore i com es diferencia de la literatura pròpiament dita. Aquests límits poden semblar a primera vista molt clars, però en realitat són confusos i molt relatius, encara més quan estudiam una obra escrita per ser oralitzada. La teoria sembla sovint tenir molt clara la distinció entre la literatura en majúscules - també denominada culta - i la literatura oral - coneguda històricament com a literatura popular, art verbal, literatura folklòrica o, fins i tot, literatura primitiva.⁶ No obstant això, Bascom (1981, p. 67) ja ha notat que els diferents termes emprats per denominar la literatura oral no són ben bé sinònims, ja que uns posen més èmfasi en allò literari i altres n'accentuen més el caràcter oral. Segons l'autor, el terme més convenient per referir-se a aquest tipus de literatura és el d'«art verbal», atès que es dóna importància tant a l'aspecte artístic com al de la paraula: no només oral sinó també escrita (Bascom 1981, pp. 67-68). En l'àmbit català sembla que hi ha consens a titllar-la com a «literatura oral» - tot i que això no significa que s'hagin deixat de banda tampoc altres denominacions, com la de literatura popular -, tal com mostren els títols d'alguns volums publicats recentment, com ara, *Paraula viva: articles sobre literatura oral* (2007), de Caterina Valriu, o *Set estudis de literatura oral* (2012), d'Antoni Serrà.

Tanmateix, l'obra de Pedrals no es troba aïllada enmig de la literatura catalana, sinó tot el contrari: són molts els escriptors que han recorregut a l'ús de la literatura oral per escriure les seves obres. Certament, si resseguim la historiografia catalana, ens adonarem que no són pocs els autors que beuen de la literatura oral, ja sigui fent ús dels aspectes con-

5 Explica Jordi Marrugat, parlant sobre la poesia dels anys noranta i de la primera dècada del segle XXI: «Un dels factors més visibles de la poesia d'aquestes dècades fou la seva adaptació, més enllà del llibre, als canals de difusió cultural que produïen, o prioritzaren, tant els avenços tecnològics com el predomini de l'espectacle audiovisual en la societat de la informació. En aquest sentit prengueren una gran embranzida, sobretot a partir dels anys noranta, els espectacles poètics, que podien anar del recital tradicional a obres més elaborades amb intervenció de totes les arts. De fet, la dècada 1990 fou la consagració de la gran estrella postmoderna d'aquesta fórmula, Enric Casasses» (2013, p. 249).

6 Notem la concepció que tenim de la literatura: el mateix terme prové del llatí *littera*, o sigui, *lletra*, de manera que la literatura sembla que només fa referència a allò que ha estat escrit. Això no obstant, l'escriptura sense la paraula parlada resultaria impossible d'imaginar. De fet, hom pot arribar a pensar que l'universal és - o hauria de ser - la literatura oral, i no l'escripta.

tingents - la temàtica, els personatges, etc. - o dels aspectes formals. El gran estudiós de la història de la literatura Martí de Riquer (1980, p. 528) no s'està de destacar que des de sempre hi ha hagut poetes cultes influïts per la poesia popular de caràcter oral, que n'han pres característiques i elements i, fins i tot, poetes que l'han volguda imitar intencionadament.

Així, per exemple, ja en el segle XII, Guillem de Berguedà bastia textos poètics amb algunes tonades i refranys d'algunes cançons infantils i, un segle més tard, Cerverí de Girona n'imita l'estil en la seva obra *Viadeyra*. Encara més, en la literatura catalana dels segles XVI i XVII - i en la castellana també, segons diu De Riquer (1980, p. 528), si tenim en consideració autors com Gil Vicente, Lope de Vega o Tirso de Molina -, és habitual que els escriptors s'apropiïn de la literatura oral per compondre les seves obres. Pensem en l'obra de Joan Timoneda i de Pere Serafí, que prengueren com a model - i contribuïren a divulgar-lo - el cançoner *Flor de enamorados*, que gaudia d'una enorme popularitat ja que se'n feren, almenys, nou reimpressions durant els segles XVI i XVII.⁷ Posteriorment, durant els segles XIX i XX, són diversos els escriptors que prenen la literatura oral com a referència, fet que es prou evident si ens fixam només en alguns títols. Així, per exemple, Jacint Verdaguer empra el mite de les fades i del guerrer llibertador per escriure *Canigó* (1886) i anys després tant Joan Maragall a *Visions i Cants* (1900) com Miquel Costa i Llobera a *Tradicions i fantasies* (1903) usen motius propis del llegendari per crear les seves obres.⁸ També podem mencionar Josep Carner, en l'obra del qual es poden arribar a trobar moltes d'evidències de l'ús del folklore com a font d'inspiració de l'obra literària. Recordem, si més no, el poema «La lluna sense llum | com un carbó apagat. | La lluna | la bruna, | vestida | de dol».⁹ Podríem allargar encara més aquesta llista, però just m'interessa notar que és molt habitual que els escriptors estiguin influïts per la literatura popular, ja sigui com a font d'inspiració o com a eina d'ús per construir una temàtica o una estructura.¹⁰

7 Sobre la literatura popular en l'obra de Timoneda i Serafí vegeu les consideracions de Martí de Riquer (1980, pp. 547-551). Sobretot, però, destaca l'estudi que en feu posteriorment Josep Romeu (1991).

8 Aquests són temes que ha estudiat més detalladament Caterina Valriu (2008, pp. 96-104).

9 El poema es titula «La lluna sense llum» i el podeu llegir a l'enllaç següent: http://www.viulapoesia.com/pagina_2.php?itinerari=6&tipus=1&subtipus=1&idpoema=147. D'altra banda, sobre l'enorme sensibilitat de Carner per valorar el folklore i transformar-lo en literatura ja diu Carme Oriol que en els seus inicis d'escriptor destaquen les «Glosses», publicades al *Llibre de poetes* (1904) que prenen com a base cançons infantils; les recreacions teatrals de *El comte Arnau* (1905) i de la rondalla *La Fustots* (1906); i les *Deu rondalles de Jesús Infant* (1904). A partir d'aquí, Oriol (2007, pp. 9-26) analitza el poema «La filla del Carmesi», inspirat en el romanç «L'Escriveta».

10 No debades, els estudiosos nordamericans Robert A. Georges i Michael Owen Jones estan d'acord en afirmar que «writers often base their creations on folklore as plots or incorporate folklore as structural devices» (1995, p. 7).

En tant que l'ús de referents que provenen de la literatura oral és un recurs emprat freqüentment no només per escriptors, ja siguin poetes, novel·listes o dramaturgs, sinó també per guionistes o per dissenyadors publicitaris, no són pocs els estudis que trobam en l'àmbit català que es dediquen a establir les relacions que hi ha entre ambdues arts: el folklore, per una banda, i la literatura, per l'altra. Destaquen les aportacions del folklorista Josep Romeu i Figueras qui, en la «Nota introductòria» de *Poesia popular i folklore* (1974), accepta que entre la literatura i el folklore hi ha zones de mútua interferència, però recalca que existeixen tres aspectes que les separen. En primer lloc, mentre que el folklore és independent de la seva gènesi, de la seva procedència, i està a mercè de la col·lectivitat – forma part de la memòria col·lectiva –, la literatura és personal i no és sancionada per la col·lectivitat. En segon lloc, la tradició folklòrica és oral, motiu pel qual és una obra col·lectiva i la seva evolució està en modificació constant – és a dir, pot presentar diverses interpretacions, variants i versions –; per contra, la tradició literària és escrita i atès que és una obra personal resta sense modificacions constants. En tercer lloc, a diferència de les formes literàries, les folklòriques resten supeditades a models d'esquemes rítmics, a estructures peculiars i a un determinat sentit, preexistents en la tradició folklòrica. Segons aquesta teoria, les formes folklòriques són molt més uniformes, més estereotipades i limitades que no pas les literàries. A més d'aquests tres aspectes que diferencien el folklore de la literatura, en un estudi posterior Romeu n'afegeix un altre, que fa referència a la temàtica. Mentre que en la literatura trobam tot tipus de temes, el folklore es basa exclusivament «en les emocions i els sentiments humans més elementals i vivencials, com l'amor, la poetització d'estats i casos d'aquest sentiment, la requesta amorosa, l'elogi de la dona amada, la separació i l'enyor, la tristesa, la queixa o la joia» (1991, p. 6).

Podríem rebatre de manera breu i sintètica les consideracions de Romeu i Figueras (1974; 1991), si tenim en compte (1) que a hores d'ara la crítica es posa d'acord a acceptar que la gènesi del folklore és obra d'un autor individual, i no pas d'un col·lectiu; (2) que el folklore és oral de la mateixa manera que ho pot ser la poesia, com és la de Pedrals, qui en cada actuació modifica l'obra o, si més no, cada vegada que la recita n'esdevé una nova interpretació, motiu pel qual podem dir que es troba en modificació constant, com el folklore; (3) que la poesia també pot estar supeditada a unes determinades estructures rítmiques, com ara el sonet o la sextina, i que a vegades pot beure de les formes pròpies del folklore, com veurem més endavant; i (4) que la poesia – sigui oral o escrita – està basada també en les emocions i els sentiments humans.¹¹

¹¹ Mercè Picornell (2010) ja ha notat que amb la denominació d'etnopoètica així com també amb altres disciplines que deriven de l'ús del prefix *etno-* que se situen a la frontera entre l'antropologia i la literatura, com ara, l'etnoliteratura, l'etnocrítica o l'etnoficció s'ha

Tanmateix, Gabriel Ferré (1991, pp. 53-60), qui també ha dedicat una especial atenció a establir les diferències entre el folklore i la literatura, ja ha notat que les observacions de Romeu no són vàlides, sobretot, perquè parteix d'una concepció romàntica del folklore, basada únicament en la tradició oral. Per la seva banda, Ferré parteix de la definició de folklore proposada pel nord-americà Dan Ben-Amos el 1971, per a qui el folklore és un acte comunicatiu que té lloc en un procés d'interacció social directe i que es produeix entre un grup reduït de persones. Ferré adapta la definició de Ben-Amos, l'aplica a la cançó folklòrica i destaca cinc condicions que s'han de complir per tal que un acte pugui ser considerat folklòric: (1) un acte comunicatiu - no senzillament un text -, (2) que ha de ser verbal i/o musical, (3) configurat artísticament segons un cànon etnopoètic i/o un cànon etnomusicològic preestablerts, (4) produït a l'interior d'un petit grup de persones, en una circumstància concreta, i (5) utilitzat interactivament.

Tot seguit, l'estudiós elabora una graella en la qual diferencia el folklore de la literatura. Així, si partim de la definició acabada d'esmentar, allò folklòric no és el text sinó l'acte o el procés; en canvi, allò literari és el text, que no necessita d'un context determinat ni immediat per tenir sentit o existir. D'aquesta manera, si el folklore es caracteritza per estar configurat artísticament i per ser emprat de manera interactiva i amb una funcionalitat determinada, la literatura és una expressió de tipus estètic, on la comunicació és purament artística. Si en l'art folklòric la substància verbal i la musical hi apareixen sempre presents i estan íntimament unides, en la literatura aquests dos components solen presentar-se per separat. Així mateix, pel que fa a la configuració artística, les formes folklòriques - la corrandà, la jota, etc. - són ben distintes de les de la literatura - el sonet, la sonata, etc. Si en el folklore és indispensable que hi hagi un petit grup en contacte directe, en la literatura aquest requisit no és gens necessari. I, per últim, si en el folklore la interactivitat és inherent, psicològica, directa i transcendent i, per això, la funció fàtica - el contacte entre els interlocutors -, esdevé fonamental; en la literatura la funció fàtica passa a un segon pla i pren importància la funció poètica del llenguatge.

Ara bé, si ens fixam en la poesia de Pedrals, la distinció proposada per Ferré no és tan clara, més encara si volem aplicar-la als recitals poètics. Per il·lustrar aquesta idea, que desenvoluparem més detalladament al llarg d'aquest treball, fixem-nos que la interacció amb el lector o l'oient és fonamental en la seva poesia - característica que recordem que Ferré

pretès establir les bases per a un nou marc conceptual per a l'estudi de la literatura que abans havia tengut altres designacions, com ara, la de popular, oral o tradicional: «El prefix *etno-* permet designar sota una nova denominació uns productes que s'assimilen als que els estudis folklòrics tradicionals havien atribuït a l'autoria i la recepció 'popular' i que es distingeixen dels considerats pròpiament 'literaris' en la dificultat per assignar-los un autor 'individual' i en les formes de transmissió que admeten la variació del producte» (2010: 6).

només atribuïa al folklore. Per exemple, són habituals els poemes en què el lector ha de completar un vers o el darrer mot d'un vers, com passa en el següent cas:

On para ara en Matabou?
 Deu ser lluny, deu ser a Sardenya,
 o cordant-li l'espardenya,
 amb una mona a l'esquena [sic],
 a la que remena el brou
 Amb la pinta, i el remena
 com aquell que es rasca un...
 (Pedrals 2006, p. 80)

Aquest mateix poema ens serveix per tenir en compte que la seva poesia necessita un petit grup, si més no, un lector o un oient amb el qual l'escriptor o el recitador hi estableixi un contacte, hi interactui. D'altra banda, pel que fa a la idea que desenvolupa Ferré sobre la importància de la musicalitat en l'àmbit folklorístic i la poca rellevància que té en el literari, és important tenir en compte que Pedrals es dedica a musicar la seva poesia, si més no el mateix poeta és el compositor i el cantant de l'actual grup de música Els Nens Eutròfics. Tanmateix, de la musicalitat, se'n nodreixen els mateixos poemes mitjançant l'ús de formes poètiques, com ara el sonet o la sextina, o aprofitant-se de formes etnopoètiques, com ara la quarteta o el romanç, perquè la poesia, com diu Pedrals en una entrevista (Cadevall 2009), «és la música de les paraules».

Més enllà d'intentar delimitar ambdues arts, crec més oportú tenir en compte les consideracions de Dunja Rihtman-Augustin (citada a Bendix 1989, p. 11). L'estudiosa proposa un model transformacional per veure com la literatura - o qualsevol altre art - beu del folklore. Aquest model parteix de la idea que el folklore neix en el seu context. Acte seguit, d'aquest producte, en deriva el que catalogaríem com a «folklorisme», com un producte que circula dins el consum cultural que ha estat el resultat de la recollida folklorica: reculls de cançons, llegendes o rondalles, les actuacions o els enregistraments de grups que es dediquen a la música tradicional, etc.¹² Una vegada assimilat el producte, el folklore serveix d'inspiració per a tota mena d'activitat cultural.

¹² El terme 'folklorisme' va ser encunyat per l'antropòleg alemany Hans Moser el 1962 i va ser divulgat arreu del territori català per Josep Martí el 1996, a *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. És important tenir en compte que el folklorisme requereix la descontextualització i la hipostatització prèvia del folklore com a patrimoni cultural i que no té un sentit pejoratiu. Josep Martí (1999) ha volgut fer notar les diferències entre el folklore i el folklorisme. Podem destacar que mentre el folklore s'adapta constantment, el folklorisme transporta i adapta elements tradicionals a un nou espai i temps.

En les pàgines següents veurem que Pedrals s'apropia de determinades formes folklòriques, provinents de diversos gèneres – tot i que en aquest article ens centrarem en el poètic. En aquest sentit, podem dir que l'autor actualitza els ítems folklòrics, els introdueix a l'obra, amb l'objectiu de ser més accessible, que el públic tengui l'oportunitat de captar momentàniament la composició, tal com demana el tempo de la performance. Alhora, l'ús de determinades formes pròpies del folklore passen a convertir-se en un recurs mnemotècnic, ja que permeten que el text sigui més senzill de recordar. D'això, però, en parlarem en detall més endavant.

3 Traces d'oralitat a *El furgatori*

El furgatori, subtítulat «Els diaris de Bolló», és la història de Quim Porta, un líric molt ben dotat, que fa una estada al poble de Bolló per tal de recollir tot tipus de material folklòric, com ara cançons populars, festes tradicionals, costums, menjars, etc. Aquestes cançons populars que Porta va recollir són transcrits i són les composicions poètiques que trobam inserides en aquesta obra. Observem, per tant, que el folklore ja és des del començament el tema que motiva l'argument de la seva obra.

Si volguéssim classificar genèricament *El furgatori*, ens adonaríem que és gairebé impossible. Per una banda, el mateix subtítol de l'obra, «Els diaris de Bolló», ens acosta més aviat al que entenem per literatura del jo, que no pas a la literatura ficcional. Per altra banda, en llegir l'obra ens adonam que és difícil fer-ne una lectura *només* des de la no ficció. En la mateixa solapa del llibre ja s'especifica que es tracta d'un conjunt de «poemes», una «sàtira», un «dietari» i un «costumari». En la mateixa línia, el crític Jordi Llavina (2006, p. 13), en diu un «dietari poètic», una «novel·leta de galanteries», un «drama popular» i una «crònica acolorida», i Màrius Serra (2006, p. 8) la defineix com «una meravellosa faula que alterna el vers i la prosa».

Observem, per tant, que l'obra de Pedrals s'escapa de qualsevol definició genèrica. Té un caràcter eclèctic, traspassa els límits i supera qualsevol frontera: es mou entre la literatura de ficció i de no ficció, entre l'escrit i l'oral, entre el real i l'imaginari. I és que Pedrals concep la poesia com un gènere totalment lliure, en el qual tenen cabuda tot tipus d'elements provinents d'altres gèneres.

Si llegim les primeres pàgines, veurem que Pedrals recorre al recurs d'autorepresentar-se. Aquest no és un fet gens casual, sinó que és una manera d'introduir-se en la història, d'esdevenir personatge o, més ben dit, de convertir-se en el protagonista. A efectes pràctics, això li permet que, en fer el recital, pugui contar anècdotes i experiències, entre poema i poema, en primera persona. O sigui, li permet establir un contacte molt més directe amb el públic, un contacte molt més íntim i personal. A més

a més, amb aquest joc autoficcional s'estableix un nou contracte de lectura - un pacte autoficcional - en el qual concorren simultàniament la veritat i la falsedat, la mentida i el secret. Un pacte que requereix un lector molt més atent, que hagi d'estar vigilant el que pot dir el narrador. Al cap i a la fi, no deixa de ser una estratègia més de màrqueting que ja alguns estudiosos, com Manuel Alberca, atribueixen al gènere autobiogràfic, en dir que «los autores utilizan lo autobiográfico como material novelístico y como señuelo para atraer a los lectores. La expectativa autobiográfica creada [...] ha resultado muy rentable para el autor y una atracción para el lector que desea saber cuánto hay de verdadero en una ficción» (2011, p. 267).

Passem, però, a detallar una mica més les marques pròpies de l'oralitat. Per fer-ho, és interessant partir de les consideracions de l'estudiós de l'oralitat - i més concretament de la poesia oral - John Miles Foley (2002), qui entén que l'oralitat s'ha d'estudiar des de la interdisciplinarietat, més concretament, des de l'etnopoètica, la teoria oral formulària i la performance.¹³ Si bé una de les formes poètiques més habituals en *El furgatori* és el sonet, en totes les seves variants, també en trobam d'altres pròpies del folklore, com ara, la cançó. Francesc de Borja Moll en l'«Assaig d'estudi preliminar» del *Cançoner popular de Mallorca*, replegat i ordenat pel Pare Rafel Ginard, explica que la cançó popular és, en el seu origen, una obra individual, és a dir, que «cada peça literària és producte del cervell d'un autor concret, encara que sovint - quasi sempre - innominat i desconegut» (1979, p. xiv), i tot seguit ens ofereix una definició més àmplia:

[La cançó popular és] **adoptada** pel poble, admesa i assimilada per la gran massa d'un país, i d'una generació a una altra i altres (transmissió en l'espai) i d'una generació a una altra i altres (transmissió en el temps), amb la circumstància d'esser considerada propietat de tothom, d'esser modificada i reelaborada per qualsevol i de no conservar-se la noció de qui n'és el primer autor, perquè tota la comunitat hi participa. (1979, p. xvi)

Observam que en aquesta definició, Moll fa èmfasi en la manera de transmetre la cançó popular, però no fa cap mena de referència sobre les seves particularitats formals ni temàtiques perquè s'entén, tal com desenvolupa en les pàgines següents del mateix estudi preliminar, que la cançó popular, ja sigui curta o llarga, es caracteritza precisament per la seva gran diversitat. No obstant això, podem esmentar algunes característiques que solen ser comunes en les cançons populars, i que anirem desenvolupant tot seguit.

13 En aquest article ens centrarem, sobretot, a estudiar l'oralitat des de l'etnopoètica, ja que l'espai del qual disposem no ens permet realitzar una anàlisi més detallada de tot plegat.

En primer lloc, el caràcter narratiu dels versos – i no tant líric. D'aquesta manera, les composicions no són creades per ser llegides en veu baixa – per fer-ne una lectura silenciosa i atenta – sinó més aviat per ser dites en veu alta – per ser oralitzades –, perquè el públic escolti la història que canta el poeta. D'altra banda, la cançó popular mostra una manera de concebre el món i la vida d'un determinat poble. I, doncs, de quina millor manera es podia descriure Bolló, sinó a través de les cançons? És a través d'aquestes composicions que descobrim com són els habitants d'aquest poble. Els bollencs es caracteritzen per ser habitants molt fogosos. No és d'estranyar, doncs, que els poemes que desfilen per *El furgatori* siguin de temàtica eroticoamorosa, acompanyada d'un to satíric i humorístic. Parem atenció a la primera «cançó popular» que encapçala el llibre i que, en certa manera, dóna títol a l'obra. La sent Quim Porta en boca d'unes senyores que tricoten quan ell arriba al poble i el poema és una tirallonga de versos pentasíl·labs de rima femenina i consonant:

Cansat de l'amarga
solitud, la verga
li trota i desvirga
les nenes; les marca
com si fossin merca.
I s'espolsa el llir, que,
cansat de la gorga,
ja no dóna murga.
Però, per dar purga,
neteja i esporga
forats amb el dit:
furga i furga i furga i furga...
(Pedrals 2006, p. 12)

Com sabem, l'erotisme és un dels temes més recurrents en les cançons. No obstant això, aquests tipus de cançons solen estar absents en molts de reculls folklòrics, com passa en el *Cançoner popular de Mallorca*. Per la seva banda, Borja Moll diu que «la literatura popular té peces impublicables», tot referint-se a aquelles composicions que tenen «la intenció de presentar la sexualitat sense pal·liatius de cap mena per afalagar els instints més baixos i provocar la rialla gruixuda» (1979, p. xxxiii). Alhora, però, admet que aquestes peces no són escasses, ans el contrari, disposen d'una llarga tradició dins el ram de la cançó popular, i explica que del *Cançoner* «han estat eliminades [...] algunes dotzenes (o centenars?) de cançons: es tracta de les d'expressió eròtica tan viva que cauen dins la pornografia» (1979, p. xxxii). Si ha estat un tema tan productiu és perquè en qualsevol poble – així ho explica el mateix Borja Moll (1979, p. xxxiv) – bullen les mateixes passions que existeixen pertot arreu on hi ha homes.

Tanmateix, si feim una mirada cap a l'actualitat, les cançons eròtiques – també anomenades «cançons de broma bruta», «cançons profanes», «cançons d'aquelles que alcen la terra», o «d'aquelles que bofeguen» – han estat motiu d'atenció de diversos estudiosos, entre els quals destaca Gabriel Janer Manila, qui va emprendre la tasca de recopilar-les durant els anys seixanta i setanta. Mogut per un article de Joan Fuster publicat el 1978 en el qual proposava salvar el patrimoni eròtic i animava a recuperar-ne els materials de tradició oral,¹⁴ Janer va publicar el 1980 *Sexe i cultura a Mallorca: el cançoner* i el 1995 en va treure una segona edició, *Les cançons eròtiques del camp de Mallorca*. Segons explica l'estudiós, aquestes composicions – a diferència de les altres – estan repletes de metàfores i d'eufemismes perquè el sexe era considerat un tema tabú – fins i tot, ha arribat a ser una temàtica prohibida, si més no, a Occident –, motiu pel qual les cançons són molt més enginyoses. Per tant, que aquesta hagi estat una temàtica censurada ha possibilitat crear tota una sèrie de recursos i d'expressions així com també una nova manera d'interpretar determinats mots.

Josep Pedrals empra molt sovint aquests recursos – expressions enginyoses, determinats jocs lingüístics, etc. – que qualsevol lector podria ràpidament identificar perquè formen part del saber popular. Alhora aquestes eines faciliten la seva comprensió.

D'aquesta manera, doncs, les isotopies semàntiques que el nostre escriptor utilitza són noms d'armes i d'utensilis per referir-se al membre viril, com ara, «la verga» (2006, p. 12) o «l'eina» (p. 66), així com també altres símbols, «el lllir» (p. 12), «el veler» (p. 23) o «la vela» (p. 65). Generalment, aquests mots solen anar acompanyats d'un verb i el resultat, i el sintagma verbal sol fer referència a l'erecció del penis o també a la masturbació: «espolsar-se el lllir» (p. 12), «lliscar-se el veler» (p. 23), «inflar-me la vela» (p. 65), «empolainar-se l'eina» (p. 66), «estrènyer la culebra [sic]» (p. 100). De la mateixa manera, també apareixen diverses denominacions per referir-se al membre femení. La més habitual en la cançó popular eròtica és usar el nom d'un ocell i, en aquest cas, Pedrals empra «la garsa» (p. 23). A més a més, també usa altres elements, provinents del món de la natura, com ara una «fulla» (p. 65) o una «flor» (p. 86), i una «alcova» (p. 94), amb la voluntat de designar un espai tancat i petit que serveix per guardar tot tipus d'estrís. També aquestes paraules solen servir de complement del sintagma verbal, i ens evoquen al moment de l'acte sexual, al moment

14 Deia Fuster: «Havíem decidit que la 'història' no era solament una llista de batalles, de matrimonis dinàstics, d'embolics diplomàtics. Però tampoc no s'acaba amb les llistes de preus i de salaris, amb els diagrames de les crisis econòmiques, amb les peripècies de la lluita de classes. Hi ha una altra 'història' pendent, referida a la gent de cada dia: què menjaven i com, es divertien i en/amb què, com i quan fornicaven. Tot va lligat, naturalment: les batalles, les crisis i l'ús dels genitals» (1978, p. 35).

de «desvirgar» o de «furgar», com diria Pedrals: «en sa fulla em pots fer ballar» (p. 65), «obrir flor entre les cames» (p. 86), «tenir la lluna dins l'alcova» (p. 94), etc. D'altres expressions fan referència a l'autoestimulació sexual femenina, sempre considerada delitosa i molt plaent. Del poema que encapçala *El furgatori* són suficients destacar-ne unes quantes paraules perquè ens vinguí al cap la imatge que es pretén aconseguir: «delir-se», «besar», «alè», «mullir», «dits», «fregar», «llavis remots» (p. 9). En una altra escena, la masturbació es du a terme mentre la protagonista està adormida: «ressons del somni fan moure els dits, | t'infles de sobte i flo-reixen tos pits» (p. 96).

Pedrals no considera la sexualitat com una eina procreadora, limitada a la reproducció de l'espècie, ni tampoc com una activitat rutinària, sinó més aviat la converteix en una experiència humana de gaudi i de festa, lluny de tot sentiment tràgic. És també des d'aquesta perspectiva que s'emmarquen les recopilacions de Janer Manila (1980; 1995).

Una vegada explicat el vincle o, més aviat, els paral·lelismes temàtics que podem trobar entre la cançó popular i les composicions de Pedrals, passem a analitzar-ne la forma.

A *El furgatori* podem trobar formes pròpies de la literatura oral. La forma estròfica més habitual és la quarteta heptasil·làbica de combinació ABBA o ABAB amb rima consonat, una forma estròfica molt vinculada amb l'estructura prototípica de la cançó popular. La rima funciona - com ocorre a la literatura oral - com un recurs mnemotècnic, que facilita la memorització de la paraula que ve, suscitada un moment abans per uns sons acabats d'aparèixer. La rima, per a Pedrals, no és cap mena d'imposició ni de restricció i, en aquest sentit, s'allunya d'aquells poetes contemporanis que veuen la rima com una espècie de grillons que resten llibertat per poder expressar-se. Ben mirat, escriure en rima és la millor opció si el poeta - convertit ara en intèrpret - pretén recordar la seva obra per llegir-la en veu alta mirant als ulls el públic. Algunes composicions tenen també cinc versos:

A dur alga em fan anar,
que és la feina més lleugera;
ja en veurem damunt de l'era,
que, sense tenir cantera,
per força em faran cantar.
(Pedrals 2006, p. 67)

Al costat de la cançó popular, podem parlar també d'altres estructures vinculades a l'etno-poètica. Podem esmentar la parèmia, la fórmula de fonació o el motiu local, unes estructures que qualsevol lector podria ràpidament identificar perquè formen part del saber popular, de la memòria col·lectiva. La fórmula de fonació o l'entrebancallengües és una de les més

habituals. Allò que es pretén és que, en el moment que el lector ho intenti llegir en veu alta, es produeixi l'equívoc en el fonemes. Aquest equívoc es pot produir, per exemple, en el poema de dos versos: «Garrí que en grata gruta | fanga crosta i clou cloaca» (Pedrals 2006, p. 60); o «el poeta Víctor de la Victòria [...] deia que 'cor al revés és roc | i sexe al revés és excés'» (Pedrals 2006, p. 86). Altres vegades, el poema té un major nombre de versos i la dificultat de pronúncia es troba en diversos grups de fonemes:

Esmunyits expansius,
 llarg junyits llits de riu,
 d'amarar del marí margindoies.
 Ve a lliscar-se el veler,
 lluu de garsa que em torça:
 brillant sementer d'estimar-se!
 Mira amor amar-se:
 fona amb fina força.
 (Pedrals 2006, pp. 22-23)

Com veim, Pedrals és un gran manipulador acústic del llenguatge, fins i tot, algunes vegades arriba a menystenir la càrrega semàntica del discurs per emfatitzar-ne la substància fònica. A *El furgatori* la història esdevé secundària i prenen importància els jocs de paraules, els ritmes i les rimes; jocs del llenguatge que semblen a primera vista un discurs poètic molt senzill però que guarden en el fons una dificultat de creació elevada. Al cap i a la fi, aquest joc verbal, de caràcter combinatori, no deixa de ser el nivell més primitiu del joc poètic, que es connecta sovint amb la literatura de l'absurd i amb alguns moviments literaris, com ara el dadaisme. Tanmateix, aquest és un bon recurs si es pretén que la història del recital sigui senzilla de comprendre, atractiva i divertida i que el públic estigui molt més atent davant de la capacitat que demostra l'interpret a l'hora de recitar els poemes.

Per tot això, o sigui, per utilitzar determinats tipus de versos i d'estrofes molt propers als que s'empra sovint en el folklore, podem parlar d'una lírica de caràcter popular, entenent 'popular' en el sentit que proposa Josep Romeu i Figueras (1974, pp. 8-9), o sigui, com aquell tipus de creació poètica que recorre a determinades formes de la literatura oral. És en aquest sentit que podem parlar de Pedrals com un 'poeta oral', aquell que, amb l'ajuda de l'escriptura però seguint la tradició retòrica de la poesia oral, compon textos en vers amb l'objectiu de ser recitats. En part, aquest tipus de poesia sembla acostar-se a l'estètica del neopopularisme, que a Catalunya va començar a conrear Tomàs Garcés a principis del segle XX, tal com ha fet notar Enric Sòria (2001), i que va arrelar també en algunes obres de poetes espanyols, com ara Federico García Lorca (*Romancero*

gitano, 1928) o Rafael Alberti (*Marinero en tierra*, 1925).¹⁵ Garcés ho explica així en el pròleg de la quarta edició del seu llibre, *Vint cançons*, publicat el 1922: «Fondre creació personal i formes popular en una poesia [és], en efecte, el meu afany» (Garcés 1961, p. 25). Caldria estudiar més detalladament si la poesia es pot inscriure en aquesta línia o bé si només n'agafa alguns trets. En tot cas, el que m'interessa notar és que, en el cas de Pedrals, s'hi afegeix el component del recital, que a vegades aparenta semblar un acte de comunicació folklòrica i d'altres un acte d'escenificació artística, tal com estudiarem més endavant.

No obstant això, si seguim les consideracions de Miles Foley (2002), podem ubicar l'obra de Pedrals en dues de les quatre propostes que desenvolupa. Per una banda, la podem situar ben a prop del poema sonor i, doncs, al costat de *l'slam poetry*. En aquesta modalitat els poetes componen la poesia de forma escrita però l'executen exclusivament de forma oral i per això el poema és rebut per via auricular. Per altra banda, no s'allunya del que Miles Foley (2002) anomena «poemes escrits per ser oralitzats», aquells que es produeixen per ser escrits i publicats en forma de llibre, però que empren el llenguatge i l'estructura propis de la literatura oral.

També pel fet de posar en escena diferents poemes expressats de diverses maneres amb l'ús de recursos sonors podríem vincular l'obra de Pedrals amb la polipoesia. Aquest tipus de poesia, segons han estudiat Lis Costa i Eduard Escoffet (2012), té com a element central la veu del poeta però hi afegeix «elements lligats a la posada en escena, com la música, la dansa, les imatges, els gestos i les llums» (p. 61). El polipoeta, d'acord amb la definició de Montserrat Riu (2013), «llegeix els poemes sobre partitures escrites en paper [...]. Inventa les partitures segons les seves necessitats, així com també els 'codis' adients per poder llegir i dir el que vol expressar exactament i en l'instant únic de cada performance polipoètica» (p. 41). No obstant això, Pedrals es desvincula en certa manera d'aquesta pràctica perquè poques vegades fa ús del que Enzo Minarelli – un dels seus màxims representats – destacava en el primer punt del manifest sobre la polipoesia el 1987.¹⁶ Aquest primer punt feia referència a l'ús de les noves

15 Explica el poeta Agustí Esclasans a les seves memòries que «L'any 1925, quan vaig publicar el meu primer llibre, s'iniciava a Catalunya un moviment literari, que jo vaig anomenar 'neopopularisme', i que tenia com a precursors els tres poetes màxims de nostre Primer Noucents: Josep Carner, Guerau de Liost i Josep Maria López-Picó. Eren capdavanters de la nova lírica Josep Maria de Sagarra i Tomàs Garcés. Venia a ésser una rèplica popular catalana del mateix moviment que, aleshores i en castellà, propugnaven Antonio Machado i Juan Ramon Jiménez, i ja més ençà, entre els joves, Federico García Lorca i Rafael Alberti. Tenia com a base doctrinal partir de la poesia popular i re-crear-la intel·lectualitzant-la més o menys» (1957, p. 161).

16 «El Manifiesto de la Polipoesía» va ser publicat al catàleg *Tramesa d'art* a València i el 1999 va ser llegit al Primer Congrés Internacional de Polipoesia a Barcelona amb el títol «El manifiesto de la Polipoesía doce años después».

tecnologies, com ara els diversos mitjans electrònics o els ordinadors, com a veritables protagonistes de la performance polipoètica i que destaquen tant en la poesia de Minarelli com en la d'altres polipoetes, com ara Bartomeu Ferrando.

D'altra banda, Pedrals sap que és important ampliar al màxim els canals de difusió de la seva obra, un aspecte que Jordi Marrugat (2013) atribueix a la poesia catalana contemporània. Ja ho diu Margalida Pons (2011), que les poètiques de l'oralitat tenen la capacitat d'abraçar un major nombre de públic i, doncs, afavoreixen que el gènere poètic hagi passat de ser minoritari - destinat a uns quants lectors - a ser massiu, 'popular'. Com diria el sociòleg francès Pierre Bourdieu (2011), se situen dins el camp literari català una mica més a prop del camp de gran producció - i no tant del camp de producció restringida -, aquell en el qual es mouen els artistes reconeguts per la crítica i pel públic, i que disposen, a diferència d'altres artistes, d'uns índexs d'èxits comercials més elevats i gaudeixen també d'un determinat grau de notorietat social.

Els números no enganyen. I aquest és el fet: *El romanço d'Anna Tirant* - l'obra publicada després d'*El furgatori* i que dona continuïtat al Cicle de Bolló - compta amb un total de cinc edicions - i en un futur aquest nombre pot incrementar encara més -, de 600 exemplars cadascuna.¹⁷ O sigui, un total de 3.600 romanços, una xifra que - siguem sincers - no és del tot habitual en la producció de la poesia catalana. A tot això cal sumar-li el fet que Pedrals sol recitar generalment davant deu o vint persones, amb la qual cosa es multiplicarien el nombre d'oients - respecte del nombre de possibles lectors. Tanmateix, la seva paraula ha anat més enllà, i ha aconseguit pujar a l'escenari per posar-se davant 80.000 persones al Concert per la Llibertat, que es va celebrar al 29 de juny del 2013 al Camp Nou, a Barcelona. En aquest concert, en el qual participaven uns quatre-cents artistes, també es va comptar justament amb la presència d'Enric Casasses, que va llegir J.V. Foix.

Així mateix, la varietat de formats en què es presenta la seva obra va en relació amb la diversitat d'espais als quals accedeix. A tall d'exemple, *El furgatori* no ha estat difós exclusivament en forma de llibre. A més d'haver estat recitat arreu dels Països Catalans,¹⁸ el mateix Pedrals va fer-ne el text

17 Vegem, a més, amb quina rapidesa s'han imprès les edicions: la primera és del febrer del 2012; la segona, del juny del mateix any; la tercera, del setembre del 2013; la quarta, del novembre; la cinquena, del maig del 2014; i la darrera, del maig del 2015.

18 La mateixa editorial en la qual es publica l'obra de Pedrals, LaBreu Edicions - així com també ho fan noves editorials, com ara AdiA Edicions, Xicra Edicions o Edicions Terrícola -, estimula els recitals poètics com a tret distintiu i també com estratègia comercial, amb el benentès de donar més visibilitat als poetes i d'anunciar el producte, fomentant el contacte directe entre l'autor i el públic. Una de les editores de LaBreu, Ester Andorrà, en una entrevista ja argumenta que «el món del recital és absolutament necessari per donar a conèixer l'obra del poeta. És com ara els discos, els cantants dels grups necessiten dels 'bolos' per

teatral, que va dirigir Iban Beltran en el marc d'un cicle a l'Espai Brossa, així com també ha passat a conformar una gran part del primer CD d'Els Nens Eutròfics, *Esquitxos ultralleugers*. Així, els poemes accedeixen a uns circuits que molt probablement no haurien conegut en un format de llibre i, doncs, s'amplia de manera notable el mercat, perquè es diversifica també el canal de distribució. Podem parlar altra vegada, per tant, d'una lírica 'popular', aquesta vegada però, entenent la popularitat com un intent d'agradar a la majoria, d'aspirar a aconseguir un gran nombre de lectors.

4 A mode de conclusió

Hem vist que la poesia de Pedrals es pot vincular amb determinats elements del folklore, la qual cosa no significa que en formi part, sinó senzillament que en manleva una sèrie d'elements - el motiu i el to, determinats recursos mètrics i de versificació, com ara la rima, etc. Aquests elements permeten que, en recitar-la davant del públic, se'ns faci molt més prope-ra i fàcil d'entendre. D'altra banda, en recitar-la és el moment en què la podem veure més clarament vinculada amb l'oralitat, més allunyada de l'escriptura. Fins i tot sovint el públic pot arribar a tenir la percepció que el poeta està improvisant, per la manera de moure's i de gesticular damunt de l'escenari i també pel tipus de rimes i de ritmes, que semblen a vegades més acostats al de la cançó popular que no pas al de la literatura. Sigui com sigui, l'autor aconsegueix que el públic experimenti la poesia oral en tota la seva plenitud, però no es desfà de la base escrita, perquè procura portar sempre el llibre davall el braç.

Tot plegat, la poesia de Pedrals combina tot tipus d'estils, de temes i de mètrica, rima i ritme. A més a més, en la seva obra trobam tot tipus de referents de la literatura catalana, alguns més i d'altres menys vinculats amb l'oralitat. Podem destacar des d'escriptors de l'edat mitjana, com Ramon Llull o Ausias March, fins a autors més actuals, com Josep Palau i Fabre o Pere Quart, sense oblidar la poesia del barroc, de la renaixença, del noucentisme ni del modernisme. Tanmateix, els aspectes que més la caracteritzen són la paraula, el ritme, la musicalitat que s'uneixen amb la veu i la gestualitat quan és recitada. De ben segur, doncs, que és impossible passar per l'obra de Pedrals i llegir-la - o escoltar-la - de manera desapercebuda, sense deturar-s'hi; per això, i si volem entendre la complexitat de la literatura catalana actual, se'ns fa necessari estudiar-la amb més profunditat, posar-la de costat amb la resta de poètiques que es vinculen amb l'oralitat.

guanyar-se les garrofes; els poetes necessiten fer els 'bolos' per donar a conèixer la seva obra» (*L'Eutrapelista Pedrals* 2011, minut 28:00").

Bibliografia

- Alberca, Manuel (2011). «Autoficció o autoficciones». A: Espinós, Joaquim; Escandell, Dari; Marcillas, Isabel; Francés, Maria Àngels (ed.), *Autobiografies, memòries, autoficcions*. Barcelona: Editorial Afers, pp. 267-284.
- Ballart, Pere (1997). «Naturalesa i convencions de la poesia lírica». A: Abellan, Joan; Ballart, Pere; Sullà, Enric, *Introducció a la teoria de la literatura*. Manresa: Angle Editorial, pp. 89-100.
- Bascom, William (1981). *Contributions to Folkloristics*. Meerut: Archana Publications.
- Bendix, Regina (1989). «Folklorism: The Challenge of a Concept». *International Folklore Review*, 6, pp. 5-15.
- Borja Moll, Francesc (1979). «Assaig d'estudi preliminar». A: Ginard Bauçà, Rafel, *Cançoners Popular de Mallorca*, vol. 1, Palma: Editorial Moll, pp. iii-lxxxiv.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cadevall, Gerard (2009). «La poesia és la música de les paraules» [en línia]. *La porta clàssica*. Disponible a http://lpc3.com/arxiu/entrevistes/qla_poesia_es_la_musica_de_les_paraulesq (2015-05-19).
- Casas, Arturo (2012a). «Preliminar: acció pública del poema». *Tropelías*, 18, pp. 1-15.
- Casas, Arturo (2012b). «La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público». *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada: Universidad de Granada, en premsa.
- Costa, Lis; Escoffet, Eduard (2012). «Poesia, sonoritat i electrònica». *Temps d'Educació*, 42, pp. 51-70.
- L'Eutrapelista Pedrals* (2011). *L'Eutrapelista Pedrals* [en línia]. Documental realitzat per alumnes de Comunicació Audiovisual (Cinema i TV), tutoritzat per Dolors Genovés. Disponible a <http://vimeo.com/12812615> (2015-05-19).
- Esclasans, Agustí (1957). *La meva vida/2*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Ferré, Gabriel (1991). «Romanços i cançons». A: *De la literatura popular a la literatura culta*. Barcelona: Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, pp. 29-63.
- Fuster, Joan (1978). «Salvem el patrimoni eròtic!». *Serra d'Or*, 221, p. 35.
- Garcés, Tomàs (1961). *Obra poètica*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Georges, Robert A.; Jones, Michael Owen (1995). «Introduction: Folklore and Its Study». In: *Folkloristics: an Introduction*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 1-28.
- Janer Manila, Gabriel (1980). *Sexe i cultura a Mallorca: el cançoner*. Palma: Editorial Moll.

- Janer Manila, Gabriel (1995). *Les cançons eròtiques del camp de Mallorca*. Palma: Olañeta, editor.
- Llavina, Jordi (2006). «A l'ombra de Psicomorf». *Avui Cultura*, 21 de juny, p. 13.
- Marrugat, Jordi (2013). *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Martí i Pérez, Josep (1999). «La tradición evocada: folklore y folklorismo». A: *Tradición oral*. Universidad de Cantabria: Aula de Etnografía, pp. 81-108.
- Miles Foley, John (2002). *How to Read an Oral Poem*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Oriol, Carme (2007). «El romanç 'L'escriveta' en el folklore i en la literatura». A: Guiscafrè, Jaume; Valriu, Caterina (eds.), *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i supervivències*. Barcelona; Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Universitat de les Illes Balears, pp. 9-26.
- Pedrals, Josep (2006). *El furgatori*. Barcelona: LaBreu Edicions.
- Pons, Margalida (2011). «Una nova lírica popular? Processos de col·lectivització en la producció catalana recent» [en línia]. A: Bastida Rodríguez, Patricia; Calafat, Caterina; Fernández Morales, Marta; Prieto Arranz, José Igor; Suárez Gómez, Cristina (coord.), *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos = Actas del IV Congreso de la SELICUP*. Palma: Edicions UIB. Disponible a <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/plenarias/PONS.pdf> (2015-05-19).
- Pons, Margalida (2012). «Presentació: Lírica, deslírca i reversibilitat». A: Pons, Margalida; Reynés, Josep Antoni (eds.), *Lírica i deslírca. Anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*. Palma: Edicions UIB, pp. 7-15.
- Picornell, Mercè (2010). «Intrusisme o interdisciplinarietat? La justificació de categories crítiques en la frontera etnoliterària» [en línia]. A: Patricia Bastida Rodríguez, Caterina Calafat, Marta Fernández Morales, José Igor Prieto Arranz, Cristina Suárez Gómez (coord.), *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos = Actas del IV Congreso de la SELICUP*. Disponible a: <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/marcasteoricos/PICORNELL.pdf> (2015-05-19).
- Riquer, Martí de (1980). *Història de la literatura catalana*, vol. 3. Barcelona: Ariel.
- Riu, Montserrat. «La Polipoesia d'Enzo Minarelli». *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, 194, pp. 41-42.
- Romeu i Figueras, Josep (1974). *Poesia popular i literatura*. Barcelona: Curial.
- Romeu i Figueras, Josep (1991). «Incidència de la poesia popular en la lírica catalana culta de l'Edat Mitjana i el Renaixement». *Els Marges*, 43, pp. 5-24.

- Serra, Màrius (2006). «L'eutrapelista Pedrals». *Avui Cultura*, 26 d'abril, p. 8.
- Sòria, Enric (2001). «El somni i la paraula». *Centenari Tomàs Garcés (1901-2001)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya; Institució de les Lletres Catalanes, pp. 5-10.
- Valriu, Caterina (2008). *Paraula viva: Articles sobre literatura oral*. Barcelona; Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Universitat de les Illes Balears, pp. 96-104.

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Poesia i oralitat en la literatura catalana actual

Una anàlisi a partir de la representació, la incidència política i l'espai públic

Elisabet Gayà

(LiCETC, Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract Recently, there has been a progressive rise of performances in the field of Catalan literature, which has developed into the creation of new platforms of poetic dissemination linked to the show business and disassociated from the written book. To explain these phenomena in more detail, two specific performances are analysed. The first one is called *Estellés de mà en mà*, performed by the actor Francesc Anyó and the musician Borja Penalba. This representation has also generated the recording of a CD, the publication of Vicent Andrés Estellés's anthology and the creation of associated merchandise made available through social media networks. The second one is a show created by the composer and singer Cesk Freixas and the poet Roc Casagran. Drawing on the theories of Jacques Rancière, the focus is on the impact of poetry on the public space and, more specifically, on the links between politics and aesthetics.

Resum 1 Introducció. – 2 Marc teòric. – 3 *Estellés de mà en mà*, de Borja Penalba i Francesc Anyó. – 4 Espectacle poeticomusical de Cesk Freixas i Roc Casagran. – 5 Conclusions.

Keywords Poetry. Politics. Oral. Performance.

1 Introducció

En el marc de la literatura catalana més recent s'ha constatat un augment vertiginós de les propostes artístiques que utilitzen l'oralitat per transmetre el fet poètic. Ja a la dècada dels anys setanta del segle XX, i just després de l'auge de la Nova Cançó, un conjunt més o menys organitzat de poetes, anomenats grup 'O així',¹ va començar a proclamar els seus versos arreu

1 Aquest grup estava format per Enric Casasses, Jordi Pope, Àngel Carmona, Jesús Lizano, David Castillo, Joan Vinuesa, Jaume Sisterna, Albert Subirats i Meritxell Sales. «Van començar a fer recitals mig improvisats a locals de Gràcia i van anar aplegant poetes al seu voltant que participaven del mateix esperit contracultural, molt lligats a moviments llibertaris, i que es van constituir en una de les poques alternatives a la poesia més oficialista» (Costa 2010, p. 2).

d'alguns bars del barri de Gràcia de Barcelona. Un dels noms dels components d'aquesta formació que més ressona encara avui dia és el d'Enric Casasses, qui en certa manera ha servit d'enllaç entre la tradició que ell mateix encetà i la que han creat actualment tota una munió de joves potes de la literatura catalana.² L'originalitat de Casasses en relació a l'oralitat s'entén sobretot gràcies a dos factors diferents. En primer lloc, perquè començà, no només a dir els poemes en veu alta, sinó a escenificar-los mitjançant la veu, els gestos, etc. i, de vegades fins i tot a acompanyar-los amb elements musicals, sense acabar de recórrer al cant. I, en segon lloc, perquè utilitzà el recital com una via més per difondre la seva obra poètica, no únicament com a promoció del llibre escrit. Dues mostres en són els discs editats juntament amb Pascal Comelade, *La manera més salvatge* (2006) i *N'Ix* (2010). Així doncs, Casasses, tot i pertànyer originàriament a una altra generació, ha compartit espais amb joves poetes i ha estat capaç de transmetre'ls aquesta perspectiva sobre el fet oral.

Tanmateix, l'augment de les propostes poètiques orals no només es deu a l'increment dels recitals poètics realitzats pels mateixos autors, sinó també a l'existència d'altres tipus d'esdeveniments com, per exemple, les accions poètiques, els espectacles poètics o la poesia oral improvisada. Per tant, actualment ens trobam davant d'un ventall molt ampli de representacions poètiques, totes basades en l'oralitat, una característica que permet ampliar el camp de difusió d'aquest gènere literari i que possibilita la seva incursió en l'espai públic, de manera que l'allunya de la visió íntima i privada que el llibre escrit li havia contagiats des de la invenció de la impremta. Enmig d'aquest panorama, doncs, han sorgit una sèrie d'espectacles poètics que afavoreixen la construcció d'un missatge cultural políticament combatiu, bastit d'humor i d'ironia.

En conseqüència, l'estudi d'aquestes pràctiques literàries i culturals no es pot fer sota els mateixos paràmetres que s'han utilitzat per descriure i analitzar la poesia escrita. Convé subratllar que quan la poesia és oralitzada també ens hem de fixar, entre d'altres, en elements com la presència de l'autor, la representació, l'oratorïa, la incidència en l'espai públic o l'acompanyament musical.

2 Ens referim, entre d'altres, a Josep Pedrals, Laia Martínez i López, Blanca Llum Vidal, Mireia Calafell, Pau Vadell, Lucia Pietrelli, Núria Martínez Vernis, Eduard Carmona, Carles Rebassa, Mireia Vidal-Conte, Marc Romera, Eduard Escoffet, Jaume C. Pons Alorda, David Caño o Lluís Calvo.

2 Marc teòric

En primer lloc, per intentar analitzar més detingudament aquests espectacles caldria tenir en compte els canvis que hi ha hagut en la concepció de la representació al llarg de la història – sobretot en l'àmbit occidental – des de la perspectiva de les arts escèniques. Primerament, s'equiparava la tasca de l'actor a la d'un intèrpret del text literari però, a partir de la segona meitat del segle XX i sobretot en el teatre alemany, es va començar a concebre com l'encarnació d'un personatge, fet que posava de manifest, agafant conceptes de Helmuth Plessner, la tensió entre el cos fenomènic – en el sentit de trobar-se en un espai/temps determinat – i la interpretació. Així doncs, eren dos els factors que afectaven la representació escènica: un de decisiu, el procés de corporeïtzació, i un de potencial, el mateix fenomen de la presència.

Mitjançant aquesta nova concepció dicotòmica, el text literari es convertia en l'eix vertebrador de l'escenificació i la tasca de l'actor quedava reduïda a donar expressió en el seu cos i amb el seu cos a un personatge, però eliminant-ne qualsevol rastre de fisicitat real; es convertia, doncs, en una espècie de sedàs transparent mitjançant el qual es transmetien sentiments, raonaments, estats d'ànim, etc., sempre pertinents al personatge representat.

D'aquesta manera, qualsevol rastre d'improvisació quedava exclòs de la representació i l'actor només podia fer cas de les pautes determinades prèviament per l'autor o el director de l'obra. El principal motiu de la imposició d'aquest plantejament rau en la convicció que, si existien moments en què es marcava la corporeïtat de l'actor real, l'espectador es veia obligat a abandonar el món ficcional i introduir-se en el món material, fet que suposava una pèrdua de qualitat del text literari. En certa manera, aquesta idea no està tan allunyada del plantejament del folklorista Paul Zumthor, el qual no concebia la funció fàtica del llenguatge com a creadora de sentit. De fet, segons la síntesi que en fa Erika Fischer-Lichte, Johann Jakob Engel va arribar a explicar que

el actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico en una medida tal que estuviera en condiciones de ponerse, en tanto que nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto y de hacerlo en tanto que signo material. Los significados que el autor había expresado en el texto debían hallar en el cuerpo del actor un nuevo cuerpo-signo sensible y perceptible en el que desapareciera o se extinguiera todo lo que no sirviera para la transmisión de estos significados, todo lo que pudiera afectarlos, falsearlos, mancillarlos, contaminarlos o menoscabarlos de cualquier forma. (Fischer-Lichte 2011, pp. 161-162)

El mateix Wolfgang Iser cap el 1983 proposà també aquesta descorporeïtzació justificant que, en la realització escènica, els gestos, sons corporals i moviments eren totalment efímers, mentre que el significat aconseguia arribar més enllà de la materialitat i, en certa manera, perpetuar-se en el pensament de l'auditori (Fischer-Lichte 2011, p. 163). Tanmateix, era evident que aquesta concepció havia de rebre, per força, crítiques contundents, les quals es basaren sobretot en l'ideari de Georg Simmel, qui ja al 1923 havia detectat l'existència de significats construïts lingüísticament i d'altres corporalment. En aquest sentit, Simmel afirmava que en l'obra literària només es prefixaven completament els significats lingüístics, atès que «el autor no puede predeterminar ni la voz, ni la entonación, ni el *ritardando* o *accelerando* del discurso, ni los gestos o la especial atmósfera del personaje carnal, ni tampoco dar directrices unívocas para lograrlo» (citat a Fischer-Lichte 2011, p. 163).

Si bé és cert que inicialment la performativitat estava al servei de l'expressivitat, en el sentit que la corporeïtat de l'actor havia de restar dissimulada – ocultada, fins i tot –, amb el temps el cos s'ha acabat convertint en un element generador de significat, tal com apuntava Simmel. És així com no es poden concebre els elements performatius relacionats amb els intèrprets sense les traces d'un cos present i un altre de representat. Per tant, la distinció entre cos com a significat i com a materialitat resta eixorca en les produccions performatives per donar pas a la «multiestabilitat perceptiva» (Fischer-Lichte 2011, p. 293), mitjançant la qual és possible percebre alhora el cos del personatge i de l'actor real i interpretar-ne significats diferents no només en funció del que diuen, sinó també de com actuen, perquè la materialitat no exclou la producció de significat, sinó que la intensifica.

En segon lloc, cal aprofundir en la relació entre poesia i política i, sobretot, en les modificacions que imposa la utilització de l'espai públic en aquest àmbit. Aquesta idea no deixa d'estar relacionada també amb la concepció platònica de l'art. Segons Jacques Rancière,

la política está ella misma excluida del planteamiento platónico. La división misma de lo sensible retira a los artistas de la escena política en la que harán algo distinto a su trabajo, y a los poetas y a los actores de la escena artística en la que podrían encarnar una personalidad distinta a la suya. (2005, p. 16)

Plató distingeix entre el món sensible i el món de les idees i entén que l'art forma part d'aquest segon. Però quan la poesia és oralitzada i escenificada una part del seu significat és percebut mitjançant els sentits. A més, quan aquests espectacles es produeixen en l'espai públic, independentment que parlin o de forma explícita de política, afavoreixen una xarxa de relacions comunitàries. Cal entendre que en el marc d'aquest treball, quan esmen-

tam el fet polític no només parlam de les institucions i els partits, sinó que ens hi referim de la mateixa manera com l'entén Rancière, és a dir, com

la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. (2005, p. 18)

Però tal i com s'ha pogut observar fins avui dia, l'avançament tecnològic i, sobretot, la possibilitat d'accés lliure a internet i a les xarxes socials ha afavorit que els afers polítics deixin de ser quelcom propi de cercles reduïts i s'hagin estès entre la societat. D'aquesta manera, és més o menys habitual, com a mínim en l'àmbit de la literatura catalana, que un espectacle poètic públic sigui identificat amb un sentiment de pertinença a una ideologia concreta, sobretot si tenim en compte que darrera d'aquestes produccions sempre sol haver-hi una entitat que les potencia.³ Per tant, «la situación del arte hoy en día podría constituir perfectamente una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares reservados al arte y aparentemente todo lo contrario: la implicación del arte en la constitución de formas de la vida en común» (Rancière 2005, p. 16). És així com podem entendre que l'espai on es duen a terme aquests espectacles condiona la seva relació amb el fet polític.

L'estudi de la localització de la performance poètica és força complex segurament a causa de les múltiples accepcions del terme «espai». Tradicionalment, en el camp de la poesia l'espai ha estat estudiat des de la perspectiva temàtica, com a inspirador de determinades peces líriques. Però tanmateix, l'espai no només és capaç de perviure en la poesia com a tema, sinó que també pot influir-hi d'altres maneres:

l'interaction de l'espace et du temps ouvre ainsi de toutes parts les perspectives sensorielles et intellectives, offre à chacun sa chance. Le message est *publié*, dans le sens le plus fort que l'on peut conférer à ce terme... dont l'usage courant, relatif à l'écriture imprimée, fait une piètre métaphore. La performance est *publicité*. Elle refuse de cette privatisation du langage. (Zumthor 1983, p. 157)

Parlant sobre les performances poètiques de Bartomeu Ferrando, Josep Sou reflexiona al voltant de la importància de l'emplaçament i ens explica que tant l'espai com el temps «esdevenen matèria constructiva, elements nutritius per a la realització de la *performance*. [...] Així, aquestes dues

3 Quan parlam d'entitat no ens referim només a la política institucional, sinó a totes aquees les associacions i organitzacions que munten actes culturals, les quals inevitablement es posicionen políticament encara que siguin apartidistes.

coordinades espai-temporals, són [...] l'essència íntima de la composició, atenent a les referències marcades per l'art d'acció» (2008, p. 42). Veim com, en els casos de poesia performativa, no podem restringir l'estudi de l'espai a la tematització.

Si afinam una mica la localització de la poesia performativa ens trobarem amb la utilització d'una gran quantitat d'emplaçaments diferents: «another virtue of performance poetry is that it can happen anywhere» (Beasley 1996, p. 35). Podem distingir, en primer lloc, aquells que són propis o hegemònics perquè tradicionalment han acollit aquest tipus d'actuacions, com per exemple, els teatres, auditoris o sales culturals; i, en segon lloc, espais apropiats, és a dir, inicialment no destinats a acollir espectacles. Ens referim a bars, patis, carrers, places, etc. En qualsevol cas, generalment impliquen «unha división do espazo comunicativo entre quen contemplan e quen representan, alí onde – en sentido etimolóxico – hai *teatro*, hai execució ou *performance*» (Casas 2012, p. 61). Així doncs, en certa manera, la comunicació física entre poeta/actor i auditori està quasi sempre preestablerta per l'existència d'un escenari – o per quelcom que n'assumeixi les funcions – i un espai amb cadires o butaques destinat als receptors:

Aínda máis: como *performance*, a oralidade demanda, igual que todo acto escénico, unha distribución de espazo entre enunciador e público. Hai un espazo para quen fala e hai un espazo para quen escoita. Son espazos interdependentes, claro, e, igual que no teatro, a súa concreción admite unha enorme gama de variantes, incluso de ósmoses ou redistribucións sobre a marcha. Todo iso é secundario, o relevante é que alguén está frente a alguén e que existe un reparto de funcions para a acción e para a expectación. (Casas 2012, p. 44)

En aquests casos, la il·luminació també sol marcar i delimitar aquesta separació, fet que comporta, aparentment, una actitud més passiva – contemplativa – per part del públic, però que alhora també és més fàcil de transgredir mitjançant l'apel·lació directa a l'auditori o l'ocupació física de l'espai destinat al públic. La proximitat entre emissor i receptor afavoreix la creació d'una certa complicitat, un ambient que anomenarem atmosfera. Generalment, quan es parla d'espai només s'assenyala la part visual que aquest comporta, però no podem oblidar que implica també allò sonor – de fet, quan els grecs construïren els primers teatres, ho feren pensant més en la sonoritat que en la visibilitat.

L'espai sonor també és creat gràcies a l'auditori, el qual passa per diferents estadis de recepció durant la performance: la percepció amb els sentits, la interacció o empatia amb les emocions i, finalment, l'expressió. És en aquesta darrera fase on es poden sentir rialles, comentaris, moviments corporals, aplaudiments, etc., al cap i a la fi, les reaccions perceptibles del públic. No obstant això, aquestes reaccions solen ser poc previsibles,

perquè no només depenen dels intèrprets, sinó de circumstàncies que també tenen a veure amb l'atmosfera, l'espai, la temporalitat, etc. Més enllà de la part física i geomètrica d'aquests emplaçaments, també hi podem percebre, per exemple, olors – agradables o desagradables – i sorolls que poden arribar a dificultar la comprensió d'allò enunciat.

3 **Estellés de mà en mà, de Borja Penalba i Francesc Anyó**

Arribats a aquest punt podem parlar del muntatge poeticomusical que han duit a terme l'actor Francesc Anyó i el músic Borja Penalba, *Estellés, de mà en mà*, per tal de commemorar el vintè aniversari de la mort del poeta valencià Vicent Andrés Estellés. El que començà essent simplement un xou que s'havia de representar en alguns teatres del País Valencià, ha acabat convertint-se en una gira arreu dels Països Catalans i s'ha anat engrandint fins a l'enregistrament d'un CD i la publicació d'una antologia de textos del poeta de Burjassot. Al pròleg del llibre els editors ens expliquen que

l'afany per compartir el nostre viatge a través dels seus mots ens impulsa a crear l'espectacle *Estellés, de mà en mà*, en el qual sacsegem els seus poemes juntament amb un grapat de músiques i cançons, i embriagats de l'univers estellesià diem, mengem, plorem i amem, riem, cridem; i sempre, sempre gaudim. (Anyó, Penalba 2014, pp. 14-15)

L'enregistrament⁴ en el qual em basaré per explicar algunes qüestions referides a la representació va tenir lloc dia 16 de gener del 2014 a l'espai Vilaweb de Barcelona. Abans de res, cal tenir en compte que el lloc on es realitzà el xou ja té fortes connotacions polítiques: és considerat un portal informatiu progressista i defensor de la independència dels Països Catalans.

No obstant això cap dels dos intèrprets no es limiten a posar música i donar veu als versos, sinó que els interpreten amb cada nota i amb cada gest: música i poesia conflueixen de manera harmoniosa al llarg de tot l'espectacle: els tons, els ritmes, els silencis, etc. Fins i tot en alguns moments s'esdevé l'escenificació directa del poema, com és en el cas de «Res no m'agrada tant...» (minut 26':30"), en què s'eleven les petites satisfaccions quotidianes al plaer màxim. Altres vegades, la interpel·lació directa al públic i l'oralització dels poemes es confonen i dóna la sensació que ambdós expliquen a l'auditori anècdotes pròpies i que es parlen entre ells, com si es tractàs d'una conversa convencional; vegeu, per exemple, els poemes «Jo defensava l'allioli...», «Epitafi IV», «Tinc fama de bufat...» i «He passat la tarda i la nit bevent...» (minuts 28':30"-30':50"). Es tracta,

4 Disponible a <http://youtu.be/GGXQgdLmvWY>.

en general, d'un espectacle força variat; de vegades Anyó recita i Penalba l'acompanya només amb la guitarra o l'acordió, com és el cas del poema inaugural «El món és bell, és amable la vida...» o «M'he estimat molt aquesta vida...» (minut 25':10"). D'altres, alternadament Penalba també canta i Anyó segueix recitant; destaca, a més, l'apropiació de composicions d'autors de la Nova Cançó per acompanyar els textos d'Estellés, com per exemple «Cançó sense nom» de Lluís Llach (minut 02':37") o «Què volen aquesta gent?» de Maria del Mar Bonet - poema original de Lluís Serrahima - (minut 11':30"). Així mateix, el protagonisme d'un i altre es va alternant; per exemple, el poema «No puc dir el teu nom. O el dic negligentment...» (minut 30':50") és interpretat només per Penalba i «Sonata d'Isabel» (minut 36':45") per Anyó.

Destaca especialment la interpretació de «Cançó de la rosa de paper» (minut 15':00"), atès que es tracta del poema que dona nom a l'espectacle, a l'antologia i al CD: com la rosa, els versos del poeta valencià també circulen «secretament [de mà en mà, per tot el poble». Novament és gairebé impossible no mencionar les referències polítiques circumscrites en aquest espectacle. Aquesta peça forma part del poemari *Taula parada*, publicat dins l'*Obra completa* de Vicent Andrés Estellés, al quart volum (1981). El títol «Cançó de la rosa de paper» es va reiterant al llarg de tot el poema i, sens dubte, per una banda, fa referència a la transmissió oral de la cultura i la seva relació amb el folklore i, per l'altra, al·ludeix directament a la repressió que els republicans patiren després de la guerra civil espanyola i durant tot el franquisme. Però si gratam una mica més i recorrem a l'anàlisi dels paratextos, encara podrem trobar-hi més elements relacionats amb la política. El poema està dedicat a José Martí (1853 - 1895), un filòsof i poeta cubà d'origen valencià que va crear el Partit Revolucionari Cubà. Segurament, la peça d'Estellés podria estar relacionada amb el poema número XXXIX de José Martí, que fa així:

Cultivo una rosa blanca
en junio como en enero
para el amigo sincero
que me da su mano franca.
Y para el cruel que me arranca
el corazón con que vivo,
cardo ni ortiga cultivo;
cultivo la rosa blanca
(2012, p. 56)

Si ens centram en l'antologia, ens ha cridat sobretot l'atenció que no s'hagin basat estrictament en criteris filològics o temàtics, sinó que han establert una divisió dels textos basada en la sonoritat dels poemes: silencis, sospirs, gemecs, sorolls, crits i cants. Així ens ho expliquen ells mateixos:

Ara volem deixar constància per escrit de la nostra estima per Estellés. Mes no pretenem clavar-nos en bucs de teologies: la nostra arma més poderosa és el So, i és per això que hem escollit les següents expressions sonores per traduir i agrupar acústicament tot allò que Estellés ens encomana: Silencis, perquè el silenci forçat és la pitjor de les dictadures. Perquè en silenci parla la Mort. [...] Sospirs de records d'infantesa, d'estimes llunyanes, de malenconia, sospirs de vida. [...] Gemecs de plaers diversos que comencen allà on acaben els límits de la mediocritat. [...] Sorolls que arriben d'arreu, que ens envolten, que ens acompanyen cada dia; cada nit. Cada Nit. [...] Crits de lluita, de ràbia, de resistència, de patiment; crits d'esperança, de joia. De poble, de Futur. [...] Cants, perquè la Música és el millor transport dels mots. (Anyó, Penalba 2014, 14-15)

Tanmateix, és força evident que les claus que han portat aquest espectacle a l'èxit no són només el merescut homenatge i la qualitat del xou, sinó que també hi ha ajudat molt la campanya de promoció que ha tengut. Per començar, l'antologia i el disc es varen començar a difondre massivament perquè s'han pogut adquirir amb el diari *ARA* durant dos diumenges. A més, però, s'han organitzat concursos mitjançant Twitter, s'han estampat camisetes amb diferents versos i, sobretot, s'han enregistrat i publicitat les càpsules poètiques,⁵ una mena d'audiovisuals disponibles a Youtube en què s'escaifiquen diversos poemes gràcies a la participació desinteressada de molts personatges importants del món de la cultura catalana - actors, escriptors, músics, etc. -, com ara Manuel Molins, Amàlia Garrigós, Gemma Pasqual, Ferran Torrent, Feliu Ventura, Quimi Portet, Sergi López, Roc Casagran, Joel Joan, Anna Sahun, Atupa, Josep Manuel Casany, Paco Alegre, Pilar Almeria, Reugenio o Vicent Torrent, entre d'altres. No obstant això, la difusió de l'espectacle no era l'únic objectiu d'aquestes càpsules, sinó que també les han utilitzades per demostrar l'heterogeneïtat i la diversitat de temàtiques de què era capaç de parlar aquest poeta. Per això, cada càpsula ha estat titulada amb la frase «Estellés és...» i a continuació un nom diferent que l'acompanya en cada cas: passió, viure, humor, sexe, terra, immortal, etc.

La multiestabilitat perceptiva de què parlàvem abans es converteix en un element crucial per entendre aquest espectacle. Ambdós intèrprets de vegades assumeixen el rol del poeta valencià, d'altres, es posen a la pell del personatge que protagonitza el poema, però sovint es representen a ells mateixos. Aquest joc de màscares els permet incloure l'humor i la ironia a l'espectacle i alhora propicia l'adopció d'una actitud crítica envers les institucions.

5 Disponibles a <http://mademaenma.blogspot.com.es/p/capsules.htm>.

4 Espectacle poeticomusical de Cesk Freixas i Roc Casagran

En aquest cas, es tracta d'un xou en què es combina la interpretació musical del cantautor Cesk Freixas amb el recital de poemes de Roc Casagran, el qual majoritàriament també és acompanyat de la guitarra en el moment de la lectura. Tot i que ha estat escenificat més d'una vintena de vegades, aquest espectacle poeticomusical no té cap títol concret.

L'enregistrament⁶ del qual partesc va tenir lloc el 20 de març del 2014 al pati de l'escola Sant Nicolau de Sabadell, amb motiu de l'entrega de premis del certamen literari Montserrat Miró, organitzat per l'Associació d'Antics Alumnes de la mateixa escola. El xou està clarament dividit en quatre blocs intercalats, dos dels quals adopten un argument de reivindicació cultural i política, i els altres dos més aviat s'apropen a la temàtica amorosa. Tanmateix, aquesta divisió no s'estableix únicament per la naturalesa de les composicions d'un i altre, sinó també perquè ells mateixos així ens ho expliquen en els discursos fortament irònics que sovint proclamen entre poema i cançó. Gairebé a l'inici de l'espectacle (minut 07':20'') Freixas explica al públic que ambdós mantenen una «actitud poc mercantilista envers la cultura» i que un dels seus objectius principals és transmetre una actitud crítica i aconseguir enllaçar les necessitats polítiques i socials del país amb les reivindicacions culturals. I, de fet, aquest és el missatge que es transmet posteriorment en la majoria de les composicions dels dos blocs que hi dediquen.

Destaquen, per exemple, les cançons de Freixas «Abril del 1984» (minut 02':40''), on es parla de la mala gestió de la transició democràtica espanyola o de la incapacitat dels Països Catalans per poder triar lliurement el seu futur polític, o «Em pregunten per què canto», en què el jo poètic es respon a ell mateix la pregunta formulada en el títol i explica que l'objectiu principal és combatre culturalment les injustícies: «Cauré com una pedra | allà on el poder ens lliga, | que ens vol muts abans que vius. | És necessària la resposta: | contra l'immobilisme | la protesta ja és cançó» (minut 10':30''). Aquest discurs combatiu s'emfatitza amb poemes com «Vas ser a París, malgrat tots els avisos...» (minut 05':30'') o «Lluís Companys» (minut 39':35'') de Casagran, ambdós basats en fets històrics reals. El primer posa de contrast els fets succeïts el maig francès del 1968, les reivindicacions obreres i els canvis polítics que es varen aconseguir a partir d'una vaga d'estudiants amb la situació política que Espanya vivia aquell mateix any i la incapacitat social per enderrocar la dictadura. Així mateix, el segon explica la vida i la mort del qui fou president de la Generalitat durant la segona república.

En els blocs de temàtica sentimental destaquen cançons com «Companya» (minut 23':30'') o «Un brindis per les nostres vides» (minut 31':00'') i

6 Disponible a <http://youtu.be/fquunSXPeD0>.

els poemes «Tot va bé (i és de nit)» (minut 29':20'') o «Inventari» (50':10''), dues composicions que curiosament fan ús de la mateixa estructura i el mateix recurs: l'enumeració reiterada d'elements o fets quotidians que es resol amb l'epifonema dels darrers versos, amb els quals pren sentit tot el que s'ha dit anteriorment i es condensa el significat del text. En el primer cas, després d'explicar una successió d'esdeveniments que poden tenir lloc durant la nit, el jo poètic confessa que «De vegades és de nit i el món actua | com ha d'actuar el món. I jo no dormo. | Jo t'imagino de totes les formes | que es pot imaginar si s'imagina» (minut 30':32''). En el segon, després de verbalitzar una llista força extensa d'objectes que solen trobar-se a totes les cases, el poema es resol amb la següent declaració:

el llit dels convidats,
i el meu,
i tu dormint-hi,
omplint tota la casa,
que te'm carregues l'inventari,
que tot allò que he dit es queda curt:
ara hi ets tu, no em cal res més sinó estimar-te.
(minut 52':26'')

D'aquest xou, encara podríem destacar-ne dues especificitats més, ambdues relacionades amb el tipus de públic que va assistir-hi. La primera té a veure amb la introducció de la poesia oral improvisada a la part final de l'espectacle amb l'objectiu que alguns dels alumnes del centre que l'havien practicat com a matèria educativa poguessin mostrar al públic els seus nous coneixements. La segona està relacionada amb el fet que no fou gratuït que la tercera cançó interpretada per Freixas fos «Al vent» de Raimon, i més si tenim en compte que es tractava d'un auditori conformat també pels pares dels alumnes de secundària de l'escola i pels seus padrins. En certa manera, es tractava d'un mecanisme per entrar en contacte i establir un vincle d'empatia amb la gent més gran, que tot d'una degué relacionar el jove cantautor amb el moviment de la Nova Cançó. Parcerisas ja ens havia advertit el 2002 a propòsit de la combinació de poesia i música que

aquest és el secret de l'èxit recent dels recitals poètics que fan [...] Si hi pensem, ens adonarem que es tracta d'un fenomen més elaborat, més teatral, més professional, respecte als recitals individuals dels poetes però molt diferent de l'èxit que anys enrere associava el nom de certs cantautors amb poetes: Raimon/Espriu, Serrat/Salvat-Papasseit, Guillemina Motta/Carner, Ovidi Montllor/Andrés Estellés... (2002, p. 99)

El moviment de la Nova Cançó sorgí en gran part de la necessitat de fer públiques les reivindicacions socials i polítiques que a causa de la dicta-

dura estaven o havien estat censurades. És innegable que amb l'impuls del procés independentista català s'han tornat a revalorar aquest tipus d'espectacles, que poesia i música tornen a anar de bracet i que s'ha al·ludit a autors i poemes d'èpoques anteriors en què les reivindicacions polítiques estaven també a l'ordre del dia.

5 Conclusions

Com hem pogut observar, almenys una part de la poesia oralitzada catalana manté un fort vincle amb elements polítics de caire progressista, de manera que és utilitzada com a recurs i reclam dels discursos antifranquistes i defensors la independència dels Països Catalans. D'aquesta manera, podem relacionar els autors i compositors més joves amb els que formaven part del moviment reivindicatiu dels anys seixanta i setanta, representat sobretot per la Nova Cançó. Dècades enrere els músics i cantautors ja utilitzaven la poesia per fer públic – moltes vegades de manera dissimulada o metafòrica – el descontentament social i la reivindicació de la llibertat. És obvi, doncs, que aquesta tradició encara perviu amb força a la nostra cultura, amb la diferència que l'avançament tecnològic i les xarxes socials han facilitat moltíssim la difusió d'espectacles d'aquests tipus.

En l'actualitat, és molt més habitual que es puguin representar tant en espais privats com públics, de manera que la incidència social ha augmentat, i més si tenim en compte que molt sovint es pot accedir a aquests xous sense la necessitat de ser-hi presents en el moment en què es realitzen, atès que les possibilitats d'enregistrament i reproducció són molt més altes.

Quan parlem de poesia oralitzada tot té un significat: des del missatge que es vol transmetre mitjançant els poemes fins al lloc on es realitza l'espectacle, passant per la manera com és representat – l'ús de la ironia, per exemple – o el tipus de música que l'acompanya. Difondre la poesia en espais físics on mai abans havia tengut cabuda ha fet augmentar la possibilitat d'accés a aquest gènere literari. Amb tot, a diferència de la relació que s'estableix entre el lector d'un llibre escrit i el contingut d'aquest, la difusió de la poesia mitjançant l'oralitat facilita la creació d'una mena de xarxes socials crítiques i combatives. O sigui, que no només es creen relacions polititzades entre els mateixos autors i sinó també entre els espectadors.

Bibliografia

- Anyó, Francesc; Penalba, Borja (2014). «Pròleg». *Estellés, de mà en mà: Antologia*. Benicarló: Onada Edicions, pp. 11-16.
- Anyó, Francesc; Penalba, Borja (2014). *Estellés de mà en mà* [en línia]. Espectacle poètic i musical. Disponible a <http://youtu.be/GGXQgdLmvWY> (2015-05-12).
- Beasley, Paul (1996). «Vive La Différence! Performance Poetry». *Critical Inquiry*, 38 (4), pp. 28-38.
- Casas, Arturo (2012). «A oralidade nos estudos literarios: Para uma cartografia teórico-crítica». A: Chouciño, Ana; Nogueira, M. Xesús (ed.), *Palabra viva: Galicia e Hispanoamérica*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 31-70.
- Costa, Lis (2010). «L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle XX». *Catalonia*, 3, pp. 1-3.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, Lecturas de estética.
- Freixas, Cesk; Casagran, Roc (2014). [espectacle poètic i musical] [en línia]. Disponible a <http://youtu.be/fquunSXPed0> (2015-05-12).
- Martí y Pérez, José (2012). *Versos sencillos*. Barcelona: Edicions Linkgua
- Parcerisas, Francesc (2002). «Sobre el futur de la difusió de la poesia». *Reduccions*, 75, pp. 95-102.
- Rancièrre, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sou, Josep (2008). *Bartolomé Ferrando: La fractura dels marges poètics*. València: Institució Alfons el Magnànim, Col·lecció Itineraris.
- Zumthor, Paul (1983). *Introduction a la poésie orale*. Paris: Du Seuil.

Aquest volum ofereix una aproximació a la poesia catalana actual des del punt de vista de la seva capacitat de transcendir els límits del vers imprès per fer-se present en l'esfera pública. Aquesta rellevància social no només té a veure amb la quantitat de lectors de llibres, sinó també amb la seva capacitat de produir mestratges, d'inspirar pràctiques docents, de modificar maneres de veure el món o de circular en canals diversos, que no es limiten al del llibre editat.

This volume offers an approach to Catalan contemporary poetry, from the point of view of its impact, that is, its potential to go beyond the limits of the printed book and be present in the public sphere. The social relevance of poetry is not only related to the number of readers. It also has to do with its ability to produce influences, to inspire pedagogical practices, to modify worldviews, or to disseminate through different media beyond the published book.



Università
Ca'Foscari
Venezia