

POESIA ALTERADA. ELS INICIS DE LA POESIA PÚBLICA A BARCELONA DURANT ELS ANYS VUITANTA¹

LIS COSTA

ABSTRACT

This article analyzes the poetic events that occurred at the beginning of the 1980s in Barcelona, which are relevant because they were public facts, that is to say, they occur in areas of social relations. Poetry lives a new era, leaving the page and moving onto the stage. Thus, space, movement, gesture and intonation extend the dimensions of the text, and poetry becomes closer to other disciplines that had already been in contact since the origins of poetry: theater and music. These are the reasons why we analyze the causes that led to the phenomenon and what were the consequences for both poetic creation and its reception and criticism.

I. REFERENTS I CONTEXT

La poesia va ser sempre una art pública fins a l'aparició del llibre. A partir de llavors, la poesia es va alterar cap endins, es va recloure a la pàgina i a poc a poc s'hi va anar quedant fins que aquesta va esdevenir-ne l'espai gairebé únic durant segles. Van ser futuristes i dadaistes els qui van tornar a col·locar la poesia fora del llibre, la van treure i la van alterar de nou, aquest cop cap enfora, buscant formes diferents d'expressió, deslligades de la narrativa, la rima i tot allò que suposés una convenció. Perquè les convencions en art no les veien com altra cosa que el reflex de les convencions de la vida social, de tot el que havia fet possible la guerra que encara hi havia quan Hugo Ball i Richard Huelsenbeck es trobaven el 1916 al Cabaret Voltaire. El llegat d'aquests corrents artístics, però, es va estroncar durant anys, segurament perquè el Surrealisme hi va posar fre, tal com sosté la crítica Anna Boschetti en la seva obra *La Poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Boschetti opina que amb el Surrealisme la poesia deixa de banda la major part de tècniques i de debats presents abans que Breton definís el moviment com el "nouveau mode d'expression pure" (Breton 327) i que oculta la revolució que altres havien dut a terme:

Le succès des surréalistes a fini par occulter la révolution accomplie par la génération d'Apollinaire et par imposer une conception de la poésie qui, sous le couvert de la plus grande audace, constitue par bien des aspects une régression et un rétrécissement, si on la replace dans l'histoire du champ. ... L'attitude nominative de Breton a fini par limiter les recherches du groupe. Considérées comme marginales, sinon douteuses ou risibles, les expériences de poésie visuelle et sonore ont été reléguées dans l'ombre, ainsi que les possibilités liées à la figuration, aux supports, aux conditions d'émission, aux moyens de reproduction et de diffusion. (Boschetti 241-242)

Catalan Review XXVI (2012), 106-122 - ISSN 0213-5949

No serà fins després de la Segona Guerra Mundial que es reprendrà l'actitud de trencament que s'havia donat a principis de segle. Primer amb el lletrisme, que es pot llegir com una resposta a l'excés de control del Surrealisme per part de Breton i com un intent de fer una poesia més popular, i poc després amb el situacionisme de Guy Debord, que el 1957, en el document fundacional de la Internacional Situacionista, resumia el seu programa proposant multiplicar els subjectes i els objectes poètics i organitzar jocs entre els subjectes poètics, alhora que qualificava totes les situacions com a efímeres, sense futur, com a llocs de pas. Debord volia persuadir l'art perquè abandonés les seves pretensions. L'art era la vida. I l'actitud dels situacionistes passava per convertir la vida en una obra d'art. La poesia, doncs, tornava a sortir de la pàgina per situar-se en l'acció, en l'eix vital dels joves revolucionaris.

I als Estats Units, la rebel·lió es va fer patent amb la *beat generation*, que als anys cinquanta s'erigia com a estendard d'una joventut que volia fugir d'allò establert, que rebutjava els valors tradicionalistes i proposava un alliberament de la societat, a través de les drogues, la llibertat sexual i les filosofies orientals, i que va esdevenir la precursora del hippisme i la contracultura. Era un moment en què, a més, es prenia la literatura com el canal principal de manifestació del moviment. *On the road* de Kerouac es va convertir en el manifest de la joventut nord-americana que volia canviar el món.

Però, de fet, el moviment de rebel·lia era un fenomen molt més estès. I, com passa amb freqüència, es donava arreu simultàniament sense que en molts casos els veïns ho sabessin. Més tard, quan la perspectiva temporal i el context social van afavorir-ne l'anàlisi, es van trobar més concomitàncies i referents comuns. Així ho han expressat els cinc poetes barcelonins entrevistats per a aquest estudi,² i un d'ells, Enric Casasses, ha escrit:

Contra el que solen dir els tòpics de la pseudohistòria, aquesta moguda, a Barcelona com a Belgrad, és perfectament autòctona i no és filla d'informacions de Califòrnia o de París. En aquell moment, sabem que el que sentim aquí segurament es deu sentir bastant igual en altres llocs, d'Andalusia, d'Anglaterra o d'Austràlia, i va lligat a un convenciment (intuïtiu) de la inexistència (real) de les fronteres estatals. No un moviment internacionalista: un fenomen mundial. Qui emet un passaport és un lladre, predicarà Julien Beck, i cada frontera un robatori: ens foten la terra. La formulació del Living Theater ens arribava quan feia anys que ho sabíem i ho patíem sota la fèrula del franquisme que, per donar un exemple, amb l'excusa del servei, a partir de certa edat i durant uns quants anys impedia a molts mascles sortir d'Espanya sense un permís dels militars. (Casasses 116)

Amb aquest teló de fons s'encaren els anys de la transició democràtica, que suposen la davallada del moviment llibertari, molt present als anys setanta a la ciutat, i de les publicacions *underground*, alhora que fan surar la desfeta causada per les drogues. Pel que fa a la poesia, el crític Manuel Guerrero dóna una visió molt completa del panorama al llarg de la dècada dels vuitanta en el pròleg de l'antologia *Sense contemplacions*:

D'una manera progressiva, als anys vuitanta, a mesura que avançava el pragmatisme polític i econòmic, s'accelerava la pèrdua del prestigi de la poesia en el conjunt de la literatura i de la societat catalana. ... Una vegada aconseguida una il·lusòria normalitat democràtica i cultural, i comptant amb una indústria editorial més sòlida, als anys vuitanta, la novel·la, com en les grans literatures, es consolida com el gènere literari dominant. La narrativa esdevé el gran centre d'operacions editorials i literàries de les noves generacions. El fet és que els escriptors i la societat catalana deixen de contemplar la poesia com a gènere preferent. La narrativa assoleix alguns dels atributs socials, simbòlics i lingüístics que ostentava la poesia. Es produeix un nou interès per la narrativa i un acostament entre la poesia i la prosa. ... Ahora, lentament, el poder polític i econòmic, i la societat catalana en general, abandonen la llengua i la cultura com a referents col·lectius. S'imposa un model cultural empobridor, únicament pendent de la rendibilitat econòmica immediata, més amatent a la quantitat que a la qualitat. L'ambició literària i intel·lectual, la consciència crítica, l'aventura espiritual, l'exigència lingüística, la tradició del risc, l'experimentació verbal i formal, perden espai en una societat abocada a l'espectacle, a l'autocomplaença i a la mediocritat. (Guerrero 16-18)

D'altra banda, Xavier Sabater, poeta, editor i organitzador d'actes poètics des dels anys setanta, ho resumeix així:

Després dels setanta, la cosa ja no és tan lúcida i desapareixen els plantejaments creatius o radicals que s'havien desenvolupat fins al moment i se substitueixen per poètiques del benestar o consumistes; o d'altres, estúpidament escèptiques davant l'avantguarda, que usen un llenguatge summament elaborat, pretesament culte i inevitablement petulant. Aquesta situació provoca que la poesia i els poetes entrin en una crisi insòlita ... La crisi dels vuitanta és molt trista i ahora poc complicada. El que passa, al cap i a la fi, és que els poetes no saben connectar amb la realitat: les seves poètiques resulten massa intel·lectuals i literàries, absurdament postmodernistes i, per descomptat, ningú no els fa cas. Així són les coses en aquest país. (Sabater, "Apuntes" s. p.)

Els anys vuitanta, doncs, no van ser especialment rellevants pel que fa a la viva de la poesia catalana més convencional. Però la poesia d'uns quants joves llibertaris anava per una altra banda i a principis dels vuitanta portaven les seves veus als escenaris per primer cop. Hereus de l'esperit contracultural que es teixia des de començament de segle, i sovint amb molta consciència i compromís, alguns poetes barcelonins que als anys setanta ja escrivien i publicaven en revistes —altaveu de les manifestacions contraculturals—, als vuitanta comencen a organitzar actes públics. La poesia, per tant, sortia de la pàgina impresa, de la individualitat, i s'obria al territori públic, pujava als escenaris, cada vegada d'una forma més organitzada i a la llarga amb un abast més internacional.

És important remarcar la importància d'aquest fet, ja que en l'actualitat els recitals poètics són comuns en la programació cultural de la ciutat i sovint no es té consciència que els primers actes van ser no fa gaires anys, justament a principis dels vuitanta. Era l'inici del que anomenem poesia pública,³ aquella poesia que necessita ser dita davant d'un públic per agafar el ple sentit. Què portava

aquells joves a fer el que feien? L'esbravament, les ganes d'anar en contra del que era habitual, de queixar-se, de dir-hi la seva, de mostrar el que feien. I també el passat futurista, dadà, *beat*, situacionista i el present dels moviments llibertaris dels setanta, del rock i del punk els empenyien a manifestar-se poèticament en públic.

En el catàleg de l'exposició "Literatures submergides", Xavier Sabater descriu des d'un punt de vista autobiogràfic aquest moment més *underground* a què ens estem referint:

L'any 1973 jo era un jove poeta que no sabia gaire per on anaven els trets. Jo i uns quants més. Tot just —penso— començàvem a influir-nos pels poetes *beats*, dadaistes, surrealistes i també per una altra gent i per d'altres idees com l'anarquisme, el trotskisme, la contracultura, el rock i els còmics *underground*. Totes aquestes coses van marcar la nostra feina, sobretot la meua.

Aquest any vaig conèixer un grup de poetes inconformistes amb moltes ganes de fer coses i molta joventut també. Recordo que entre ells hi havia Enric Casasses, Artur Montfort, Pere Marcilla, Genís Cano entre d'altres, la trobada va esdevenir una publicació que es va anomenar *Muerte de Narciso*. No crec que cap de nosaltres tingués una idea gaire clara del que significava publicar una revista, però el cert és que ens estàvem creant les nostres pròpies estructures de la independència, també inventàvem, de passada la *premsa marginal*, però no ens n'adonàvem, és clar. (Sabater, *Ningú* 100)

2. ELS POETES O AIXÍ

I aquest grup de poetes inconformistes que menciona Sabater és el que més tard es va convertir en "O així", un dels noms amb què es coneixia (també es van dir "Poesia o així", i "Poesia o què") el grup de poetes encapçalat per Enric Casasses i Jordi Pope⁴ que a partir de 1984 va començar a fer recitals mig improvisats a locals de Gràcia i va anar aplegant poetes⁵ que participaven del mateix esperit contracultural que ells, lligats a moviments llibertaris, i que es van constituir en una de les poques alternatives a la poesia més oficialista.

Enric Casasses explica com, tot i fer anys que escrivia, mai no havia sentit tant la urgència d'oralitzar els seus poemes. Se sorprenia dient-los mentre caminava sol per la ciutat a la nit. I en explicar-ho al seu amic Jordi Barba, àlies Pope, li va solucionar aquesta urgència organitzant un recital al bar La Figuera, al carrer del Progrés del barri de Gràcia, on vivien tots dos en aquell moment. Va ser exactament el 13 de juny de 1984, i en aquest primer recital van participar-hi, a més d'Enric Casasses, Víctor Esteban, Piru (àlies de Jordi Cirugeda) i el mexicà Jorge Mancera (vegeu fig. 1, cartell en què s'anuncia el recital, dissenyat per Enric Casasses). Pope va oficiar com a presentador, ja que llavors encara no escrivia poesia, però es va preparar una mena de *performance*/poema per presentar els quatre poetes, que va ser l'actuació de més èxit en el recital. I a partir d'aquí va començar a escriure i a interpretar la seva poesia en directe. Vinuesa, que havia acudit al recital encuriós per la singularitat de l'acte, va ser

requerit per Pope per fer de presentador a partir de llavors i en els tres o quatre recitals següents va prendre-li el relleu.

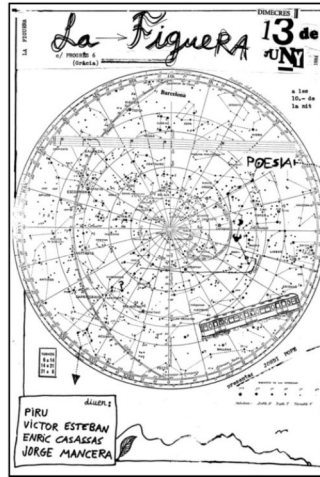


Fig. 1

Casasses es refereix a l'origen del nom del grup explicant que, quan preparaven amb Pope un dels primers cartells per anunciar un recital, va voler desfer els sentiments ambigus i el respecte que li provocava la paraula “poesia”, al mateix temps que feia front a la por de dir les seves poesies “quasi moralistes, antisistema” davant d'un públic. Va relativitzar, doncs, la càrrega semàntica de la paraula amb l'expressió “Recital de poesia o així”, és a dir, “Recital de poesia o similar” i, en un altre cartell, “Recital de poesia o què”. Al cap de ben poc ja eren coneguts com el grup “O així”. Hi havia, però, un sentiment de grup molt relatiu, ja que, presentar-se sota un nom no va voler dir en cap moment que hi hagués un compromís amb res. O diríem que entre els poetes hi havia sentiments de pertinença al grup diferents. David Castillo explica que Pope, que venia d'una determinada cultura en què era important ser d'un grup, d'una comunitat, d'un sindicat, sempre va tenir clar que el grup era un grup. Casasses, en canvi, no considera que fossin cap grup, sinó que eren gent que es trobava per publicar oralment la seva poesia. Sigui com sigui, a molts dels cartells de l'època s'identifiquen com a grup de poesia “O així”, i és amb aquest nom que han passat a conèixer-se. El grup tenia un nucli força estable format per Pope, Casasses, David Castillo (àlies Morgan), Joan Vinuesa i Jesús Lizano —que actuava sota el nom de Colectivo Jesús Lizano i que s'hi havia afegit junt amb Àngel Carmona i Jaume Sisterna, homes del món del teatre que pertanyien a una generació més gran que la del gruix de la resta de poetes. Recitaven sovint en els actes públics juntament amb Albert Subirats, Piru, Pere Marcilla, Pau

Maragall, Eulàlia Framis, Meritxell Sales, Víctor Esteban, Almen... Durant tres anys no van parar de fer recitals a bars de Gràcia com el Kläffer, el Relics, El Rebost,⁶ a llibreries, a ateneus, a la presó Model, a la de dones i a la de joves, al Glaciari de la plaça Reial o a l'església de Sant Pau del Camp (vegeu fig. 2, cartell del recital, on es pot veure com s'anunciaven sota el nom "O així").



Fig. 2

L'activitat va ser intensa fins que el 1985 el centre cívic L'Artesà de Gràcia va encarregar a Pope la coordinació d'un full dedicat íntegrament a l'escriptura i a la poesia. Es va dir *Obra d'Artesà* i hi van participar tots els poetes que feien recitals, a més de músics i altres poetes com Víctor Nubla, Pascal Comelade, Xavier Canals, J. M. Calleja, Bartomeu Ferrando, Gerard Horta... Se'n van editar trenta-dos números, el darrer a l'hivern del 1988, realitzat íntegrament per Pope, i que es va publicar gràcies a una impremta llibertària del barri de Gràcia, ja que la impremta municipal amb què treballaven habitualment va considerar que la imatge de la vagina que apareixia a la portada era pornogràfica i es va

negar a imprimir-lo (vegeu fig. 3 i fig. 4, darrer número d'*Obra d'Artesà*, titulat *Qui t'a'l fet, lo mal del peu*, amb la capçalera partida, com a senyal de trencament, de final). Poep va ser expulsat de la coordinació.



Fig. 3

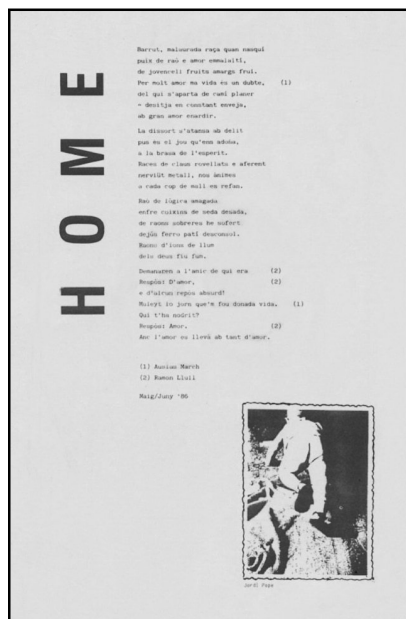


Fig. 4

El cansament i la feina de tirar endavant *Obra d'Artesà* van tenir com a conseqüència que es rebaixés el nombre d'actuacions i finalment que es dissolgués el grup "O així", tot i que els seus membres van continuar participant en altres recitals. L'any 1986, però, un dels poetes nuclears del grup, Joan Vinuesa, va recollir l'empenta combativa i dadaista dels "O així" i va crear l'àmbit poètic de "La Sopa Negra", al nucli antic de Barcelona, que va durar fins al 1988 i en el qual van participar la majoria dels poetes d'"O així" i altres: Jaume Sisterna, Àngel Carmona, Albert Subirats, Prudenci Reguant, Jordi Romea, Mercè Garcia, Neus Dalmau, Fernando U... Segons Vinuesa, no va ser mai una vivència tan salvatge com la dels "O així", sinó que va funcionar de forma més organitzada, amb reunions setmanals, debats i actuacions poètiques, conservant, això sí, l'impuls inicial de portar la paraula a tot arreu, i no en un sentit messiànic, sinó lúdic i expressiu.

Els cinc poetes entrevistats coincideixen a dir que el que els unia, l'espurna comuna, era l'actitud vital. En la línia que havien traçat els situacionistes, la vida

havia de ser una obra d'art. Si bé la majoria venien de la lluita política, des de l'anarquisme o des del comunisme, a principis dels vuitanta, amb una democràcia tèbia, la cerca de la llibertat i la bellesa els impulsava a escriure, fugint del classicisme, i tendint a fer poesia de l'existència, de la quotidianitat; qualsevol moment viscut podia ser transformat en poesia.

Tots aquells joves havien començat amb ganes de canviar el món i acabaven fent poesia. I volien dir la poesia amb la mateixa actitud que els punks cantaven, a peu dret i donant la cara. Havien viscut l'adolescència en ple franquisme i estaven en contra del sistema, el d'abans i el que s'instaurava des de la mort del dictador.

En el mateix moment que als Estats Units i a Europa es vivia una etapa molt rica de recitals, en els quals Allen Ginsberg o William Burroughs compartien escenari amb músics i poetes experimentalistes de tradició futurista i dadaïsta com Julien Blaine, Bernard Heidsieck, Henri Chopin o John Giorno, els "O així" i "La Sopa Negra" iniciaven el fenomen dels recitals públics a Barcelona, fos per la necessitat vital de deixar constància de la seva actitud, fos també per suplir les dificultats de publicació, ja que les edicions en paper resultaven cada cop més cares.

Fins llavors mai cap dels poetes entrevistats no havia participat en un acte públic per dir poemes ni havia tingut notícia que se n'hagués fet cap. Sí que hi havia els recitals o les lectures arran d'algun acte universitari o per fer la presentació d'un llibre. Res semblant al que havia de passar a partir de llavors, que es van anar succeint actes poètics públics fins a arribar a la normalitat de què gaudeixen avui dia.

En aquell moment, una figura important del món poètic, Xavier Sabater, que durant els anys setanta havia portat una activitat intensíssima en el món de la contracultura, sobretot amb la publicació de *fanzines* i revistes com *Muerte de Narciso* (1973)⁷ o les edicions de *La Cloaca* (1976-1980),⁸ vivia a Madrid, i és per això que queda al marge de la "moguda" poètica barcelonina. Però, quan torna, reprèn les publicacions i l'organització d'actes. Munta periòdicament recitals sobre el futurisme, audicions de poesia fonètica i sonora i experimenta amb els sons, els sorolls i la paraula lligats a la tecnologia i la música, els *samplers*⁹ i els *Revox*,¹⁰ més en la línia creativa dels italians i els francesos com Arriigo Lora-Totino, Giovanni Fontana, Henri Chopin o Bernard Heidsieck, que l'havien impressionat fortament. Al cap de poc coneix el moviment de la polipoesia, definit pel poeta italià Enzo Minarelli,¹¹ i ja no abandona el territori. El 1987 és convidat per Pope a participar en el que es considera el primer recital de polipoesia a Barcelona, a l'Artesà de Gràcia, per presentar l'edició d'un doble casset —*Audiopoesia Sampler*— en què participaven músics, poetes i artistes i que constitueix una de les poques mostres enregistrades de l'època.¹² El 1991, Sabater comença a organitzar, dins el marc de les festes de Gràcia, el Festival de Polipoesia, que representa una plataforma per conèixer què es fa a Barcelona i què es fa a fora en el món de la poesia sonora, la poesia fonètica i la polipoesia, i que convoca cada cop més gent. Sigui quina sigui la tendència, a tots aquests poetes els uneix l'oralitat a l'hora d'expressar el poema. El culte a l'oralitat.

Carles Hac Mor, poeta que es movia en ambients submergits, en aquest cas més lligats al món de l'art conceptual (fou membre del Grup de Treball de 1970 a 1975, col·laborador i impulsor de moltes publicacions marginals i un referent clau en l'evolució de la poesia pública a Barcelona), retrata la ideologia que dominava en el sector *underground* de l'època:

I fidels als vents quimèrics del moment, valoràvem sobretot, com a obra d'art o literària, la idea, el concepte, la reflexió, la reunió i l'acció espontània, i renunciàvem, tot sovint, al resultat, al producte, al document, a l'objecte.

Per acabar-ho d'adobar, anant a la recerca de la Utopia, vivíem en la utopia i en la *ucronia*, fora de lloc i fora de temps: tot havia de morir, sia per donar pas a un món nou, amb la Revolució, sia per tal com, amb la Revolta, ens alçuràvem, una mica perquè sí i per un munt de raons més.

I mentre els artistes més extremats enterraven la pintura i minaven els fonaments de tota pràctica de l'art —i entre tots trèiem del mig tantíssimes coses d'una societat que, al nostre parer, agonitzava—, els escriptors més il·luminats per aquell cel rogenç ens proposàvem l'abolició de la literatura, la qual, com a primera mesura, passava a dir-se escriptura. I ho efectuàvem a través de vies diverses, una de les quals consistia en la submersió del subjecte individual en un subjecte col·lectiu.

Un tal propòsit antiburgès era facilitat per la circumstància que l'individualisme restava somort a causa del fort sentiment col·lectiu i col·lectivista que existia —molt elevat comparat amb l'actual— i que es traduïa en la formació d'innombrables grups, comissions, capelletes, cenacles, camarilles, faccions, fraccions, escamots, clans, màfies, i d'altres menes d'atrapaments tothora tumultuosos. (Hac Mor, "Una practica" 49)

3. POESIA PÚBLICA

Amb el coixí poètic *underground* teixit als vuitanta s'arriba a la dècada dels noranta amb inèrcies que trobaran el seu assentament sobretot a la segona meitat de la dècada, quan l'esclat de poesia pública agafa dimensions que sorprenen públic i poetes. Les tendències es diversifiquen i es munten recitals lligats a la poesia oral, a la poesia sonora, a la fonètica, a la polipoesia i a la poesia acció i, sobretot, s'organitzen d'una manera més ordenada, dins el marc de programacions regulars, com el Festival de Polipoesia concebut per Xavier Sabater (des del 1991 fins a l'actualitat), els cicles "De viva veu. Revista parlada" (1993-1995) i "Revista caminada" (1995-1996), organitzats per Carles Hac Mor i Ester Xargay, o "Viatge a la Polinèsia" (1997-2000) i PROPOSTA, festival de poesies i polipoesies (2000-2004), dirigits per Eduard Escoffet. I els receptors d'aquestes noves poètiques van abandonant prejudicis i ocupant, cada cop més, els espais de poesia pública, que arriben a col·lapsar-se en moltes ocasions.

Així, des dels anys vuitanta hi ha hagut a Barcelona un àmbit de la poesia fora del llibre que ha anat canviant el seu espai i que ha anat fent més complexes les seves formes i les seves eines: de la poesia oral que necessitava ser dita en veu alta, com apuntava Enric Casasses arran del primer recital el 1984, a la poesia

que es val de la innovació tecnològica i que va més enllà de la lectura individual. En totes aquestes expressions de poesia pública hi ha una sèrie d'elements comuns que han consolidat una manera de dir i d'escriure la poesia.¹³

Un d'aquests elements comuns és l'efimeritat, ja que el poema s'acaba d'escriure a l'escenari, en l'acte públic i, si no és que s'enregistra, no hi ha possibilitat de recuperar-lo. En aquesta lectura efímera, la poesia crea un entorn viu basat en la presència física de la veu o del text i on el llenguatge no verbal pren una importància cabdal per a la interpretació del poema, ja que no solament cal entendre el text, sinó que cal llegir l'entonació, el gest, el moviment en l'espai, la il·luminació, és a dir, tots aquells elements no verbals que donen cos al text. Alguns poetes preparen autèntiques partitures per a la interpretació en directe, amb totes les anotacions necessàries per fixar allà on es posa èmfasi, allà on l'entonació ha de ser ascendent o la velocitat ha de minvar.¹⁴ A Barcelona a principis dels vuitanta no era el tipus de poesia més habitual, però destacava en aquesta línia Albert Subirats, que feia partitures de poemes a sis veus per ser interpretades amb altres membres del grup "O així", i preparava també poemes fonètics en una línia més performàtica.

No serà fins al 1987 que apareixerà el *Manifest de la polipoesia* d'Enzo Minarelli, que posarà el cos teòric a la pràctica que es duia a terme. Minarelli hi defineix com a polipoesia aquella manifestació poètica que, tenint com a eix la veu, per a la interpretació en públic usa altres elements, com els aparells de gravació i reproducció d'àudio i de vídeo, l'attrezzo, els llums, la dansa, etc., en la línia del concepte de poesia intermèdia encunyat per Dick Higgins uns quants anys abans per designar les pràctiques que es movien entre diversos territoris artístics.

Aquesta hibridació als escenaris és una conseqüència de la recerca formal, inherent a la poesia al llarg dels segles i que ha tingut en la innovació tecnològica un aliat incondicional. Així, estris tan senzills com el micròfon o el magnetòfon han suposat una revolució en la creació poètica i s'ha pogut arribar a la simultaneïtat i la repetició que s'han buscat des d'antic en la transmissió poètica, fos a través de la rima com a efecte musical de repetició, dels ecos del Barroc, dels cors de l'òpera o de la dispersió de llenguatges. Només a partir de la tecnologia del darrer segle els poetes han pogut materialitzar aquests elements inherents a la poesia.

Finalment, i en plena relació amb la tecnologia, la poesia oral o pública no ha tingut fins a mitjan segle xx uns sistemes d'enregistrament que en poguessin assegurar la transmissió més enllà d'aquell moment. Fins llavors, només el registre escrit de la poesia va ser objecte d'estudi, cosa que explicaria en gran mesura el fet que, tot i ser una realitat molt viva, la poesia pública hagi quedat fora dels cercles acadèmics i no s'hagi contemplat com a objecte d'anàlisi. Però avui dia, amb les possibilitats d'enregistrament i de transmissió d'informació, aquesta poesia té uns canals de difusió que permeten conèixer el que s'ha fet i el que s'està fent sense necessitat d'haver assistit en directe a l'esdeveniment. Tot i així, encara són molt minsos a Catalunya els treballs que s'ocupen de l'estudi

de la poesia pública i, si bé s'ha estudiat l'obra poètica d'autors com Enric Cassas o Carles Hac Mor, que són prolífics en actuacions en directe, la investigació s'ha centrat en la seva obra escrita.

La poesia pública dona complexitat als textos, n'expandeix els plans tant de l'escriptura com de la lectura i en multiplica els nivells d'interpretació. És a dir, desplaça l'escriptura a l'acte públic, damunt de l'escenari, i desplaça la lectura a la presència efímera, limitada a un espai i un moment concrets, sense possibilitat de tornar al text fora de la pròpia memòria del lector. El so, el gest i tots els elements extratextuals han de ser interpretats per poetes i espectadors i el poema n'és la suma i la confluència. I en aquest diàleg sincrònic entre poetes i públic, s'esdevé una comunicació consubstancial a la poesia, que fa més palès l'alliberament de la condició de producte de consum, en el sentit que el poeta busca expressar simbòlicament les seves urgències i compartir-les amb els espectadors en directe.

És necessari, doncs, per situar-nos davant la poesia pública, un nou sistema de lectura, un canvi en els modes de percepció de la literatura, un mode de percepció que de fet ja ha canviat en la majoria de camps creatius i fins i tot en la nostra vida quotidiana, ja que en les darreres dècades hem desenvolupat una gran capacitat per llegir codis diferents de manera simultània i sumar-los a l'instant, per assimilar una major complexitat de llenguatges. És evident que la televisió i els mitjans audiovisuals, per posar els exemples més obvis, han canviat la nostra manera de llegir-ho tot, començant per les arts, que en certa mesura ens han ajudat a poder llegir el nostre temps. No sembla coherent, doncs, defensar que la poesia hagi de quedar arrecerada en el llibre.

L'eclosió actual de la poesia pública implica l'èxit del fet de compartir experiències en un espai efímer més que no pas una banalització. La poesia dita en directe amplia el seu camp d'influència i l'interès social. Així ho demostra la gran quantitat de programacions regulars de poesia que des de fa anys tenen lloc a la ciutat, en les quals la varietat de propostes sembla no tenir límits: poesia amb música, poesia amb imatge, polipoesia... I la recepció per part del públic és cada cop més àmplia. Els poetes entrevistats reflexionen sobre l'evolució dels recitals que ells van iniciar als anys vuitanta, en els quals moltes vegades hi havia més poetes que públic, i els comparen amb la situació actual, en què els locals s'omplen com fa anys només s'omplien per als concerts.

4. LA CRÍTICA

Però aquest èxit en la recepció per part del públic no queda reflectit en l'espai que hi dedica la crítica. Per què a la crítica literària li costa tant parlar de poesia pública? Així com en altres territoris artístics s'ha fet palesa l'obertura des del punt de vista teòric, molt pocs estudiosos han contemplat la possibilitat de tractar críticament o editar aquesta poesia que té com a pàgina l'escenari. En-tenem que el motiu fonamental és la dificultat d'abordar una forma d'expres-

sió híbrida, que és poesia, és a dir, text, però que participa d'elements que en la tradició més recent no li són propis. El caràcter híbrid de moltes manifestacions poètiques demana el contacte amb mètodes usats per altres disciplines artístiques com el teatre, la música o la *performance*. De fet, quan els crítics tracten la poesia que es produïa als anys vuitanta, en cap cas no alludeixen a la poesia en viu que es feia en aquells moments als bars i als ateneus de Barcelona. Com a molt, es refereixen a la poesia visual o a la poesia concreta, que experimenten en el suport del paper, i que tampoc no han estat tractades per la teoria literària, sinó que han hagut d'anar a raure a les mans interpretatives de la teoria de l'art.

En el volum *El gos del poeta*, a cura d'Albert Roig, que recull articles sobre poesia apareguts a la premsa a la dècada dels vuitanta (i fins al 1994), Carles Hac Mor és l'únic que parla obertament de la poesia que existeix fora dels llibres. Sembla estrany que en un moment singular de projecció poètica els crítics facin l'orni i continuïn teoritzant només sobre la poesia escrita. Diu Hac Mor en un article titulat "L'avantguarda a Catalunya" publicat el 1988 a la revista *Cultura*:

Que no creiem en la força de la poesia? Que aquesta és per ser llegida en la intimitat? Sí, i tanmateix davant un anunci lluminós, posem per cas, igualment hi pot haver intimitat. I els recitals de poesia no són pas exactament íntims, per exemple.

O és que obligatòriament ens hem de posar les sabatilles, per llegir poemes? I levita del segle XIX, també? El poeta Joan Brossa ha repetit deu mil cops al llarg de molts d'anys que la poesia ha de cercar nous mitjans de manifestació adients amb el temps present. I això no vol pas dir que tots els poetes haurien de fer poesia visual, sinó que el llibre no ha de ser l'únic suport per als poemes. (citat a Roig 127)

De fet, després de gairebé trenta anys d'espectacles poètics, encara ara costa molt trobar crítica i teoria literària que contemplin la poesia pública. Potser és que, com diuen Hac Mor i Antoni Clapés: "La poesia no és literatura: és una altra cosa" (Clapés i Hac Mor 43), tal com sostenia Novalis. I Hac Mor afegeix:

El cas és que si per literatura entenem els gèneres, els codis, les fórmules, i les normes convencionals, llavors podem dir que, paradoxalment i tautològicament, la literatura —i no només la poesia— no té res a veure amb la literatura, o no hauria de tenir res a veure amb la literatura entesa com a entreteniment, o com a menja espiritual, o com a exponent de l'experiència vital. La literatura —ja sigui narrativa o poesia o assaig— és tota una altra cosa, diferent de la literatura entesa com a cadàver. I tanmateix (i no és pas només una qüestió semàntica, sinó sobretot conceptual) la literatura que no és literatura també és literatura; sí, ho és. I la poesia que no és literatura també és literatura. O no, potser no? (Clapés i Hac Mor 43)

És possible que si deslliguem la poesia de la literatura puguem facilitar la comprensió del fet poètic alterat i acostar-lo més, en la línia del pragmatisme que proposava John Dewey, a una experiència vital. Dewey sosté que hi ha una hipertròfia teòrica que actua com un veritable mur davant la manera com el públic experimenta les obres artístiques, de manera que la teoria estudia objec-

tes que el públic ja no percep, i justament el que seria necessari és que la teoria pogués tenir millor experiència dels objectes que se li ofereixen, que es pogués recuperar la continuïtat entre l'experiència estètica i els processos vitals ordinaris; en definitiva, que es busqués la unitat entre teoria i pràctica.

Les arts qui ont aujourd'hui la plus grande vitalité pour l'homme ordinaire sont des choses qu'il ne considère pas comme des formes d'art: par exemple le cinéma, le jazz, la bande dessinée, et, trop souvent, les articles dans les journaux relatant des liaisons extra-conjugales, des meurtres, et des exploits commis par des bandits. Car, lorsque ce qu'il connaît sous le nom d'art se trouve relégué dans des musées, l'élan irrésistible qui l'entraîne vers des expériences en elles-mêmes agréables trouve un exutoire dans les seuls objets que lui offre son environnement quotidien. (Dewey 33)

No ha estat fins als darrers anys que alguns crítics han denunciat que cap teoria moderna no és apta per donar compte del que constitueix la literarietat específica d'un gran nombre d'obres poètiques contemporànies. I no ha estat fins a la dècada passada que han aparegut algunes aproximacions teòriques que es qüestionen com abordar l'anàlisi poètica des de punts de vista més propers a la realitat. Així, els francesos Christophe Hanna o Frank Leibovici parlen de “dispositius poètics” i de “documents poètics” respectivament, per referir-se a totes aquestes manifestacions poètiques que surten del poema convencional: “Pour le dire grossièrement, il s'agira d'objets qui sont littéraires, mais pour une autre raison que celle de nous engager dans une expérience esthétique désintéressée ... Ils n'auront donc pas besoin, pour fonctionner littérairement, d'être reconnus et appréciés à travers les catégories observationnelles liées à la notion théorique de littérature” (Hanna 10).

Per a Hanna, construir una altra literarietat implica pensar un mode de relació diferent entre el subjecte i la seva producció; una concepció col·lectiva, pràctica, en la qual l'escriptura ja no es presenta com una activitat privada, sinó com una acció que té en compte els problemes públics. I Leibovici, en la mateixa línia, es refereix als documents poètics com a obres que ofereixen l'experiència de poder reavaluar dades de l'actualitat.

Els poetes dels anys vuitanta no feien altra cosa que qüestionar la realitat amb la seva expressió, amb la seva interpretació. Documentaven la realitat qüestionant-la, amb una forma que tenia més a veure amb el *happening* o la *performance* que amb la lectura convencional. Els actes poètics, per definició, implicaven el públic, i en el seu cas, a més, eren actes col·lectius, en què els poetes no actuaven mai sols, sinó que s'anaven alternant a l'escenari per dir els seus poemes o també en preparaven per ser dits en grup.

La poesia pública als anys vuitanta va ser una poesia d'urgència. Una poesia que, més que experimentar amb formats, volia ser dita, volia arribar al públic pel canal oral i esdevenir, així, expressió de la realitat. I va ser aquesta poesia la que va anar transformant l'escena literària a Catalunya i va anar hibridant formats fins a arribar a les múltiples propostes que van esclatar als anys noranta a

Barcelona. Va ser un reducte mínim, d'una dotzena de poetes, però van aconseguir alterar la poesia i tornar-la a l'espai públic, l'espai de l'alteritat.

LIS COSTA
UNIVERSITAT DE BARCELONA

REFERÈNCIES

- ALTAIÓ, Vicenç. *L'escriptura sense llançadora*. Barcelona: Parsifal, 1997.
- ALTAIÓ, Vicenç et al. *Literatures submergides*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i KRTU, 1991.
- BLAY, Pep, ed. *Audiopoètiques. Fenici 8*. Reus: Comissariat, 1992.
- BOSCHETTI, Anna. *La Poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. París: Seuil, 2001.
- BRETON, André. *Les pas perdus. Œuvres complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade, París: Gallimard, 1988.
- CANO, Genís. *Poètica de la contracultura*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2003.
- , ed. *A imatge de la contracultura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005.
- CASASSES, Enric. “De l'eixamplament de les potències”. *Barcelona, fragments de la contracultura*. Ed. David Castillo. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010. 116-119.
- CASTILLO, David, ed. *Barcelona, fragments de la contracultura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010.
- CLAPÉS, Antoni et al. *Entorn de les literatures submergides*. Vic: H. Associació per a les Arts Contemporànies i Estudis Universitaris de Vic, 1992.
- CLAPÉS, Antoni i Carles HAC MOR. *Converses*. Barcelona: Cafè Central, Emboscall i HAAC, 2006.
- COSTA, Lis. “Experimental poetry in Barcelona during the 1990s”. *Visible Language*. Rhode Island (EUA): Rhode Island School of Design 35.1, 2001. 76-91.
- . *Poesia pública a la Barcelona dels 90*. Tesi de llicenciatura inèdita. Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, Departament de Filologia Catalana, 2002.
- COSTA, Lis i Eduard ESCOFFET. “Poesia, sonoritat i electrònica”. *Temps d'educació*, 2012 (en premsa).
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Folio essais, París: Gallimard, 1996 [1967].
- . *Rapport sur la construction des situations*. París: Mille et une nuits, 2000.
- DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Folio essais, París: Gallimard, 2010 [1934].
- DIVERSOS AUTORS. *Audiopoesía Sampler*. Barcelona: Las cintas del fin, 1987 (casset doble).

- ESCOFFET, Eduard, ed. *Audiopoètiques 2*. Reus: Talp Club i Institut Municipal d'Acció Cultural, 1999.
- GUERRERO, Manuel. *Sense contemplacions*. Barcelona: Empúries, 2001.
- HAC MOR, Carles. "Una pràctica subversiva". *Literatures submergides*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991. 47-49.
- . "L'avantguarda a Catalunya". *El gos del poeta*. Ed. Albert Roig. Barcelona: Empúries, 1994.
- HANNA, Christophe. *Nos Dispositifs poétiques*. Forbidden beach, París: Questions théoriques, 2010.
- LEIBOVICI, Franck. *Des documents poétiques*. Forbidden beach, París: Al Dante i Questions théoriques, 2007.
- MALVIDO, Pau. *Nosotros los malditos*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- MARCUS, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- MARRUGAT, Jordi. *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*. Tarragona: Arola, 2009.
- MINARELLI, ENZO, ed. *Visible Language 35.1. A special issue. Voicimage*. Rhode Island: Rhode Island School of Design, 2001.
- PRUDON, Montserrat, ed. *La poésie à coeur à corps et à cris*. París: Mandala i Traverses, 2005.
- ROIG, Albert, ed. *El gos del poeta*. Barcelona: Empúries, 1994.
- SABATER, Xavier. "Apuntes para una teoría de la polipoesía", 1990. <http://www.cyberpoem.com/text/theory/sabater_es.html>. Consulta: 7-3-2012.
- . "Ningú publicava lo que ens agradava". *Literatures submergides*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991. 101-103.
- SABATER, Xavier, ed. *Algunos poetas en Barcelona*. Barcelona: La Cloaca, 1978.
- . *Polipoesía. Primera Antología*. Barcelona: Sedicions, 1992.

NOTES

¹ Aquest article s'inscriu en el projecte del Ministerio de Ciencia e Innovación "La poesia experimental catalana de 1959 a 2004" (FF12010-18880).

² Hem entrevistat cinc poetes que van ser protagonistes de l'alteració poètica dels vuitanta: Enric Casasses, David Castillo, Xavier Sabater, Jaume Sisterna i Joan Vinuesa.

³ El terme "poesia pública", el defineix Lis Costa a la seva tesi de llicenciatura (2002, inèdita) per referir-se a la poesia concebuda per ser interpretada en directe davant d'un públic.

⁴ Jordi Barba, àlies Pope, va morir el 10 de gener de 2008. Durant molts anys va dir la poesia en directe i va evitar la publicació, però a finals dels noranta, per iniciativa d'alguns editors, va començar a aplegar la producció poètica de més d'una dècada. Per iniciativa de tres editorials independents va publicar: *Llibre del fred* (1996, editorial Rsalvo), *Abriga't qu'estic sol* (1998, editorial Aire) i *Atxuuús! Amén* (1999, editorial La

Cèl·lula), coincidint amb un homenatge que es va fer al poeta a l'Espai Escènic Joan Brossa quan, a causa d'una malaltia degenerativa, ja no podia recitar. Més tard, Edicions 62 i Empúries van editar *Escrits* (1999), volum que conté la trilogia anterior. I el 2001, Llibres del Segle va publicar *Llibrot*, una nova selecció de la seva obra. Durant els últims anys, els seus companys li van fer diversos homenatges, un dels quals va ser organitzar el quinzenè Festival de Polipoesia (2007) al voltant de la seva obra.

⁵ Altres poetes que van formar part del grup "O així": David Castillo, Joan Vinuesa, Àngel Carmona, Jesús Lizano, Jaume Sisterna, Carmelo Sancho, Albert Subirats, Jordi Piru, Meritxell Sales i Mercè Framis.

⁶ Kläffer Bar (carrer de Vallfogona, 10), Relics (carrer de Francisco Giner, 23) i El Rebost (carrer de Verdi, 19).

⁷ En van sortir tres números i hi van participar, entre d'altres, Casasses, Pope, Genís Cano, Pere Marcilla i Albert Subirats.

⁸ Hi van publicar, entre d'altres, Roberto Bolaño, Imma Marcos, J. M. Calleja, Gustavo Vega i Xavier Canals.

⁹ Dispositiu electrònic digital que permet enregistrar, manipular i reproduir una seqüència sonora.

¹⁰ Magnetòfon de bobina oberta que permet la gravació i reproducció de sons per mitjà d'una cinta magnètica d'àudio.

¹¹ Enzo Minarelli va publicar per primera vegada el "Manifest de la Polipoesia" el 1987, al catàleg *Tramesa d'Art* de València, tot i que les idees bàsiques ja les havia posat de manifest a l'assaig "Polipoesia, dalla lettura alla performance di poesia sonora", aparegut al catàleg *Visioni, Violazioni, Vivisezioni*, escrit per Minarelli mateix el març de 1983.

¹² Hi ha un altre document, en aquest cas audiovisual, que consisteix en la gravació en vídeo d'Enric Casasses dient alguns dels seus poemes l'any 1983, abans de fer cap recital en públic, a la comuna de La Miranda. El va gravar Pau Maragall, membre del Col·lectiu Video-Nou, equip gestor del Servei de Vídeo Comunitari, creat per difondre i promoure la utilització del vídeo com a mitjà de comunicació i de dinamització social, cultural, educativa i informativa de la vida comunitària. <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=887>>. Consulta: 10-3-2012.

¹³ Per a més informació sobre les característiques i l'evolució de la poesia pública, vegeu Costa i Escoffet.

¹⁴ El desembre del 2001, dins el marc del festival internacional de poesies i polipoesies PROPOSTA, celebrat al CCCB, té lloc l'exposició "Veus en paper" a la Galeria H₂O de Barcelona, on s'exposen partitures dels poetes sonors europeus més representatius, com Julien d'Abrigeon (França), Llorenç Barber (País Valencià), Carla Bertola (Itàlia), Tomaso Binga (Itàlia), Julien Blaine (França), etcètera.