

## Una nova lírica popular? Processos de col·lectivització en la producció catalana recent<sup>1</sup>

Margalida Pons  
(LiCETC, Universitat de les Illes Balears)

### Resum

La present contribució pretén reflexionar entorn de les noves formes de col·lectivització de la poesia que s'han produït en àmbit català a partir dels anys 70. Les poètiques de l'oralitat, l'auge de la *performance* (des dels *happenings* contraculturals fins als festivals de poesia subvencionats institucionalment) i l'ocupació de l'espai públic (la "presa" del carrer, però també la utilització dels espais no urbans com a *locus* de l'*acció* poètica) han tret la poesia del reducte de l'expressió privada que tradicionalment ha servit per caracteritzar el gènere líric. Aquest desplaçament ha fomentat noves vies de contacte i d'interacció amb el públic. Alhora, la *performance* i l'oralitat operen en una verticalitat diacrònica, com a recursos presents tant en la poesia tradicional (la dels glosadors, per exemple) com en aquella altra que s'alia amb la tecnologia, la qual cosa obliga a repensar els conceptes de tradició i ruptura. I obliga, també, a revisar el concepte de *popularitat*, que esdevé ambigu pel fet que les formes de poesia que descrivim proposen un consum públic però no massiu.

I els nostres poetes més sensibles als senyals del temps no volen servir altre senyor [...] que el poble. (Joan Oliver)

Sóc la veu coneguda que sembla que et cridi en la casa buida, sóc un de tants a la rambla dels desemparats, sóc dels que organitzaren el viatge intergalàctic dels pobres, la desesperació dels rics, el consol de la gent gran. (Enric Casasses)

Hem aconseguit, entre d'altres coses, que bona part del públic entengui que la poesia pot ser oral i que un recital no és un subproducte del llibre, que pot tenir entitat pròpia. Encara hi ha gonfanoners que defensen a ultrança la seva puresa de la poesia: una poesia per ser llegida a la tauleta de nit. Batalla seva; puresa també seva. (Eduard Escoffet)

Aquestes tres citacions són fites d'un camí que voldria resseguir. Pretenc reflexionar entorn de les noves formes de col·lectivització de la poesia que s'han produït en l'àmbit català en les darreres dècades. El terme *col·lectivització*, pertanyent en rigor a l'àmbit de la política econòmica, em servirà de metàfora per descriure nous escenaris en els quals entenc que, si bé no se suprimeix la competència en el mercat literari, sí que deixa de tenir vigor la llei de l'oferta i la

<sup>1</sup> Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca «La poesia experimental catalana del període 1970-1990: discursos, representacions, recepció, infraestructures de difusió i marc sociocultural» (MCI, FFI2009-07086). Agraesc els suggeriments bibliogràfics i les pertinents observacions de Jaume Guiscafrè. També vull donar les gràcies a José Igor Prieto Arranz per invitar-me a participar amb aquesta ponència al congrés de la SELICUP i per la seva atenta i pacient lectura del text.

demanda, en tant que una major producció i circulació de béns culturals no repercuteix en la decreixença del seu valor simbòlic. “La poesia”, escriu Francesc Parcerisas, “està deixant de ser un gènere que només es pot llegir en la intimitat, molt pausadament, i que ens incita a la relectura i a l’anàlisi, [...] per recuperar la seva dimensió de gènere popular, de punt de contacte entre l’escriptor, el recitador, la persona que diu la poesia i el seu públic” (2002: 95). Les poètiques de l’oralitat, l’auge de la *performance* (des dels primers recitals col·lectius de l’època franquista fins als festivals de poesia subvencionats institucionalment, passant pels *happenings* contraculturals) i l’ocupació de l’espai públic han tret la poesia del reducte de l’expressió privada que tradicionalment ha servit per caracteritzar la lírica. Aquest desplaçament a l’esfera del social ha fomentat noves vies de contacte i d’interacció amb l’audiència que, d’alguna manera, han suposat una *popularització* del gènere.

## 1 Lírica, popular

Aquesta declaració d’intencions es fonamenta, doncs, en dos termes potencialment problemàtics que aquí no puc tractar amb profunditat però que m’obliguen com a mínim a donar notícia de les coordenades des d’on parl: *lírica* i *popularització*. Implica, també, un posicionament en el debat sobre l’excel·lència literària, al qual em referiré més endavant. Pel que fa al primer terme, més enllà de les teoritzacions que veuen la lírica com a discurs autocomunicatiu o autotèlic, com a expressió subjectivitzada, com a acte enunciatiu de qui parla en solitud o com a emissió d’abast restringit,<sup>2</sup> he de situar-me en l’esfera del que s’ha anomenat *performance poetry*, determinada per la presència del poeta en el lloc físic de l’enunciació —un lloc que esdevé significant en ell mateix— i en la qual els elements orals i auditius cobren especial importància (Gräbner 2008). Paul Beasley (1996: 28), en la seva definició del concepte,<sup>3</sup> proposa fugaçment el terme alternatiu *contextual poetry*, però l’abandona de seguida, tot invocant amb un deix d’ironia el temor a despertar les ires d’aquells crítics massa reticents a considerar factors *extraliteraris* en l’estudi de les produccions poètiques. Tanmateix, són precisament

<sup>2</sup> Per a una anàlisi d’aquestes teoritzacions, vegeu Casas 1994 i Cabo (1999).

<sup>3</sup> Una definició que sosté sobre els termes següents: “[performance poetry] is often cast in the vernacular, the everyday idiom and speech patterns of the poet”, amb la particularitat que “it is often the case that that accent or dialect is offered up not only as a „natural” fact but as a political issue” (Beasley 1996: 29-30). Per a les crítiques al terme *performance poetry*, a les quals faig esment més endavant, vegeu Roubaud (2009: 25).

aquests factors els que m'interessa abordar en aquestes pàgines. Filant prim, no tots els casos que discutiré es poden considerar performances, però, així i tot, faig servir el terme, en un sentit lax, per designar la poesia com a actuació que possibilita la simultaneïtat dels actes d'emissió i de recepció. El terme *street poetry*, que Kwame Dawes oposa a la *book poetry* i que relaciona amb una producció caracteritzada "by an intense oral execution or performance" (1996: 3), sovint associada a la cultura negra, també entraria en el clúster teòric que m'ha de servir de paraigua. En altres contextos s'ha parlat així mateix d'*action poetry* (Asher, Earle i Thurman 2004; Frangione 2008), de formes *poeticoescèniques* o de *poedrames* —Francesc Foguet (2008: 5) i Francesc Massip (2003: 58) respectivament, per referir-se a *Do'm* d'Enric Casasses—, de *poesia pública* (Lis Costa)<sup>4</sup> o de *poesia fora del llibre* (Theros 2010: 1), una pràctica que té les arrels en les avantguardes de començaments del segle XX i, posteriorment, en la performance dels *beatniks*, en l'*spoken word*, en l'*slam poetry* i en la polipoesia.

La noció de *popularització*, d'altra banda, aboca de ple a un debat complex per l'heterogeneïtat de les perspectives teòriques i els punts de partida que el determinen: el de la definició de la *cultura popular*, un terme que s'ha utilitzat de manera diferent en l'àmbit angloamericà i en l'uropeu continental. Si el primer s'ha centrat en les produccions *contemporànies* com a forma massiva de consum cultural en les societats avançades (i per tant s'ha vinculat al cinema, la ràdio, la televisió, etc.),<sup>5</sup> en canvi el segon, fins temps recents, s'ha significat més aviat per l'estudi de les formes de cultura *tradicional*. Tanmateix, la impossibilitat ontològica de separar el tradicional i el contemporani es fa evident quan un intenta analitzar productes com l'*Halucinogenic Espontex Sinfonia* de Pascal Comelade, una particular reformulació *al·lucinògena* del gènere de la sardana; o les actuacions de Labatzuca, que diu poemes sobre una mescla de música tradicional i bases electròniques. En aquesta intervenció em referiré únicament a algunes *actuacions* contemporànies —seguint el plantejament clàssic de Raymond Williams, per a qui la cultura és sobretot una estructura de *pràctiques* socials, és a dir, una forma d'*activitat*— que han tingut com a resultat la visibilització pública de la poesia.

Per un altre costat, la cultura popular s'ha situat en un paradigma que comprèn també la cultura d'elit, la cultura de masses i, per a alguns, la cultura institucional, quatre formes que certs

<sup>4</sup> Costa ha desenvolupat aquest terme en diversos articles (2000, 2010a, 2010b) i en algunes contribucions recents inèdites, com la comunicació al congrés *Transformacions* (LiCETC, Universitat de les Illes Balears, 2009), titulada "Poesia pública a la Barcelona dels 90", i l'aportació al macrofestival *Yuxtaposiciones* (Madrid, 2008, <http://www.experimentaclub.com/yuxt08.htm>).

<sup>5</sup> Per a un comentari dels diferents sentits del terme *cultura popular* en el marc anglosaxó, vegeu Storey 2006 (1-12).

autors diferencien per la possibilitat o no d'oferir artefactes acabats: així, si la cultura institucional, la de les elits i la de masses generen productes clausurats, la cultura popular, per contra, “no és sols [...] *una cultura viva*, sinó que és la cultura viva per excel·lència, en la mesura que és la produïda i reproduïda, creada i recreada ininterrompudament, en activitat constant” (Delgado 2007: 110). El concepte de clausura, però, no és aproblemàtic: deixa de ser *popular* el recital de poemes fet a una plaça en dia de festa major, amb un programa fixat i sense espai per a la improvisació?; pot ser *encara* popular una trobada internacional de glosa improvisada si se celebra a l'escenari solemne del Teatre Principal de Palma? On rau la popularitat, en l'acte o en el context? D'altres autors (Busquet 2007; 2008: 27-31), seguint les passes de Bakhtín, defineixen la cultura popular com aquella creada sense la tutela de les corts, els monestirs, les universitats i les capes il·lustrades, que s'estableix com a discurs no oficial o, en termes gramscians, subaltern. Això fa que ens preguntem si podem situar al mateix nivell les actuacions poètiques auspiciades per un consorci com el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona o per institucions com el Consell de Mallorca i aquelles altres que acullen els ateneus llibertaris. Les relacions entre aquestes diverses formes de cultura no exclouen la tensió,<sup>6</sup> però tampoc el mestissatge. S'hi ha referit Néstor García Canclini, que defensa la necessitat de desconstruir la divisió culta/popular/de masses i de repensar unes ciències socials nòmades capaces d'estudiar la hibridació com a fenomen *natural*.<sup>7</sup>

En el cas que m'interessa examinar —la naturalesa i les conseqüències de la projecció pública que ha assolit la poesia en les darreres dècades—, la gradació entre cultura d'elit, cultura de masses o mediàtica, cultura oficial o institucional i cultura popular es fa especialment confusa, encara més si tenim en compte l'eix diacrònic: formes actuals com els combats poètics guarden correlació amb manifestacions tradicionals com els combats de glosadors (a més distància, podríem citar l'*slam* poètic, que implica la noció de competició i el judici per part del públic);<sup>8</sup> i

---

<sup>6</sup> Per a un comentari sobre el memorial de greuges o desqualificacions amb què ha estat definida la cultura de masses (“vulgar”, “depredadora”, “mediocre”, “mercantil”, «mmoral”, etc.), vegeu Marín i Tresserras (1994: 198-238) i Busquet (2008: 54-67).

<sup>7</sup> En el context català, hi han insistit també Delgado (2007) i Busquets (2007). Els seus treballs apareixen en un monogràfic de la revista *Cultura* de títol ben significatiu en relació a la labilitat del tema que ens ocupa: “De l'aplec sardanista al Sónar: la cultura popular catalana avui”.

<sup>8</sup> Pel que fa a aquest aspecte, es poden consultar els diversos treballs d'Antoni Serrà Campins sobre el combat com a forma del cant amebeu o alternat en la poesia tradicional. Les semblances amb certes manifestacions de la poesia actual no afecten només l'estructura de tençó que tenen aquestes produccions, sinó també les seves condicions d'actuació. Així, Serrà explica que els combats “[s]e solien celebrar durant les tardes dels diumenges i altres dies de festa i, sobretot, durant les nits de dissabtes i vigílies, perquè els assistents poguessin vetllar i seguir l'espectacle fins tard” i que “[e]ls propietaris de cellers, tavernes, cafès i hostals n'organitzaven en els seus establiments per atreure la

quan, a *La manera més salvatge*, Enric Casasses diu els versos de Jacint Verdaguer amb la música del “Knockin” on Heaven’s Door” de Bob Dylan —perquè considera que són el mateix: “un capellanet de pagès i un rocker que beuen en la poesia popular” (Colomer 1999)— crea un híbrid que pertany alhora al passat i al present. A banda d’aquesta dimensió diacrònica, caldria explorar també la qüestió de si un producte de consum no massiu com la poesia, que se sol titllar de *minoritari* (encara que, en justícia històrica, hauríem de considerar *minoritzat*), pot ser realment popular: no és sobrer recordar en aquest sentit que alguns estudiosos (Pujol 2007: 115) proposen, seguint Dan Ben-Amos, el terme *comunicació artística en petit grup* com una de les alternatives a la noció romàntica de *literatura popular o tradicional*.

La proliferació de recitals, accions i *performances* ha convertit la poesia en un altre gènere (no líric)? O ens trobam davant l’emergència d’una nova lírica popular? En tot cas, cal preguntar-se pel significat del verb *popularitzar*: és una facilitació de l’accés general a la poesia com a gènere, propiciada per l’èmfasi en l’oralitat i per l’eliminació dels filtres del llibre imprès i la lectura privada?; o, per contra, és una facilitació de l’assimilació del contingut dels poemes de manera que arribin a audiències no especialitzades i puguin tenir incidència fora de l’univers literari?

## 2 Dos casos híbrids: del joc transmedial a l’avantguarda popular

Dos exemples —i tres artistes: Albert Roig, Carles Hac Mor i Ester Xargay— poden servir de mostra d’aquests encreuaments. Com definir espectacles com *Salvatge cor* del poeta Albert Roig, fet en col·laboració amb artistes com els músics Krishoo Monthieux i Marc Egea, la coreògrafa i ballarina Àngels Margarit i el creador audiovisual Dionís Escorsa, entre altres? Encara que Roig el vincula a Ausiàs March,<sup>9</sup> i encara que l’esment de March ens porta a Ovidi, el títol no pot deixar d’evocar també un dels poetes habitualment considerats de lectura més complexa —menys *populars*, si ho volem dir així— de la tradició contemporània, Carles Riba. Però els poemes accedeixen a uns circuits que no haurien conegut en un format de llibre, i s’han difós en espais i plataformes tan diversos com la Casa de Cultura de Girona, la sala d’actes de la

---

clientela. En aquest cas, els espectadors no pagaven per assistir-hi, però s’esperava que fessin alguna consumició” (1999: 9). No és difícil establir una comparança amb els espectacles poètics que tenen lloc habitualment al cafè-restaurant Horiginal de Barcelona o amb els *slams* del cafè L’Antiquari de Palma.

<sup>9</sup> “Llamo al espectáculo “Salvatge cor” por el verso de Ausiàs March, Afrodita tiene el corazón salvaje, nunca es esclava de nadie, siempre es señora y hiera sin piedad” (Massot 2003: 32).

UGT a Barcelona, el Festival de Poesies i Polipoesies Proposta i el Festival de Poesia de la Mediterrània. De fet, són aquests espais, i no el llibre imprès, l'habitat que l'autor considera *natural* per a aquests textos: “algunes cançons de *Salvatge cor* [...] no apareixeran mai en cap llibre més, està prohibit, són només per fer festa”, assegura (Nopca 2008: 67).

Per fer festa... Però es tracta d'una festa que popularitza els poemes o d'un joc de transmedialitat elitista? Els escrits de *Salvatge cor* han deixat de ser poesia per esdevenir, mitjançant la projecció escènica i la combinació amb altres llenguatges artístics, *una altra cosa*? Francesc Massip i Iban Beltran han parlat de *tipologies mestisses* per designar els espectacles on “la paraula poètica pren cos sobre l'escena en la veu i/o moviment de l'intèrpret-recitador, estimulada per un espai sonor i distints components cinètics, visuals o audiovisuals” (2005: 367). I, encara que per a alguns crítics aquesta fusió no aporta res de nou,<sup>10</sup> el cert és que les paraules de Roig han sortit d'un reducte poblat majoritàriament per poetes per adreçar-se a audiències més heterogènies. Josep Massot escriu a *La Vanguardia* que *Salvatge cor* indica el final de la comunicació entre artistes, poetes, músics i gent de la dansa i del teatre: primer els poetes abandonaren els escriptors per cercar el públic en festivals i sales nocturnes; després se'ls uniren els músics, el teatre, la dansa... (2003: 32).<sup>11</sup> Aquest *abandonament dels escriptors* delata la importància que la localització té en la *performance* poètica, però la metàfora utilitzada pel periodista deixa entreveure també una concepció del poeta com a ésser aïllat que en determinats moments *surt* a trobar-se amb les masses. Com si no en formàs part. És una concepció hereva de la cultura resistent dels anys setanta.

Des d'un punt de vista diferent, Eduard Escoffet observa que la companyia de la música, el vídeo i el moviment proporcionen a Roig “la seguretat per dir enfora els seus poemes, sovint titllats d'*hermètics*” (2004: VI; el subratllat és meu). Hauríem de demanar-nos si la projecció pública cancel·la aquest suposat hermetisme —o, en altres mots, si l'oralització dels versos

<sup>10</sup> Així, Jordi Marrugat, en una crítica dels DVD que recullen els materials del festival Proposta, invoca Brossa per negar la novetat de Roig amb l'argument de la banalitat de la pura ècfrasi: “Brossa s'adonà que imatge, gest i objecte són signes significants i, com a tals, poesia en potència; els usà i cercà la col·laboració amb pintors i músics. Ara” — advertia— “si perquè l'un fa un poema que parla de peixos, l'altre ha de pintar peixeres... em resulta fals i mecànic”. És una de les raons per les quals quan Roig invoca a *Salvatge cor* “una fava terrífica i la xona més lluenta” perquè es presentin en “formes mai vistes de ser follades”, mentre es projecten imatges de diverses postures sexuals, no ens diu res de nou” (2006: 122).

<sup>11</sup> Massot recull aquests mots de Roig: “Para mí, es muy interesante acoplar mi poesía a un discurso teatral y a la música, hacerla más directa para que la gente entre más en ella. Los poetas siempre estamos solos, escribiendo. Y cuando hacemos algo en público queremos pasarlo muy bien. Y eso permite dar la palabra de otra manera, más irónica, jugar con el tema, mirarla desde fuera” (2003: 32).

impermeabilitza d'alguna manera les indagacions sobre el seu sentit— o si, més aviat, el converteix en part d'un sistema semiòtic (verbal, gestual, musical...) que el clarifica. Francesc Parcerisas, per a qui la difusió de la poesia en recitals-espectacle comporta que la comprensió del text “potser passi molt fugisserament pel nostre cervell” (2002: 99), sembla decantar-se per la primera opció. Sigui com sigui, *Salvatge cor* treu la poesia del clos líric i emplaça el subjecte poètic en una posició activa, “a mig camí entre el cant, la rapsòdia i la parla” (Bombí-Vilaseca 2004: 8), amb la qual cosa la subjectivitat del discurs, si no desapareix, passa a ser una *subjectivitat representada*. Jo diria que el resultat és una fusió medial que, en afectar l'eix pragmàtic del dir poètic, modifica també el sentit dels textos. Així, les connotacions que té l'enumeració a l'“Autoretrat” del brasiler Manoel de Barros, que Roig incorpora al seu recital, són molt diferents en el poema llegit en silenci i en el poema oralitzat:

Unes alicates cremoses  
 Un obridor d'albes  
 Una agulla imperdible d'agafar silencis  
 Una rosca de vellut  
 Un clau que remoreja  
 Uns estiradors d'horitzons  
 Una pala per fer munts i més munts de vent  
 Un colador d'oblits<sup>12</sup>

En una lectura silent, aquesta acumulació de *desobjectes* és salmòdica, perquè el paral·lelisme sintàctic reforça el principi d'equivalència, que Jakobson considerava el principal tret del llenguatge poètic. A més, l'ull ràpid del lector, desplaçant-se a la dreta, cancel·la de seguida el suspens de saber quin adjectiu o quin sintagma defineix les propietats de cada una d'aquestes eines insòlites. En canvi, dita en veu alta, l'enumeració perd monotonia, perquè cada paraula, pel fet que es desaferra de les altres, se singularitza, de manera que l'efecte sorpresa és constant.

Tanmateix, adscriure sense reserves *Salvatge cor* a la rúbrica *poesia popular* és problemàtic, perquè els poemes i la seva ordenació no són fruit de la improvisació, ni es presenten com a productes no finalitzats, ni esdevenen *producerly* —un mot que encunya John Fiske, inspirant-se en la terminologia de Roland Barthes, per designar l'entitat híbrida dels textos

---

<sup>12</sup> Transcripció del poema segons el dossier sobre *Salvatge cor* ofert a la premsa, accessible a Internet. Per a una versió lleugerament diferent, vegeu la traducció que en fa Cinta Massip a l'antologia de Manoel de Barros *Riba del dessemblat* (Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 2005: 115).

que són alhora escrivibles (és a dir, que requereixen la cooperació dels receptors) i populars (perquè no demanen un esforç intel·lectual extrem per part d'aquests receptors).<sup>13</sup>

Per bé que es mouen —literalment— per circuits molt diferents dels que transita Albert Roig, les immaterials *revistes parlades* i *revistes caminades* que Carles Hac Mor i Ester Xargay organitzen a partir dels anys noranta plantegen preguntes similars en relació amb la naturalesa de la poesia. Si *Salvatge cor* delimita clarament les distàncies entre autors i espectadors, en canvi en les revistes parlades i caminades aquesta distància és indecidible —indecidibilitat que per a alguns (Delgado 2007: 110) constitueix el tret definitori de la cultura popular. La revista parlada *De viva veu*, inspirada en una iniciativa realitzada al Centre Pompidou de París, consistia a convocar

[A]rtistes, poetes i tothom qui hi vulgués a fer alguna cosa. Les convocatòries, absolutament obertes, les fèiem l'Ester i jo, però ningú no hi dirigia res ni organitzava res, ni, per descomptat, marcava cap línia de res. Tot hi era absolutament improvisat, sense ordre ni concert, del tot anàrquic. Tenien molt i molt d'èxit de concurrència. [...] Duraven hores i hores. Hi participaven des d'artistes "importants" i ja molt grans, d'edat, fins a jovenets i espontanis. En vam fer unes quinze o vint. Es feien sempre en un lloc diferent, com bars, llibreries, estudis d'artistes, i etcètera. No hi havia subvencions ni cap suport ni mig, i no en cercàvem pas, no en volíem o, més ben dit, ni ens passava pel cap de demanar res a ningú. (Hac Mor 2010)<sup>14</sup>

El mot *revista* pren, així, el doble sentit de publicació i d'espectacle, i el fet que hi pugui participar tothom li atorga una dimensió festiva que aviat es metamorfosa en nous formats: a partir de les *revistes parlades* sorgeixen les *revistes caminades* —itineraris performatius amb certs punts de contacte amb la deriva situacionista, en tant que, per utilitzar una metàfora de Michel de Certeau, a partir de l'errància els caminants cal·ligrafien un text que no poden llegir— que tenen lloc a pobles i ciutats, a places, carrers, cantonades...

Una "Revista caminada", pel barri gòtic de Barcelona, va durar més de sis hores i, entre participants i espectadors, en els moments àlgids hi va haver uns quatre centenars de persones (que no eren passavolants, que havien vingut expressament), i no exagero gens. [...] Tot es va acabar perquè teníem pressions d'artistes que ho volien organitzar, posar-hi ordre, o sigui, de fet, treure'n profit. I vam dir prou. I ara, al cap dels anys, les institucions (Ajuntaments, Diputació, etcètera) ens van demanant que muntem revistes caminades. I ho fem. I a vegades surten bé i d'altres vegades no tant, però sempre són divertides i segons com interessants, mal que no tenen l'esperit de "De viva veu". (Hac Mor 2010)

<sup>13</sup> "A popular text should be producerly. [...] The category of the producerly is needed to describe the popular writerly text, a text whose writerly reading is not necessarily difficult, that does not challenge the reader to make sense out of it, does not faze the reader with its sense of shocking difference both from other texts and from the everyday" (Fiske 1989: 99).

<sup>14</sup> Per a més informació sobre les revistes parlades i caminades, vegeu Costa (2001: 84-86).



Hac Mor sembla destacar en aquestes aventures performatives uns eixos d'“autenticitat — l'èxit de concurrència, la participació espontània de públic i la resistència a acollir-se a la tutela institucional i a la política de les subvencions— que s'haurien anat diluint amb el temps. A partir d'aquestes primeres experiències sorgiren moltes peticions de fer revistes parlades o caminades en universitats, museus i centres culturals, però “allò ja no tenia, no podia tenir, l'esperit de les primeres revistes parlades” (Hac Mor 2010). Tanmateix, i malgrat que el que va començar com una *acció* ara són més pròpiament recitals ambulants de poesia o cercaviles de poetes,<sup>15</sup> les revistes han continuat —en el marc de la Setmana de Poesia de Barcelona o fins i tot com a *revistes navegades* (a Barcelona, al Delta de l'Ebre...)— i, si entenem la tradicionalitat com un atribut relacional i no intrínsec, podríem dir que s'han convertit en *tradicionals*: Hac Mor, en evocar-les, insisteix a veure-hi les reaccions de l'audiència com un element clau: una jove que s'aboca a la finestra, com hipnotitzada, per escoltar els poemes; un home que experimenta una rampa furiosa en una cama que no remet fins a la fi del recital... (2005: 11). Amb tot, aquestes curioses formes d'ergodicitat no oculten l'ansietat que provoca la institucionalització: “Mirem de no consolidar-les, de mantenir l'anarquia, de no convertir-nos en professionals” (Hac Mor 2010). Les *revistes caminades* són populars perquè s'esdevenen al carrer de manera no professional, pel tipus de textos que s'hi reciten o per la mena d'audiència que tenen? Com es lliga això amb el tarannà investigador i, doncs, almenys en aparença minoritari de la pràctica escriptural d'Hac Mor, vinculat des dels setanta al textualisme i a l'art conceptual, i del videoart d'Ester Xargay? Hauríem de crear per a la *performance* poètica d'Hac Mor i Xargay l'etiqueta híbrida d'*avantguarda popular*?

Tal vegada la resposta té a veure amb el refús de les idees d'intel·ligibilitat i de finalitat que els artistes han fet explícit en diverses ocasions: per un costat, si l'objectiu de l'art no és ser entès, no hi pot haver poesia fàcil o difícil i, per tant, popularitat i elitisme deixen de ser conceptes contraposats; per un altre costat, si l'artista no adopta postures teleològiques, cap lector no podrà perdre's, desorientat, dins els camins de la seva obra, senzillament perquè aquests camins no duen enlloc. La primera d'aquestes idees queda ben reflectida en la poètica publicada per Carles

---

<sup>15</sup> O bé encontres de *bouetes* (mot creat per Eduard Carmona per designar un improbable híbrid de *bou* i de *poeta*). Carles Hac Mor comenta així la *Revista Caminada de Bouesia* que es du a terme a Tarragona el 2007: “té tots els components d'una revista de poesia en paper o en versió informàtica: editorial, cartes al director, crítiques i ressenyes, il·lustracions i, sobretot, poemes. Això, però, amb la peculiaritat que tot plegat es va desenvolupant a la vista i a l'oïda dels *bouespectadors*, que hi fan de *boulectors-oïdors*; i, a més, la *bouevista* es fa tot *boucaminant* pel carrer, amb els *bouemes* recitats de viva *bou* per *bouetes*, les il·lustracions fetes *in situ* per *bouartistes*, les intervencions sonores tocades per *boumúsics*...” (*El Punt digital*, 22 d'abril de 2007).

Hac Mor a l'antologia *Sense contemplacions*: “La meva escriptura —que és una escriptura automàtica desautomatitzada— només pot semblar difícil o intel·ligible per qui hi busqui més del que hi ha en la materialitat del poema, en la mera concatenació de mots que el configura” (2001: 107). O en uns versos d'Ester Xargay que plantegen la circularitat de l'art:

I si les intencions que l'artista  
o l'escriptor desen en l'obra d'art  
o darrere cadascun dels mots  
d'un poema tinguessin un caire  
incestuós?  
(Xargay 1999)

La segona, en una conversa de Carles Hac Mor amb Antoni Clapés que suggereix una entesa antifinalista de l'espai de la creació: “[e]n art, en poesia, de fet no hi ha viatge, o és un viatge cap a enlloc o cap a l'inconegut. Es fa camí en caminar. Si sabéssim què vindrà després d'un pas que fem, ja no el faríem, el pas següent. Si sabéssim a on anem amb el nostre art o poesia, ja hi seríem” (Hac Mor i Clapés 2006: 20).

### **3 El popular com a forma de resistència, el trànsit cap a allò lúdic, la institucionalització...**

Per bé que els casos d'Albert Roig i d'Hac Mor - Xargay són contemporanis, la *popularització* ha estat una qüestió recurrent en l'anàlisi de la cultura catalana de les darreres dècades. L'origen de moltes de les discussions actuals entorn del tema és el discurs resistencialista dels anys setanta, que entén que, en el context del tardofranquisme i el postfranquisme, la viabilitat identitària i cultural passa per recuperar (o, fins i tot, crear) una veritable cultura popular. El Congrés de Cultura Catalana reacciona contra la visió de la cultura popular com a *complementària* o subsidiària de la culta, i el seu document de resolucions exposa que la literatura popular serà aquella que “feta per les classes populars i des de les classes populars es posi al seu servei, rebutjant així el concepte paternalista d'una literatura elaborada per les èlites que rebaixa plantejaments, formals i de contingut, per a ser „entesa per al poble”” (*Congrés de cultura catalana* 1978: 338). El mateix document també reconeix, però, que “la reivindicació d'una cultura —i per tant una literatura— popular és molt a llarg termini i requereix

unes condicions de progrés social, democràcia avançada i autogovern que possibilitin l'“accés de les classes populars catalanes a la gestió de la cultura” (*Congrés de cultura catalana* 1978: 339). Tot i que aquestes declaracions no deixen de ser aporètiques —en tant que provenen, encara, irremeiablement, d'“una elit intel·lectual—, revelen l'“entesa de la cultura popular com a compromesa políticament.

La popularització també fa acte de presència en els debats sobre els diferents gèneres.<sup>16</sup> En el cas de la poesia, es vincula amb la qüestió del realisme i el compromís polític. Miquel Desclot, un dels autors que Àlex Broch (2007: 19) considera més representatius de l'“eclosió d'un nou procés poètic en els setanta, polemítza a *Serra d'Or* amb Emili Martínez Ballester —a qui atorga malèvolament el títol d'“Oracle de Manresa—, que ha acusat el seu llibre de poemes *Ira és trista passió* d'“obscuritat i d'“intel·lectualisme:

Ell entén la paraula *poble* a la manera de Brecht, és a dir: *poble* entès com a proletariat; del qual ell, el Sr. Martínez, s'“exclou amb una magnífica demostració de paternalisme del bo, quan afirma: “Si parlem al poble, parlem-li, però que ho entengui”. Quan jo escrivia “poble” entenia *estirp amb una mateixa llengua i la corresponent cultura*. [...] és absurd voler arribar al poble des d'“una tribuna, perquè a mi, essent com sóc del poble, no em cal arribar-hi, que ja hi sóc!” (Desclot 1972: 27).

Tot plegat serveix a Desclot per desmarcar-se del realisme històric: “[e]ls poetes adherits a la facció del compromís històric-polític-cívico-social s'“aixecaren un bon dia amb la intenció pintoresca de somoure el *poble* amb la poesia —el *poble* eren els de sota seu. I és clar, el *poble* els van veure venir i van tancar la paradeta” (1972: 28). Les raons del fracàs del corrent realista tindrien a veure amb la manca de consciència popular dels seus instigadors: “el realisme de Brecht o de Salvat-Papasseit era un realisme des de dins, i per tant, autèntic i vàlid. Intel·ligent, doncs. En canvi, el pretès realisme de les mòmies històric-polític-cívico-sòcio-compromeses és un realisme des de dalt, i per tant, fals i incomprendible obtús” (1972: 28). En el fons, el que planteja Desclot és la necessitat d'“unificar en un sol subjecte d'“enunciació poètica les etiquetes *des del poble* i *per al poble*. En una conversa de Guillem-Jordi Graells amb set poetes *joves* publicada a *Serra d'Or* a principis dels setanta, en la qual participa també el mateix Desclot, queda molt clar que el rebuig del realisme no equival al rebuig del compromís: “el poeta ha de

---

<sup>16</sup> Així, els narradors dels anys setanta polemitzen a l'entorn de la superació del realisme i de la construcció d'“una cultura nacional popular. Vegeu-ne un estudi aprofundit, en relació amb els col·lectius Ignasi Ubac i Trencavel, a Picornell (2007).

subministrar una consciència, profetitzar i ajudar a uns canvis”, hi diu Vicenç Altaió, i afegeix: “[l]a meua poesia emana del lloc on visc i del grup concret que m’envolta; ens escoltem i anem creant el nostre món, i potser canviem un poble”; i Miquel de Palol: “quan el poeta s’ha deslliurat del mite romàntic té sempre una actitud compromesa, encara que no arribi a la incidència” (Graells 1973: 21).

Tant l’escrit de Desclot com les conclusions del Congrés de Cultura Catalana són, de maneres diferents, respostes a la percepció que els poetes són éssers allunyats dels problemes reals i que la societat en desconfia. Joaquim Molas comença el seu article “Retòrics i terroristes en la poesia catalana de postguerra” dient que la història de la poesia contemporània “és la història d’una crisi de confiança de la societat envers el poeta i la seva feina i del poeta envers la societat on viu [...]” (1977: 3), i sosté, a més, que els mateixos poetes es malfien de la llengua com a matèria de treball, cosa que els porta a instrumentalitzar-la i a posar tot l’èmfasi en les possibilitats del contingut. Segons el crític, una situació extrema d’aquesta instrumentalització fou la Nova Cançó (1977: 5), a la qual al·ludeix també Ramon Pinyol, a la taula rodona esmentada més amunt, per exemplificar els perills d’una excessiva facilitació del missatge poètic: “[a] la gent tampoc cal donar-li-ho tot mastegat; si fos així caldria fer poesia realista o nova cançó” (Graells 1973: 20). Per la seva banda, Vicenç Altaió i Josep M. Sala-Valldaura apunten la “ja proverbial malfiança de la societat envers el poeta, sempre dubtós entre la torre d’ivori i el passeig per la plaça” (1979: 15) i consideren que l’acostament del poeta a la societat s’ha de produir al marge dels canals oficials: “mentre l’*establishment* cultural —crítica oficial, universitats— no devora la resposta marginada, mentre no fa kitsch o comerç de l’aventura, és possible atansar poesia i societat” (1979: 15-16). Existeix, doncs, una preocupació pel caràcter popular o impopular de la poesia, però és una preocupació que sembla partir de l’assumpció descontextualitzadora que la societat és per al poeta un mer teló de fons que li permet restar al marge dels nusos discursius que la configuren.<sup>17</sup>

A partir dels vuitanta el debat sobre la presència del poeta en la societat canvia de forma. Poetes més vinculats a l’escena contracultural i llibertària, com Enric Casasses, Jordi Pope, Xavier Sabater, Jaume Sisterna i Joan Vinuesa, i grups com *O així* i *Sopa Negra* —que fan recitals en bars, ateneus i presons—, donen nous sentits a l’oralització de la paraula. Bon

<sup>17</sup> Tres recitals poètics emblemàtics dels anys setanta, el Price dels Poetes (1970), el Gespa-Price (1975) i el Price-Congrés (1977), mostren l’evolució d’aquestes percepcions. Tinc en curs una recerca sobre aquests actes que esper

conexedor d'aquesta època, David Castillo (1996: 3) els relaciona amb la generació *beat* i amb la *dub poetry*, i els considera resistents en un moment, la primera meitat dels vuitanta, caracteritzada per "la borratxera de diners i cocaïna del yuppisme". Si tradicionalment la lectura pública s'havia considerat una simple manera de presentar un text escrit —sempre concebut com l'*original* de la comunicació poètica—, ara l'acte mateix de la lectura —o, més aviat, de la dicció— esdevé cada cop més central, de manera que tant l'associació per defecte de la poesia amb l'escriptura com les jerarquies que això comporta entren en un procés de dissolució.<sup>18</sup> També entra en recessió el paradigma que podríem anomenar de l'*ut pictura poesis* descrit per Ricardo Senabre (1991: 195), segons el qual, al llarg dels segles, el plaer literari s'ha anat separant de la percepció acústica per aproximar-se a la percepció visual, i ha anat afluixant els seus vincles amb la música per reforçar-los amb la pintura. La performance, com nota Bartomeu Ferrando (1988), no és una forma de *representació* —perquè l'atribució a l'art d'un caràcter mimètic o reproductiu col·lideix amb el reconeixement de la seva capacitat transformadora—, sinó, en tot cas, de *presentació*. Així, l'oralitat ja no és només el revestiment físic del sentit, sinó que en pot ser també el bessó: Alfons Gregori, per exemple, s'ha arriscat a vincular les modulacions de la veu d'Enric Casasses amb tensions de gènere<sup>19</sup> i, parlant de l'elocució de la seva "Sextina", amb l'expressió del desig sexual.<sup>20</sup> Fins i tot trontolla la noció de text, sotjada d'aprop pel concepte de guió-partitura.<sup>21</sup> La

---

<sup>18</sup> Com escriu John Miles Foley: "the default designation of poetry has become written poetry. That's why we have to prefix the adjective „oral", because the unmodified noun no longer covers anything but written poetry. That's also why we resort to other unwieldy phrases to pigeon-hole events and phenomena that our cultural proclivities have silently eliminated from consideration. Thus a „poetry reading" describes a performance (from a published text, of course) before a well-behaved, often academic audience. Thus „spoken-word poetry" —so redundant from a historical perspective— identifies voiced verbal art, verse that is lifted off the page and into the word of presence and experience" (2002: 30). En el mateix sentit Kwame Dawes afirma: "[t]he dismissal of „street poetry" as somehow lesser than the published poem is entirely elitist. The reason it is elitist rests in a fundamental fallacy that is perpetuated by questionable assumptions: that „street poetry" is, by definition, less complex, less rigorous and less literary than the published poem" (1996: 9).

<sup>19</sup> Segons Gregori, el Casasses autor-actor "sovint presenta tremolors o interrupcions forçades, presses per enllestir un poema, o silencis inesperats i desconcertants que ens porten més aviat vers un cos atacat d'histèria femenina, en contraposició a les reaccions agressives d'allò que el psicoterapeuta Luis Bonino [...] anomena problemàtiques masculines, legitimades o naturalitzades en les pràctiques quotidianes i sense patologitzar. Per tant, Casasses es troba més a prop de l'escenificació que Sheila Whiteley [...] atribueix a Mick Jagger, la qual trenca amb la „masculinitat normativa" i indaga en una autorepresentació que és, ahora, masculina i femenina" (2002: 183).

<sup>20</sup> "Cuando el rapsoda-autor llega a la palabra *mata'm* se produce una agonía locutiva a causa de la cual el imperativo en cuestión resulta a penas perceptible y un sufrido escalofrío recorre el auditorio. La idea-intuición que puede penetrar en el intelecto consiste en relacionar el sentido del poema con el clímax del acto sexual. La voz cosificada en una carne externa y sexualizada se mueve al vaivén de los versos. El bascular de la materia corpórea se identifica con el ritmo binario que inunda el texto. La contera se convertiría entonces en el orgasmo del coito" (2003: 18).

<sup>21</sup> Per a Enzo Minarelli, "definir „texto" como el componente escrito del poema es impropio, porque la definición de texto es pertinente a poetizar lo escrito. Además, este término remite al texto que es visto, introducido por los cibernautas, aquello que se mira leyendo-viendo-presionando por medio del ratón de una computadora. En poesía

consideració que en l'obra literària el context és inexistent o autogenerat, defensada entre d'altres per crítiques com Dolors Oller, esdevé, així, qüestionable, entre altres coses perquè resulta problemàtic entendre el poema com quelcom aliè al discurs.<sup>22</sup> De cada vegada més, la poesia s'esdevé en una localització concreta, amb un públic concret, amb un locutor que concreta el sentit per mitjà de l'entonació i la gestualitat.

També canvia el paper dels receptors. La presència del públic esdevé un element determinant —encara que, com observa Ferrando (1988), a diferència del que passa amb el *happening*, la seva participació tingui a veure amb una complicitat mental més que no pas amb l'actuació física. Paul Zumthor (1983: 64-65) defensa que la funció de la poesia oral és en relació amb l'horitzó d'expectatives de l'oient, i afirma que el poema col·lectivitzat convoca tants sentiments que el seu propòsit inicial, reabsorbit pel context, acaba resultant indiferent —el cas de la polivalència de la cançó “Lili Marleen” durant la segona guerra mundial n'és una mostra clara. En definitiva, tots els elements que formen el discurs es caracteritzen per la *circumstancialitat*, amb el benentès que el terme *circumstància* ha deixat de tenir un sentit pejoratiu o secundari per esdevenir el nucli idiosincràtic de la creació.

El reforçament de la presencialitat —l'èmfasi en el cos de l'autor, en el públic, en la situació— causa un inevitable afebliment del significat..., però només del significat percebut en la seva accepció més transcendent. L'entesa utilitària de la presentació en públic que havia predominat en la dècada anterior no desapareix, però cobra més importància la idea d'un significat autosuficient, que arriba de vegades al *zaum* de la poesia fonètica. No és casual que Enric Casasses, parlant d'Albert Subirats Martori, escrigui que un tret constitutiu de la seva personalitat artística era que “el poema fonètic [...] era dels seus el més exitós, el més seu, el més sincer, el que més arribava a tothom, a tots els públics” (2003: 50). El poema al·ludit, titulat “Retrodique dat vense dio vellini socromot gamperis iet m. kricopski kricocopski”, començava així:

Toti falango summàia goroncoco  
Peri sanzo suví e peni periti,

---

sonora, más bien, habrá que recurrir a la definición de guión-partitura, término más propio del ámbito musicológico” (2007: 3-4).

<sup>22</sup> Dolors Oller escriu: “[e]n el cas del discurs, el sentit depèn, naturalment, també del context, o gestualitat, o situació del parlant i l'oient, però en el cas de l'obra literària és evident que aquest context és inexistent. De fet, així com en el discurs el context és un factor bàsic per a la construcció del sentit de les paraules, en la literatura és la mateixa obra que crea el seu context” (1990: 32).

Peurrrrrrrr.... muhudú dingà citron  
 RRRRRRRRRRRRupitsca datomba uel  
 Velini socromot gamperis,  
 uel uel velini:  
 Ahaman cadí cifí sulibanahà.  
 (Cano 2003: 65)

Que la composició més *popular* de Subirats sigui un poema fonètic indica que la *instrumentalització* lingüística que Joaquim Molas atribuïa als autors de la Nova Cançó ja no es produeix. En una dècada, la dels vuitanta, de forta tendència formalista, aquests poetes de la contracultura es desmarquen de les línies dominants. O, si es vol, practiquen un formalisme diferent, basat en la materialitat fònica de la paraula més que no pas en la submissió del discurs als patrons retòrics convencionals.

En un text publicat originalment el 1977, el poeta nord-americà Jerome Rothenberg caracteritza el nou paradigma de la performance en termes d'entesa processual de l'art (que ja no té a veure amb característiques esteticoformals inherents, sinó amb allò que l'objecte artístic *fa*), de participació de l'audiència<sup>23</sup> i d'una nova percepció del temps derivada del fet que l'obra s'esdevé en un moment *real* (2008: 128-129).<sup>24</sup> En el marc d'aquest paradigma, *dir* els poemes comença a significar una altra cosa, que, en el context català, sovint té més a veure amb els vestigis del *pop* que no pas amb els del resistencialisme. Per a Julià Guillamon el pop dels seixanta és el resultat de la percepció que la cultura catalana ha d'actualitzar els seus referents si vol recuperar la seva presència social,<sup>25</sup> i suposa “una vasta operació publicitària de descrèdit de la cultura resistent”, així com també “l'ensorrament del paradigma del realisme i de l'art engatjat que havia sobreviscut fins a aquella data” (1989: 20). I quan el mateix Guillamon acompanya amb un pròleg la segona edició de *La cosa aquella* d'Enric Casasses, parla de les formes popularistes amb què s'expressa, de la seva preferència per Verdaguer, “que no és *kitsch*, sinó

<sup>23</sup> O, al contrari, encara que sembli paradoxal, en la seva desaparició: “[a]long with the artist, the audience enters the performance arena as participant —or, the audience “disappears” as the distinction between doer and viewer [...] begins to blur” (Rothenberg 2008: 129).

<sup>24</sup> Per al nou sentit del temps en la poesia oral, vegeu també Zumthor (1983: 245-261).

<sup>25</sup> “El pop representa la entrada de modelos foráneos, es en cierta forma una manifestación de colonialismo cultural. Pero al mismo tiempo genera una versión típicamente local. [...] Nace la conciencia de que, si la cultura catalana ha de recuperar su presencia en la sociedad, debe actualizar sus referentes. [...] El pop se integra en un proyecto de la burguesía catalanista para conectar con la juventud. Aunque después jóvenes como Joan de Sagarra conviertan a la „cultureta” en uno de sus blancos preferidos o Pau Riba se largue a Formentera con un sonoro portazo en las narices del abuelo poeta” (Guillamon 2004: 2).

*pop*” i que representa “l’essència mateixa d’una poesia d’expressió popular” (1991: 10).<sup>26</sup> També Mingus B. Formentor, que veu en els textos de Casasses una infreqüent barreja de populisme, psicodèlia i romanticisme, torna a l’oposició entre kitsch i *pop*: “si no fos una veu clau de la cultura pop catalana, estaríem temptats de dir que tenim davant la quinta essència del poeta kitsch” (1994: 118). Hem passat del popular al *pop*: si en els setanta la cultura popular era contemplada com a manifestació militant, ara sembla percebre’s com una xarxa de produccions/actuacions que, si bé no s’identifica totalment amb la cultura de masses, en pren la dimensió lúdica. Casasses vincula la seva pràctica i l’acte mateix de la transmissió poètica a la fisicitat de la paraula. Ho diu així: “[e]l poema és dit, de sempre. És el llenguatge. Si no hi ha entonació, no hi ha poema. I hi ha el gest i tot” (Morén 2002: 3). També ho diu de *la manera més salvatge*:

La manera més salvatge  
selvàtica i salvadora  
de moure el cos, la manera  
més subtil i muscular, més a  
prop de la Matèria Feta Font  
Perquè Font És, el moviment  
del cos més insultant de tots  
i, sí,  
si vol, el més amorós és la  
paraula i parlar. (Casasses i  
Comelade 2006)

Aquesta escletxa que obren Casasses i altres es va eixamplant, i transformant-se, en els anys noranta a l’empara del concepte de polipoesia divulgat per Enzo Minarelli en un manifest que, tanmateix —potser en un intent de subvertir l’esperit clàssic d’aquesta mena de proclames— presta més atenció a les qüestions tècniques que no a l’impacte social del quefer poètic. La polipoesia —terme que Minarelli considera més just que *performance poètica* perquè, tot i la multimedialitat que implica, atorga prioritat als aspectes sonors— es defineix pel joc amb components visuals, fonètics, gestuals, d’acció i electrònics. Segons Xavier Sabater (1990), té un acusat *sentit social*: sorgida d’un *necessari acostament* a la gent després d’una època de

---

<sup>26</sup> Manel Guerrero hi coincideix: “[l]a capacitat lingüística d’Enric Casasses per recuperar i recrear d’una manera totalment personal l’oralitat i el ritme de la llengua catalana des dels registres més cultes fins als més populars és realment inèdita i excepcional” (2001: 57). En un article posterior hi insisteix: “[Q]uizá sea la oralidad, la búsqueda de una lengua directa, simple y coloquial, ávida de vida y rica en matices y juegos la característica más remarcable de la poesía de Casasses” (2003: 14) (encara que, de la pretesa simplicitat de la llengua de Casasses, caldria parlar-ne).



poètiques excessivament literàries, intel·lectuals i postmodernistes, com millor es materialitza és en directe i en contacte amb el públic.

Tot i que parlar d'acostament és problemàtic, perquè remet de bell nou a la consideració que el poeta es constitueix fora del social, és cert que s'ha produït una integració del poema en les dinàmiques del quotidià. La poesia té cada cop més presència pública en un ventall d'activitats (festivals, muntatges, locals amb programació estable, musicacions...) que aboquen a la idea de col·lectivització amb què he obert aquestes pàgines.<sup>27</sup> El poema es converteix en un valor cultural rendible, la qual cosa implica sovint un patrocini institucional que provoca una dissociació entre el text poètic i el marc que l'acull: la poesia *en si* pot continuar sent una forma de revolta, però si es difon en plataformes controlades pels gestors del sistema cultural aquesta revolta queda, com a mínim, relativitzada. Així, per exemple, la utilització de l'espai públic com a lloc d'art ja no té en general el caràcter revulsiu que caracteritzà els anys setanta,<sup>28</sup> sinó que s'inscriu en uns programes dissenyats per unes regidories/conselleries amatents a fer arribar la poesia al carrer, un carrer que ha esdevingut l'escenari desconcertat on s'encarna l'ordre (la normativa urbanística, la regulació del trànsit, la planificació cultural) i on, alhora, es tolera el desordre (l'esvalot, la manifestació no autoritzada): un signe il·legible de tan contradictori. És important notar que aquesta dinàmica de la deglució dels contradiscursos mitjançant una incorporació que els neutralitza no només es produeix en el cas de la poesia alternativa o hereva de la contracultura, sinó també en el cas d'aquella altra que es dona a conèixer en plataformes més tradicionals. La creació a Barcelona de figures com el *poeta de la Ciutat*, reconeixement àulic que s'atorga al guanyador dels Jocs Florals i que, entre altres distincions, obliga el guardonat a escriure un poema epitalàmic per ser llegit durant les noces que se celebren a l'ajuntament, ho demostra.

---

<sup>27</sup> Esmentem, entre altres iniciatives, el cicle Viatge a la Polinèsia i els Projectes Poètics sense Títol, l'activitat de sales com l'Heliogàbal o, més recentment, el Cafè Lebab i L'Antiquari i els festivals de poesia de dimensions i formalització diversa —des del Festival Internacional de Poesia de Barcelona fins al Price Cardedeu (una botifarrada poètica batejada en record del Price dels Poetes i del Gespa-Price), passant pel Festival de Polipoesia, el Festival de Poesia de la Mediterrània, el de Lloseta, el de Sant Cugat, el d'Oliva, la Primavera Poètica de la Garriga, la Kinzena Poètica de Vilafranca... No faré una descripció completa d'aquest paisatge, estudiat ja en profunditat pel grup de recerca Poció, vinculat a la Universitat de Barcelona, i especialment per Lis Costa (vegeu-ne 1997, 2000 i 2010b, entre altres treballs).

<sup>28</sup> Aquest aspecte ha estat tractat a Muntaner (2010).

#### 4. .. i la recepció de tot plegat: entre l'excel·lència i el *tuning*

La crítica es posiciona de maneres diferents davant aquests nous formats i dinàmiques de producció i difusió poètica. Les opinions poden inscriure's en el debat sobre el concepte de qualitat literària que ha pautat el sistema català en la darrera dècada, i que ha tingut manifestacions emblemàtiques, per un costat, en obres com *El descrèdit de la literatura* de Xavier Bru de Sala o en els manifestos del col·lectiu *Imparables* i, per un altre costat, en el discurs crític de creadors com Eduard Escoffet. Alguns autors, com Francesc Massip i Ibon Beltran, reben amb entusiasme els nous espectacles de fusió en els quals la immediatesa del contacte amb el públic és un element essencial (2005: 370). Massip, a més, entén que un dels fenòmens més lliures i singulars dels últims anys és la pujada de la poesia als escenaris, “d'on no hauria d'haver baixat mai” (2005: 48). Així mateix, reivindica *Do'm* d'Enric Casasses com una peça capaç d'eludir l'abús de no-llocs i de personatges sense nom (*ell, ella...*) en les dramaturgies contemporànies per tornar a una estètica de la concreció centrada en Barcelona, i es congratula que la Sala Beckett hagi confiat la comesa “als poetes que ens assegurin un renovat interès per la paraula dita, per damunt de les servituds de la narrativitat banal pròpia de les ficcions televisives” (2003: 58). En ressenyar l'espectacle *Wamba va!*, dissenyat per Eduard Escoffet, Gerard Altaió, Martí Sales i Josep Pedrals —un quartet que anomena, vessant una ombra irònica sobre el col·lectiu *Imparables*, “els infectables”—, Massip al·ludeix a una nova estètica *quilla*, amiga del *tuning* i sarcàstica envers el simulacre cultural que hauria contribuït a difondre la universitat:

[...] [D]efugen la puresa del gènere i s'exposen a la infecció. És més, l'activen, fins i tot se la inoculen. Contaminen el vers d'estirabots escènics, ocupen el Mercat de les Flors amb automòbils *tunejats* amb llibres. El *tuning* és l'acte de transformar l'aspecte dels cotxes en operacions cosmètiques d'estètica *quilla*, aquí elevada a l'alta cultura gràcies a les Publicacions de l'Abadia de Montserrat, que ha proporcionat a l'espectacle estocs de llibres condemnats a la guillotina, d'aquells que recullen les bajanades que s'ensenyen a la universitat i que els seus lectors estudiants —i molts professors— mai no compren, ans fotocopien.  
(2005: 48)

Les metàfores medicopatològiques que acompanyen l'escrit (infecció, inoculació...) i la crítica als mecanismes editorials d'eliminació d'stocs de llibres parlen de l'entrada de la poesia en una nova estètica trash, afecta al reciclatge i, en la terminologia d'Umberto Eco, a l'ús per damunt la interpretació. De manera similar, Carles Hac Mor, en fer una anàlisi de les maneres actuals de fer pública la poesia al marge dels llibres —la videopoesia, l'espectacle, la “festa” i la lectura íntima—, invoca els conceptes de carnavalització i de contaminació:

Una altra qüestió són els recitals com a celebració, si fa no fa anàrquica i caòtica, dels poemes, en la qual moments esplèndids i d'altres d'abominables es barregen per formar un tot que podem inscriure en l'anomenada tradició popular del Carnaval. Aquestes "festes", en què participa tothom qui vol, han contaminat tots els altres recitals, en els quals hi ha força intervencions que no són sinó brometes fàcils que cerquen l'aquiescència segura. Altrament, és evident que quan hom té molt d'auditori tendeix a abocar-li poemes que sap que li agradaran.  
(2006: 9)

Si Massip, Beltran i Hac Mor col·loquen l'accent en la perversitat de concebre la poesia com un gènere *pur*, Eduard Escoffet, posant-se alhora la màscara de poeta i la de cronista, repassa el fenomen de la recitació pública tot emfasitzant la importància de l'audiència més que no pas la dels poetes:

I potser, més que parlar dels poetes, caldria parlar del públic. D'una banda, perquè, tot i que ben sovint alguns puristes ("tietes del sentit", en diu en Mor) i altres petulants fan un grup — "els altres"— amb un cert menyspreu, no hi ha gaire cosa en comú entre tots els poetes que puguen damunt un escenari a recitar. [...] I de l'altra, perquè de la recepció de tot això se'n parla ben poc, encara menys que dels tramoistes que fan possible, amb recursos i suports mínims, que existeixin plataformes per alçar la veu dels poetes.  
(2002: 105)

Escoffet pren la mà de Carles Hac Mor per rebutjar la dictadura del significat i es cuida molt de no aglutinar en un grup aquests nous poetes de l'oralitat, i encara menys de considerar-los uns *altres* elitistes.<sup>29</sup> Al contrari, creu en la capacitat d'atracció que ha suposat l'oralitat —que "ha portat la poesia a molts llocs on abans era impensable" i "ha ajudat a atreure molta gent cap a la poesia" (2002: 106)—, se n'orgulleix que el gruix del públic del seu *Viatge a la Polinèsia* sigui no especialitzat i respon a les acusacions de banalització que ha rebut la polipoesia transferint el debat des del tema del suport al de la qualitat poètica:

[...] [D]es d'alguns sectors s'ha vist això com una banalització. Trobo que no hi ha cap mena de motiu. Es pot banalitzar des d'un recital o des d'una llibreria amb una col·lecció de poesia dolenta a vint duros. El debat veritable [...] és el de la qualitat de la poesia i el de la literatura nostra en general i es pot aplicar sense fer distincions de suports.  
(2002: 106)

---

<sup>29</sup> És curiosa la coincidència de l'expressió que utilitza amb el títol del volum *1991 Els altres*, una selecció de textos del segon número de la *Revista Magnètica* publicats per Empúries el 1993. Títols com aquest mostren que el sistema català es complau a autoafirmar-se com a alteritzat o heterodox, encara que aquesta heterodòxia sigui vigilada molt de prop pels cartògrafs del mercat literari.

En canvi, altres crítics tenen una visió més distanciada, i potser més escèptica, d'aquests fenòmens. Manuel Guerrero (2001: 16 i 23) parla de la pèrdua de prestigi i d'interès social que ha experimentat la poesia a finals dels vuitanta, i no veu els festivals i les lectures poètiques com un

síntoma de recuperació pública, sinó, més aviat, invocant la noció de *societat de l'espectacle* teoritzada per Guy Debord, com a forma de generació d'espectadors passius:

La proliferació de recitals i de lectures poètiques, al llarg de tots els territoris de llengua catalana, des dels anys noranta, és un dels fenòmens més interessants de la poesia contemporània, que contrasta amb la davallada de les vendes i de l'edició de llibres de poesia. La poesia catalana ha guanyat espectadors passius però ha perdut lectors actius. Una constatació més de la consolidació de la societat de l'espectacle. A diferència dels anys setanta, en què el component polític i reivindicatiu era essencial, a partir dels anys noranta s'imposa el caràcter lúdic i ritual en l'acte públic de la lectura poètica. (2001: 36)

Deixant de banda que caldria justificar per què el lector d'un llibre en paper ha de ser més actiu que l'espectador d'un recital, emergeix aquí un altre punt d'interès: la relació entre reivindicació i ludicitat ha de ser necessàriament exclouent? No pot servir la paraula alhora el joc i la contestació? Com interpretar aleshores la censura per part de les institucions politicoculturals de Palma a diversos muntatges poètics sobre textos de Brossa produïts per l'agrupació Magisteri Teatre? En un treball més recent, Guerrero (2007: 15) parla d'un panorama en el qual la poesia, gairebé retornada a la clandestinitat, necessita *inyeccions d'autoestima* com el recital de poesia catalana fet per tres *grans* de la cultura *underground* nord-americana, Lou Reed, Patti Smith i Laurie Anderson, en un acte organitzat a Nova York per l'Institut Ramon Llull.<sup>30</sup> Paradoxalment, un cert *underground* (en aquest cas, nord-americà) hauria passat a convertir-se en l'equivalent la cultura oficial o institucional catalana, la qual cosa parla de les particularitats dels mecanismes de representació simbòlica que operen en el sistema literari català.

En una línia semblant, Francesc Parcerisas fa una anàlisi detallada de les formes contemporànies de la difusió de la poesia, un gènere que, considera, ha tornat als seus orígens, al moment en què el públic no era un públic lector sinó un aplec de gents diverses que escoltaven a les places de les viles, als mercats o als castells, per la qual cosa es pot parlar d'una certa

---

<sup>30</sup> “De pronto, de una manera simple y directa, gracias a la presencia activa de artistas como Lou Reed, Patti Smith y Laurie Anderson, la poesía catalana pasó a tener, durante unos días, una proyección sorprendente en los medios de comunicación de masas. Porque lo que es habitual es justamente lo contrario: la desaparición de la poesía de los medios de comunicación catalanes. La poesía, que había sido uno de los signos de identidad más importantes de la cultura catalana, ha perdido en los últimos años gran parte del prestigio y de la presencia social de que gozaba durante el siglo XX” (Guerrero 2007: 15).

“medievalització” del nostre món (2002: 95-96). Dóna la benvinguda a les noves formes de difusió, però no deixa de considerar-les una mena de preàmbul a la lectura seriosa: “[q]ue després de les incitacions vinguin els fets, després del tast l’apat, i que als recitals veiem aparèixer també les parades amb llibres, i aconseguim fer dels espectadors compradors, dels oïdors lectors” (2002: 102). Perviu, doncs, encara que mitigada, la consideració de la supremacia de la paraula escrita i la concepció de la lectura com a acte privat.

Altres crítics i escriptors més extrems en les seves percepcions, com Jaume Aulet i Miquel de Palol, observen amb sospita el que entenen com una facilitació demagògica de la poesia i reivindiquen l’excel·lència —una certa excel·lència, diguem-ho ja des d’ara— per damunt l’espectacularització. Aulet escriu:

Alerta, però: saber compaginar bé creació poètica i espectacle no és per si mateix un valor literari. No estem parlant de teatre. Aquesta circumstància pot dur fàcilment a distorsionar les valoracions. Hi ha poemes —poètiques senceres— que no són per ser llegides ni molt menys per ser interpretades, per la qual cosa difícilment podran treure rendiment d’aquesta plataforma de difusió. I no per això —tothom hi estaria d’acord— són menys interessants. Però també ens podem plantejar la cosa a la inversa. Pot haver-hi casos en què el poema és concebut ja directament per a ser recitat, la qual cosa ens remet, certament, a un gènere de tradició popular i, per tant, a uns paràmetres de valoració que no són els de la literatura culta. Els rapsodes més il·lustres, que segurament són també els que més arrenquen l’entusiasme del públic, ho haurien de tenir present.  
(2008: 86-88)

Aquest retorn als compartiments estancs de l’art (la creença que hi ha uns valors *literaris* i d’altres que no ho són i que és possible distingir netament la literatura culta de la popular) s’entreveu també en les invectives que Miquel de Palol deixa anar des del diari *Avui* contra els recitals i jornades que donen cabuda a poesia “alternativa i divertida”, destinada als que no suporten la poesia de sempre, “que com sap tothom és polsosa, avorridíssima, antiquada, en definitiva infumable” (Palol 2003b: 7). Aquest mateix autor dubta de la capacitat pedagògica d’aquests noves formes de difusió:

Dubto molt que el resultat sigui acostar als gèneres aquells ciutadans que no hi entenen i que no els interessen; el que sí que és segur és que a partir del moment en què ens considerem obligats a vendre la poesia com si fos rap, Bach i Mozart com si fossin jazz, l’astrofísica com una atracció de parc temàtic i l’arqueologia com les aventures de l’Indiana Jones, el resultat serà que se n’allunyan aquells a qui sí que els atreuen tals activitats, si no se’n vol dir disciplines per no espantar cap disminuït mental.  
(Palol 2003b: 7)

Estic d'acord que la poesia no ha de demanar disculpes per conservar el format en què ha estat concebuda i que els transvasaments genèrics/estilístics no ofereixen *per se* garanties d'eficàcia comunicativa. Però voldria recordar que aquests recitals no només acosten la poesia als ciutadans que se'n desinteressen, sinó que també poden obrir noves vies als lectors ja *enganxats*. No sé si això em converteix en *disminuïda mental*, però la meua percepció de poetes com Jacint Verdaguer o Maria Antònia Salvà ha canviat radicalment després de sentir-los dir a Casasses o a Josep Pedrals. I no ha canviat només en un sentit epidèrmic (el gaudi de la musicalitat i atres *jouissances* previsibles), sinó en un de més profund, que té a veure amb el reconeixement d'una subjectivitat que prospera com a veu, de manera indirecta però intensa, rere la descripció d'un paisatge o la pintura d'una estampa quotidiana; d'una subjectivitat que troba el seu lloc en la presència. D'altra banda, és curiós que, pocs dies abans de publicar l'article suara citat, el mateix Palol aplaudeixi un altre recital poètic d'intenció també molt pragmàtica, el que Sebastià Alzamora, Hèctor Bofill i Manuel Forcano van fer al Palau Dalmasas durant la jornada de reflexió prèvia a les eleccions de 2003. Un recital especial perquè els convidats d'honor eren els candidats a la presidència de la Generalitat —sembla que els únics que finalment hi assistiren foren Artur Mas i Josep Lluís Carod Rovira—, davant els quals Alzamora, Bofill i Forcano llegiren un text en què reclamaven atenció i respecte envers la poesia i la cultura. “Vet aquí un bon ús per consolidar com a tradició”, proposa Palol, “que en la jornada de reflexió de les eleccions els poetes obsequïïn una lectura a la ciutadania, amb una fila zero dedicada als candidats [...], des d'una convocatòria pública perquè quedi constància de qui s'escaqueja” (2003a: 39).

En altres ocasions, la *poesia fora del llibre* és qüestionada sota la forma d'atac a un autor en concret. La recepció de l'obra de Josep Pedrals —que ha reconegut (Nopca 2007: 51) que ve del *hip hop* de Foix i de Verdaguer— n'és un exemple. Si bé alguns l'han valorat positivament com un creador versíflug que, a partir de la poesia, ha explorat moltes altres subversions (Marí 2010: 11), d'altres fan comentaris corrosius envers el seu *modus operandi* poètic, amb l'argument que és l'exponent d'un grup falsament marginal, instrumentalitzat pel poder. Una mostra és l'entrada “Pedrals com a símptoma” del blog *Diari d'un captaire moral*:

Festes de Gràcia a la Plaça Rovira. Ressaca galopant. Hi trec el nas amb l'esperança de veure-hi la classe de noies que m'agraden: ulleres de pasta, faldilles negres i una mirada que delati un ensopiment infinit i una neurosi latent. Quan hi arribo, l'espectacle ja ha començat. Estranyament, el públic està molt animat. Un cabronet amb cara de polipoeta m'acaba de

llençar mig vermut a sobre sense demanar-me perdó. Xop i cabrejat, m'acosto a l'escenari i veig qui provoca tanta rialleta-jo-sí-que-t'entenc: Josep Pedrals.  
(Captaire moral 2007)

Per al blogaire la poesia de Pedrals és una “cantarella sense gràcia, poesia de rodolins, lèxic noucentista i bromes de teta-cul-i-caca” que mostra únicament que “la transgressió subvencionada és un oxímoron que només fa gràcia a qui se n'aprofita”. Insisteix en l'apropiació que els polítics han fet d'aquesta mena de poesia: “[a] Catalunya, la poesia oral domesticada va de perles als polítics. Quan un gestor cultural ha de promocionar la cultura catalana, el primer que pensa és a muntar un show. No pensa, per exemple, a pagar traduccions a l'anglès. Una traducció triga mesos, no es pot inaugurar, una traducció no surt a les fotografies”. I acaba conclouent que Pedrals “podria ser un entranyable dinamitzador cultural per a nens discapacitats” (Captaire moral 2007).

Si Miquel de Palol al·ludia a la disminució mental, ara sentim parlar de nens discapacitats. Amb aquestes metàfores esgarrifoses, el poeta excel·lent i el blogaire furiós semblen invocar una concepció de la poesia com a art extremadament circumspecte. La necessitat de distingir la qüestió de la qualitat literària del suport en què es difon la poesia, defensada per Escoffet, continua sent una matèria pendent. Però aquests debats no són exclusius de l'àmbit català. Així, el poeta-matemàtic Jacques Roubaud, membre de l'Oulipo, considera que la *performance poetry* és part d'una estratègia calculada, que anomena amb rotunditat —he tingut accés a la versió anglesa del seu text— “the erasure of poetry”, i que ha esdevingut un calaix de sastre on ficar qualsevol cosa: música, declamació, teatre, acrobàcies, “primal screams”..., tot amb un absolut menyspreu per la paraula escrita. Cosa que Roubaud considera comprensible, perquè, afirma, posada en paper seria “absolutely mediocre” i “deadly boring” (2009: 25). “I have nothing against these activities” —assegura—. “In the best cases, they make for a high-quality *spectacle*. But why call these events “poetry” as opposed to something else? Why not simply call them a PERFORMANCE?” (2009: 25). La vella avantguarda (vet aquí l'oxímoron) oulipista del joc combinatori contra la nova avantguarda de la paraula viva? Potser. Però també una visió estrictament verbal de la poesia.<sup>31</sup> Una visió que, per atzar, coincideix amb la que expressa

---

<sup>31</sup> Tant Maria Bohigas com Arnau Pons invoquen Roubeau a les seves intervencions a la “Sobretaula” celebrada el maig de 2010 en el marc del programa Barcelona Poesia (accessibles a <http://barcelonapoesia.blogspot.com/> i a <http://blocs.mesvilaweb.cat/node/view/id/168916>). Bohigas hi planteja la incompatibilitat de poesia i poder, denuncia l'abús acrític de l'epítet *trencador* per referir-se elogiosament als poetes, incideix en la defensa que Roubeau fa del poema com a *objet de llengua* enfront del *rumrum* de la poesia de performance i atribueix a la ignorància

Agustín Fernández Mallo en l'assaig *Postpoesía*, tot i que el fundador del projecte Nocilla parteix d'una posició del tot diferent a la de Roubaud: la investigació sobre les possibilitats d'existència de la poesia com a gènere en la postmodernitat tardana. En aquest context, la poesia postpoètica —antitradicional i sense pretensions revolucionàries— és per a aquest autor una mena de laboratori que s'obre a múltiples llenguatges (gràfics, científics, digitals), per la qual cosa l'argument de l'oralitat i la possibilitat de declamació com a proves últimes per a la legitimació del poema quedaria obsolet. Fernández Mallo afirma que “no ha habido práctica más dañina para la literatura en general y para la poesía en particular que la „declamación“ o „teatralización“ de un texto” (2009: 84) i justifica la seva opinió amb uns arguments que, tot i defensar un concepte que en principi suggereix projecció cap al futur, com la *postpoesía*, tenen una acusada aparença reaccionària: defensa, per exemple, que l'obra es digereix en solitari perquè ha estat creada en solitari, o bé que el recitador exerceix de filtre que coarta o conculca els drets fonamentals del lector (2009: 86) —com si el suport del paper imprès i de la distribució editorial no fossin, també, filtres o pantalles entre autor i lector.

Al seu torn, però des d'un punt de vista molt diferent, Cornelia Gräbner es fa ressò d'unes paraules del poeta britànic Lemn Sissay, segons el qual la *performance poetry* és morta perquè el factor espectacle ha cobrat tanta importància que ha eclipsat el treball de la paraula.<sup>32</sup> Per a Gräbner, però, el punt controvertit és la manera d'entendre el concepte de *performance*, que es pot veure com un *show* o bé com una eina per a interrogar les normes socials i/o l'afirmació de pràctiques culturals: és en aquest segon sentit, que es pot dir que ha desaparegut, perquè ha patit una estilització que la converteix en políticament inoperant (2007: 81-82). Se n'ha mantingut l'embolcall, doncs, però no la polpa. Aquest és possiblement el veritable debat que caldria emprendre també en el context català.

---

la política cultural que dóna suport als *productes de substitució* en detriment de les obres escrites. Per la seva banda, Pons hi reivindica l'hermetisme o el *dir amagat* de la poesia enfront de les estratègies d'*exposició*. Les seves aportacions fan una anàlisi profunda del fenomen de la poesia pública. Però se'n desprèn una entesa de la rialla com a gest exclusivament deshumanitzador i cosificador (la invocació de la imatge de l'àvia que es “parteix de riure” sentint un poema sobre dues dones que s'esquarteren, la referència al riure “que Adorno relaciona amb el feixisme ambiental”, etc.) que no puc compartir. El riure no té un valor simptomàtic unívoc: pot revelar inconsciència, però també ironia i revolta.

<sup>32</sup> “Lemn Sissay made the counter-argument that performance poetry is dead because the showing element has received so much emphasis that it drowns out the *actual work with words*. [...] Performance poetry, having mutated into a show, is dead” (Gräbner 2007: 78).



## 5 A manera de conclusió

Si Kwame Dawes considera que és el caràcter marginal de la *poesia de carrer* allò que ha fet que la crítica se'n despreocupi,<sup>33</sup> el cas català és completament diferent. Ja pràcticament no hi ha poesia *performada* que sigui underground. En les darreres dècades, les diverses formes de la poesia de l'oralitat, la polipoesia i les expressions mixtes de poesia escènica o dramatitzada han suscitat no tan sols l'interès de la crítica, sinó també el dels acadèmics (concretat en l'emergència d'estudis i projectes de recerca) i el dels gestors culturals àvids de dotar de continguts les rúbriques incertes de la modernitat. Tal vegada l'especificitat del cas català ve del fet que en una cultura d'àmbit geogràfic i demogràfic reduït les fronteres entre la poesia de carrer i l'àulica (o, més en general, les fronteres entre la cultura popular i la institucional) són més difuses. Això faria que els processos d'hibridació inherents a tot sistema cultural afectin no tan sols els artefactes literaris, sinó també els discursos crítics sobre aquests artefactes.

Els motius d'aquesta difusió de fronteres, cal buscar-los probablement en les traces d'una actitud resistencialista sorgida com a única via possible de subsistència durant la dictadura, però que ha perviscut molt més enllà del franquisme i de la Transició i que ha fet que els productes culturals s'avaluïn amb instruments de valoració confusos, per no dir clarament inadequats. Així, el criteri de la *qualitat intrínseca* s'utilitza sovint per valorar (o per denostar) textos enfocats al pragmatisme de la comunicabilitat; i, a la inversa, el criteri de la comunicabilitat s'utilitza per llegir textos que esperen un lector model no massiu. Per això alguns consideren, amb un punt d'angoixa, que la poesia és un gènere intrínsecament difícil que s'hauria de popularitzar, sense tenir en compte que en certs moments només pot existir com a exercici de gran elaboració intel·lectual, que pretén establir amb els receptors una relació d'estranyesa més que no pas de sintonia; o que, simplement, com va passar durant el franquisme, tan sols pot sobreviure en *secret*. I, a l'extrem oposat, d'altres critiquen la suposada manca de qualitat, la *banalitat*, d'algunes actuacions poètiques contemporànies, sense tenir en compte que moltes *festes* poètiques d'avui entenen l'humor i el component lúdic o intranscendent com una manera *dadà* de

---

<sup>33</sup> "The „street poem“ is rarely subject to the scrutiny of critics (because these critics tend not to hang out on the streets) [...]: More crucially, since much of this kind of performance poetry is „underground“ and is discovered in night clubs and left-leaning avant-garde „readings“, its position as being Other renders it suspect and often inaccessible" (Dawes 1996: 6).

qüestionar formes d'art més orgàniques (a les quals els *performers* renunciïn per voluntat i no pas per ignorància, perquè les coneixen a bastament).

El debat sobre les noves formes poètiques (i/o de difusió poètica) es formalitza, així, en termes d'apocalipsi i integració. Els defensors de l'excel·lència contra els de la bauxa poètica. Els partidaris de la poesia de sempre contra els versífugs. No em sembla gaire interessant intentar posicionar-me en aquest binomi reduccionista (inútil a l'hora de llegir la complexitat de poetes com Dolors Miquel, Emili Sánchez-Rubio, Àngels Gregori o Blanca Llum Vidal, entre molts altres). M'atreu més cridar l'atenció sobre un altre fet. Les darreres dècades han 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 autòctons. Aquest procés, que ha suposat un capgirament dels conceptes tradicionals de centre i perifèria cultural, ha deixat en guaret la posició que ocupaven els primers autors de la poesia contracultural de finals dels setanta i dels vuitanta.<sup>34</sup>

Al pròleg a l'antologia *Pedra foguera* Enric Casasses escriu una frase, adreçada als poetes joves, que crec que cal llegir més enllà de l'argument sentimental: “[u]s demano per favor que no em deixeu penjat”. Són paraules que commouen. Em deman: l'hi han deixat? On ha anat a raure la revolta? Crec que la dissidència hi és, encara hi és. Però ara ha de trobar el seu espai lluitant no contra un poder polític advers, sinó contra un poder polític, almenys en aparença, favorable.

## Referències

- ALTAIÓ, V. i J. M. SALA-VALLDAURA. 1979. *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*. Barcelona: Laia.
- ASHER, L., J. EARLE i C. THURMAN (eds.) 2004. *Action Poetry. Literary Tribes for the Internet Age*. Bloomington, Indiana: AuthorHouse.

---

<sup>34</sup> No debades David Castillo (1986: 3) es demana si el grup O Així va representar “l'últim exponent” de la contracultura.

- AULET, J. 2008. "Consideracions sobre la difusió i la recepció de la poesia catalana". En I. GRAÑA i T. IRIBARREN (coord.), *La literatura catalana en la cruïlla (1975-2008)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions. 75-92.
- BEASLEY, P. 1996. "Vive la différence! Performance poetry". *Critical Inquiry*, 38(4), 28-38.
- BOMBÍ-VILASECA, F. 2004. "L'última Proposta". *Avui*, 23 de desembre, 8.
- BROCH, À. 2007 (1985). "Història d'un procés. La poesia catalana, 1970-1985". En À. BROCH, *Sobre poesia catalana. Lectures crítiques, 1973-2006*. Barcelona: Proa. 17-44.
- BUSQUET, J. 2007. "De la cultura popular tradicional a la „cultura de masses“. Continuïtats històriques i ruptures intempestives". *Cultura*, 1 (desembre), 58-75.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. 1999. "La lírica: un lugar teórico". En F. CABO ASEGUINOLAZA, *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco. 9-22.
- CANO, G. (ed.) 2003. *Poètica de la contracultura*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- CAPTAIRE MORAL 2007. "Josep Pedrals com a símptoma". *Diari d'un captaire moral* (blog). <http://captiveirmoral.blogspot.com/2007/09/josep-pedrals-com-smptom.html>.
- CASAS, A. 1994. "Pragmática y poesía". En D. VILLANUEVA (comp.), *Avances en teoría de la literatura*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela. 229-308.
- CASASSES, E. 2003. "Punt suspensiu: l'obra d'Albert Subirats Martori". En G. CANO (ed.), *Poètica de la contracultura*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona. 50.
- CASSASSES, E. i P. COMELADE 2006. *La manera més salvatge*. Barcelona: Discmedi. CD.
- CASTILLO, D. 1996. "Corsaris de la paraula". *Avui Cultura*, 18 de juliol, 3.
- CONGRÉS DE CULTURA CATALANA 1978. *Congrés de Cultura Catalana, 2. Resolucions*. Barcelona: Congrès de Cultura Catalana.
- COSTA, L. 1997. "Viatge a la Po(lin)esia". *Transversal. Revista de Cultura Contemporània*, 7, 93-97.
- COSTA, L. 2000. "El bou de la tristesa s'eixarranca. *Viatge a la Polinèsia (1997-2000)*". Conferència publicada al catàleg de PROPOSTA. [http://www.propost.org/proposta2000/proposta2000\\_conflis.htm](http://www.propost.org/proposta2000/proposta2000_conflis.htm).
- COSTA, L. 2010a. "Experimental poetry during the 1990s". *Visible Language*, 35(1), 76-91.
- COSTA, L. 2010b. "L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle XX". En D. BOYER (dir.), *Representacions de la identitat catalana en el món de les*

*avantguardes. Catalonia*, 3. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia3/catalonia3.htm>.

- DAWES, K. 1996. "Dichotomies of reading „street poetry“ and „book poetry“". *Critical Quarterly*, 38(4), 3-20.
- DELGADO, M. 2007. "Cultura popular i espai públic". *Cultura*, 1 (desembre), 108-123.
- DESCLOT, M. 1972. "La ballaruga dels poemaferits o qui tingui puces que se les espolsi". *Serra d'Or*, 152 (maig), 27-28.
- ESCOFFET, E. 2002. "Crear alçada la veu". *Reduccions*, 75 (gener), 103-107.
- ESCOFFET, E. 2004. "Albert Roig en directe". *Avui Cultura*, 22 de gener, VI.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. 2009. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- FERRANDO, B. 1988. "La performance como lenguaje". En B. FERRANDO, *Performances poéticas*. València: s.n.
- FISKE, J. 1989. *Understanding Popular Culture*. Londres i Nova York: Routledge.
- FORMENTOR, M. B. 1994. "Alguna cosa sobre en Casassas". En S. SERRANO, M. SERRA, J. ROUBAUD, A. CRESPO, A. HATHERLY, J. RÍOS, R. COOVER, V. NOVARINA, M. HUERGA, B. MESQUIDA, J. VALLCORBA, J. COCA, C. HAC MOR, P. JAUME, V. ALTAIÓ, C. JEREZ, V. SUNYOL, M. B. FORMENTOR, J. GUILLAMON, J. MALLAFRÉ, J. SALA-SANAHUJA, D. CASTILLO, J. CAVALLÉ, X. LLOVERAS, P. COMELADE, C. FARGAS, *Escriptura i combinatòria*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, KRTU. 117-119.
- FOLEY, J. M. 2002. *How to Read an Oral Poem*. Urbana i Xicago: University of Illinois Press.
- FRANGIONE, N. 2008. *Performance Art e Utopoa Concreta oltre la multimedialità*. Monza: Harta Performing.
- GRÄBNER, C. 2007. "Is Performance Poetry Dead?". *Poetry Review*, 97(2), 78-82.
- GRÄBNER, C. 2008. "Performance Poetry. New Languages and New Literary Circuits?". *World Literature Today Online* (gener-febrer), s. p.
- GRAELLS, G.-J. 1973. "La poesia, és a dir la vida. Taula rodona amb set poetes joves". *Serra d'Or*, 173 (febrer), 17-21.
- GREGORI, A. 2002. "La veu d'Enric Casasses: gènere i distorsió en la poesia catalana contemporània". En C. CAMPS i P. ARNAU (eds.), *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, vol. 2. *La literatura catalana de la democràcia*. Montpel·lier: Centre d'Études et de

Recherches Catalanes Université Paul Valéry, Association Française des Catalanistes. 191-187.

GREGORI, A. (2003). “„Sextina“ de Enric Casassas: un ejemplo de vanguardismo catalán”. *Studia Romanica Posnaniensia*, XXIX, 11-20.

GUERRERO, M. 2001. “Pròleg” a *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle*. Barcelona: Empúries. 9-99.

GUERRERO, M 2003. “El mito Casasses”. *La Vanguardia. Culturas*, 19 de febrer, 14.

GUERRERO, M 2007. “Las fronteras de la poesía”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 62(729) (setembre), 15-16.

GUILLAMON, J. 1989. “Cultura comestible”. *Lletra de Canvi*, 22 (octubre), 19-22.

GUILLAMON, J.1991. “La gran via de les altures”, pròleg a *La cosa aquella*, d’Enric Casasses. Barcelona: Empúries. 7-16.

GUILLAMON, J.2002. “El pop catalán: una edad de oro”. *La Vanguardia. Culturas*, 7 de gener, 2.

HAC MOR, C. 2001. “La poètica de l’escorpí”. En M. GUERRERO (ed.), *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle*. Barcelona: Empúries. 105-109.

HAC MOR, C. 2005. “De Maria Cabrera a Francesc Gelonch”. *Avui Cultura*, 2 de juny, XI.

HAC MOR, C. 2006. “Tête à tête: la poesia, més enllà de la lletra impresa”. *Caràcters*, 36 (juny), 9.

HAC MOR, C. 2010. “Sobre les revistes parlades” (correu electrònic).

HAC MOR, C. i A. CLAPÉS. 2006. *Converses*. Vic: Cafè Central, Emboscall i H.AAC.

MARÍ, M. 2010. “El cul i el cervell inquiet”. *Caràcters*, 51 (abril), 11-12.

MARÍN, E. i J. M. TRESSERRAS 1994. *Cultura de masses i postmodernitat*. València: 3i4.

MARRUGAT, J. 2006. “Proposta 2000-2004. Festival internacional de poesies + polipoesies”. *Els Marges*, 79, 122-123.

MASSIP, F. 2003. “„Poedrama“ urbà”. *Avui*, 14 de desembre, 58.

MASSIP, F. 2005. “Poesia en escena”. *Avui*, 18 d’abril, 48.

MASSIP, F. i I. BELTRAN 2005. “Dramatúrgies de fusió: espectacles de poeta”. En J. Ll. SIRERA, S. FELDMAN *et al.*, *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre, 367-377.

MASSOT, J. 2003. “Albert Roig da música, danza, arte y teatro a su poesía erótica”. *La Vanguardia*, 3 de desembre, 32.

- MINARELLI, E. 2007. "La voz triunfante". *Revista Digital Universitaria*, 9(1) (gener), 1-12.  
[http://www.revista.unam.mx/vol.9/num1/art02/ene\\_art02.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.9/num1/art02/ene_art02.pdf).
- MOLAS, J. 1977. "Retòrics i terroristes en la poesia catalana de postguerra". *Els Marges*, 9, 3-6.
- MOLAS, J. 1995. "Nota per a una cloenda". En I. RIERA i J. MARCO *et al.*, *El Price dels poetes: 25 anys*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. 129-130.
- MORÉN ALEGRET, H. 2002. "Enric Casasses Figueres: "La paraula, i parlar, és la matèria feta font"". *Avui Cultura*, 19 de desembre, 1-3.
- MUNTANER, M. 2010. "Espais transgredits. Transformació dels marcs culturals a la Mallorca dels setanta". En M. MUNTANER, M. PICORNELL, M. PONS i J. A. REYNÉS (eds.), *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*. València: Publicacions de la Universitat de Valencia. 303-340.
- NOPCA, J. 2007. "L'art del singlot". *Benzina*, 17 (juliol), 51.
- NOPCA, J. 2008. "Escriure: reescriure". *Benzina*, 24 (febrer), 66-67.
- OLLER, D. 1990. *Virtuts textuais. Una tipologia de la paraula poètica*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- PALOL, M. de 2003a. "El dia dels poetes". *Avui*, 18 de novembre, 39.
- PALOL, M. de 2003b. "El món de la poesia". *Avui Cultura*, 30 de novembre, 7.
- PARCERISAS, F. 2002. "Sobre el futur de la difusió de la poesia". *Reduccions*, 75 (gener), 95-102.
- PICORNELL, M. 2007. "Trencavel, Ignasi Ubac i la (re)construcció de la literatura catalana". En M. PONS (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 81-126.
- PUJOL, J. M. 2007. "Del(s) folklore(s) al folklore de la comunicació interactiva". En J. ARMANGUÉ i C. VALRIU (eds.), *Els gèneres etnopoètics: competència i actuació*. Dolianova: Arxiu de Tradicions de l'Alguer / Edizioni Grafica del Parteolla. 97-115.
- ROTHENBERG, J. 2008. *Poetics & Polemics. 1980-2005*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- ROUBAUD, J. 2009. "Prelude: Poetry and Orality". En M. PERLOFF i C. DWORKIN (eds.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Xicago i Londres: The University of Chicago Press. 18-25.

- SABATER, Xavier (1990). “Apuntes para una teoría de la polipoesía”. *Intermedia*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts.  
[http://www.cyberpoem.com/text/theory/sabater\\_es.html](http://www.cyberpoem.com/text/theory/sabater_es.html).
- SARDÀ, Z. 2004. “Joan Colomines, entre l’activisme i l’arxivística”. *Serra d’Or*, 538 (octubre). 14-19.
- SENABRE, R. 1991. “Poesía y oralidad”. *Tropelías*, 2, 193-202.
- SERRÀ CAMPINS, A. 1999. “La tençó popular: el combat de corrandistes, glosadors o enversadors”. *Els Marges*, 64, 5-38.
- STOREY, J. 2006. *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow: Pearson Education.
- THEROS, X. 2010. “Poemes fora del llibre”. *El País. Quadern*, 1351 (13 de maig), 1-3.
- XARGAY, E. 1999. “Coda per torna”. *Barcelona Review*, 13.  
[http://www.barcelonareview.com/13/c\\_ex.htm](http://www.barcelonareview.com/13/c_ex.htm)
- ZUMTHOR, P. 1983. *Introduction a la poésie orale*. París: Seuil.