



**Universitat de les  
Illes Balears**

## Una aproximació sistèmica a tres plataformes de difusió de poesia a Mallorca (1974-1990)

NOM AUTOR: Maria Ruiz Salom

DNI AUTOR 41583744C

NOM TUTOR: Mercè Picornell

### **Memòria del Treball de Final de Grau**

Estudis de Grau de Llengua i Literatura Catalanes

Paraules clau: Poesia, Contemporània, Catalana

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs acadèmic: 2012-2013

*En cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marcau la següent casella:*

–L’Entusiasme en l’home n’és  
com la fam que no m’atura.  
Tot m’és fèrtil sense agrura  
perquè he oblidat tot l’après.

CARLES REBASSA

Ara dedicaré molts d’anys a créixer  
i a dissoldre pors.

ENRIC CASASSES

*A ma mare, a mon pare, al meu germà i a la meva padrina, per tot.  
A en Miquel Bezares, Biel Thomàs, Lluís Juncosa, Lleonard Muntaner, Josep Noguerol,  
i Damia Pons, perquè sense ells aquest estudi no existiria.  
A na Mercè Picornell, per guiar-me, per fer-me tants de comentaris, per contestar-me  
un correu qualsevol dia i a qualsevol hora.  
A na Margalida Pons i a na Maria Muntaner, per animar-me, per preocupar-se, per  
deixar-me material.  
A n’Elisabet i a n’Àngels, per ser la llum i el dia.*

## ÍNDIX

1. Presentació	3
2. L'aportació de les teories sistèmiques: la teoria dels (poli)sistemes d'Even-Zohar i el camp literari de Bourdieu	5
3. Les tendències poètiques dels 70, 80 i 90 dins d'un marc històric i social	14
4. Les plataformes de difusió	18
5. Estudi de casos	24
5.1. <i>De la foscor a la llum: Domini fosc</i>	24
5.2. <i>De l'exposició al paper: les Mostres de poesia jove</i>	30
5.3. <i>De la modernitat al primitivisme o viceversa: les Edicions Atàviques</i>	37
6. Conclusions	46
7. Apèndix documental d'imatges	48
8. Referències	50
8.1 <i>Corpus d'obres</i>	50
8.2 <i>Entrevistes</i>	50
8.3 <i>Bibliografia citada</i>	50

## 1. PRESENTACIÓ

En aquest treball pretenem estudiar les plataformes de difusió de la poesia dels anys 70, 80 i 90 a Mallorca. Ens proposam fer-ne una anàlisi a partir tres casos i ens aprofitarem d'algunes de les aportacions més fonamentals de les teories sistèmiques, que ens permeten entendre el fet literari com un fet social. Quan parlem de «plataformes de difusió poètiques», ens referim a aquells canals que permeten publicar i, per tant, divulgar l'obra poètica. En aquest sentit, ens interessen els nous canals escrits sorgits a partir dels 70, com ara revistes, col·leccions, edicions, exposicions, etc., però també els no escrits, com les exposicions de poesia o els recitals poètics —que poden incorporar com a principal suport les noves tecnologies, com ara el vídeo, el telèfon, les cintes magnetofòniques, els cassets... Atès que l'estudi de tots aquests canals seria molt ampli, nosaltres ens centrarem en els canals escrits. I, més concretament, hem considerat oportú estudiar-ne tres: la revista *Domini Fosc*, les exposicions de les Mostres de Poesia Jove, que combinen tant el canal escrit com l'oral, i les Edicions Atàviques, que juguen també amb canals diversos. No pretenem, però, fer-ne una exposició exclusivament de caràcter descriptiu, sinó més bé una anàlisi interpretativa, partint de dos referents teòrics: la teoria del camp literari de Pierre Bourdieu i la teoria dels polisistemes d'Itamar Even-Zohar. La importància d'aquestes dues teories, que han estat vinculades a l'àmbit de les teories sistèmiques, rau en la nova concepció que ofereixen de la literatura, entesa com un mitjà de comunicació regulat per una institució social, desplaçant-se, així, la idea de «text literari» per la de «sistema» o «camp literari». La introducció d'una perspectiva sistèmica al nostre objecte d'estudi, les plataformes de difusió poètiques dels anys 70, 80 i 90 a Mallorca, complementa la visió de la historiografia literària.<sup>1</sup>

Seguint les consideracions de les teories sistèmiques, partim de la base que la literatura és un sistema sociocultural i que la nostra funció és analitzar com actuen els textos dins la societat. En aquest sentit, no ens centrarem tant en la interpretació dels textos literaris, sinó en com aquests textos funcionen i es difonen dins la societat. Per això, se'ns fa necessari estudiar el fenomen literari dins un marc literari, històric, cultural i social concret. Entenem el sistema i el camp literari el català, com diria

---

<sup>1</sup> Aquestes plataformes de difusió han estat estudiades des de la historiografia literària, sobretot, per Rosselló Bover (1995: 93-120).

Bourdieu, com un conjunt d'elements interdependents, cada un dels quals és un símptoma de la relació que sosté amb l'altre, la qual cosa suposa que qualsevol cultura té la capacitat de potenciar el que es troba en el centre o en la perifèria del sistema. Precisament d'això tracta el nostre estudi, de les iniciatives innovadores vinculades a la poesia, que actuen a la perifèria del sistema i que es reuneixen al voltant d'un col·lectiu sota el nom d'una revista, intentant ocupar un lloc visible del sistema literari.

L'estudi de les plataformes de difusió del període comprès des del 1970 fins al 1990 suposava un gran repte per a nosaltres, sobretot, perquè els estudiosos que han tractat aquest tema fins ara han estat espectadors directes de la producció i de la difusió d'aquest material, a diferència de nosaltres, que elaboram aquest treball sense haver viscut l'època. En aquest sentit, un dels principals mètodes que permeten l'accés al passat és l'entrevista als testimonis i, doncs, hem considerat oportú establir un diàleg entre algunes de les persones implicades, les quals han experimentat directament aquestes vivències. Aquest treball inclou un CD com a material complementari per tal que el lector accedeixi més fàcilment al record dels poetes, així com també un apèndix documental d'imatges, cedides per ells mateixos. Lògicament, ens hauria agradat tenir una panoràmica molt més àmplia, entrevistar a tots els membres possibles que giraven al voltant d'una revista, d'una col·lecció, etc. per tal de poder contrastar i ampliar la informació, però el temps de què disposam per realitzar aquest estudi no ens ha permès aprofundir-hi més.

D'altra banda, el material que pretenem analitzar va ser poc distribuït en el seu moment i, atès que les plataformes de difusió no comptaven amb el suport institucional i tenien la voluntat de defugir el mercantilisme i els circuits tradicionals de poesia, avui dia l'accés a les diferents plataformes de difusió seria complicat sinó fos perquè una part del material que estudiam està disponible en línia, gràcies a la tasca de digitalització que ha duit a terme l'equip de recerca Literatura contemporània: estudis teòrics i comparatius (LiCETC) de la Universitat de les Illes Balears, sobretot, a partir del projecte Poesia Experimental Catalana (PEC).<sup>2</sup>

Respecte de l'estructura del treball, abans d'estudiar el context i les noves plataformes de difusió del segle XX, se'ns fa necessari explicar les principals aportacions de les teories sistèmiques que anirem exemplificant al llarg del treball.<sup>3</sup> Pel

---

<sup>2</sup> Vegeu la biblioteca virtual de què disposa el PEC: <<http://www.uib.es/depart/dfc/litecont/>>.

<sup>3</sup> Aquest treball no té ben bé una estructura lineal i, per això, ens agradaria que el nostre lector llegís el capítol teòric en diàleg amb els tres casos que estudiarem més endavant. En aquest sentit, no pretenem en

que fa al context, hem de tenir present que coincidint amb el final del franquisme i l'inici de la transició i amb les profundes transformacions socioeconòmiques (sobretot, el turisme), la poesia dels 70 a Mallorca, com veurem, té les seves particularitats. Sorgeixen un bon grapat de plataformes de difusió fundades per grups de poetes o per la unió de poetes i d'artistes plàstics arreu dels territoris de llengua catalana, com veurem. Davant de tanta diversitat, ens hem centrat en l'anàlisi de tres d'elles. En primer lloc, *Domini Fosc* és la primera publicació de creació poètica amb un caràcter periòdic a la qual n'hi seguiran moltes d'altres i, és, a més a més, un exemple de la diversitat de les tendències poètiques dels 70. En segon lloc i ja entrada la dècada dels 80, les Mostres de Poesia Jove esdevenen un punt de referència per temptejar els primers exercicis de joves escriptors. Si bé les Mostres defugen totalment el mercantilisme, s'apleguen al voltant d'una institució, la Universitat de les Illes Balears. En tercer lloc, a finals dels 80 i principis dels 90, la creació de les Edicions Atàviques, nascudes per la fusió de poetes i d'artistes plàstics, permeten l'experimentació amb el format i el suport del llibre. Finalment, sota les Atàviques, s'hi aplegaran un grup significatiu de poetes joves, tot just iniciada la seva trajectòria literària. D'aquesta manera, tastant una obra literària de cada dècada, podrem observar l'evolució de les plataformes al llarg de trenta anys així com també de les tècniques i dels materials emprats.

## 2. L'APORTACIÓ DE LES TEORIES SISTÈMIQUES: LA TEORIA DELS (POLI)SISTEMES D'EVEN-ZOHAR I LA TEORIA DEL CAMP LITERARI DE BOURDIEU

L'estudi de les plataformes de difusió des d'una perspectiva historiogràfica i alhora sistèmica ens permet concebre la literatura i l'estudi de la literatura d'una manera molt més àmplia que entenent el concepte de «literatura» simplement com un conjunt de textos. En aquest primer apartat, introduïrem breument les aportacions de les teories sistèmiques per ubicar les dues teories que volem tractar. En segon lloc, parlarem de la teoria dels polisistemes i de la teoria dels factors dependents d'Even-Zohar. En tercer lloc, veurem com la teoria del camp literari ens permet estudiar la literatura no com un «sistema» coherent, sinó com un espai en lluites constants. Comencem, però, pel principi.

---

aquest treball fer una anàlisi sistemàtica, sinó explicar la teoria i exemplificar-la a partir del que estam analitzant. D'altra banda, s'han fet pocs estudis d'aquest tipus a la literatura catalana. Entre d'altres, destaca el treball que ha fet Enric Bou (1989) aplicant la teoria dels polisistemes a la poesia catalana simbolista.

En realitat, sota la denominació «teories sistèmiques» hi tenen cabuda diferents models teòrics, com ara la semiòtica de la cultura, de Iuri Lotman; la sociologia de la literatura, les màximes aportacions de la qual són la del camp literari, de Pierre Bourdieu, i la d'institució literària, de Jacques Dubois; la teoria empírica de la literatura, de Siegfried J. Schmidt i la teoria dels polisistemes, d'Itamar Even-Zohar.<sup>4</sup> Malgrat això, el denominador comú des del qual parteixen és el de la concepció de la literatura com un sistema sociosemiòtic o cultural. Aquesta idea la desenvolupa també Montserrat Iglesias Santos a l'assaig «El sistema literari: teoria empírica i teoria dels polisistemes», per qui, en les teories sistèmiques:

L'àmbit de la «literatura» s'estructura com un conjunt o com una xarxa d'elements interdependents en el qual el paper específic de cada element ve determinat per la seva relació enfront dels altres; en altres paraules, per la funció que exerceix en aquesta xarxa. Conseqüentment, el text literari i per tant la seva interpretació perden el caràcter privilegiat del qual gaudien en les aproximacions tradicionals i deixen de constituir-se l'objecte únic de la investigació. D'aquesta manera, se supera l'anomenat «textcentrisme» dels estudis literaris (Iglesias 1994: 312).<sup>5</sup>

Això no significa en cap cas el menyspreu dels estudis literaris centrats en la interpretació dels textos, sinó l'oferiment d'una orientació nova, que té en compte els diversos factors que engloben el sistema. D'aquesta manera, és prou significativa la reformulació de l'objecte d'estudi així com també la reformulació de la disciplina mateixa: la literatura és concebuda com una activitat impossible d'aïllar de la societat. Aquesta premissa porta a englobar la literatura dins altres sistemes molt més complexos com, per exemple, la cultura, la societat, la política, la religió, etc.

Pel que fa a la teoria dels polisistemes, Even-Zohar concep la literatura com un sistema o com una xarxa de relacions interdependents, que té un caràcter funcional i dinàmic. El teòric israelià denomina aquesta xarxa de relacions amb el concepte «polisistema», entenent que mai no es tracta d'un únic sistema (monosistema), sinó d'un «sistema múltiple, d'un sistema de diversos sistemes amb interseccions i superposicions mútues, que utilitza diferents opcions concurrents, però que funciona com un únic sistema estructurat, els membres del qual són interdependents» (Even-Zohar 1990: 3). Així doncs, el prefix *poli-* només emfatitza el caràcter dinàmic i

---

<sup>4</sup> Pel que fa al marc general de les teories sistèmiques, seguirem les consideracions de Iglesias (1990: 9-20; 1994: 309-310).

<sup>5</sup> Totes les traduccions que apareixen en aquest apartat són nostres.

heterogeni del sistema, però no suposa, en realitat, cap diferència radical amb la noció de «sistema» i, de fet, Even-Zohar els utilitza indistintament.<sup>6</sup>

Aquest sistema s'organitza a partir de dos estrats, el centre i la perifèria. Si en el centre se situen les obres canonitzades, és a dir, aquelles que han aconseguit la legitimització de la institució, en la perifèria, s'hi troben les obres rebutjades pels centres dominants de la cultura com a no legítimes. Tant el centre com la perifèria del sistema són de màxima importància per tal que no es produeixi la fossilització o la petrificació del sistema, ja que necessita disposar de tot tipus de productes.<sup>7</sup> Això no significa que els productes literaris<sup>8</sup> siguin inamovibles dins el sistema, sinó tot el contrari, gaudeixen de la capacitat de desplaçar-se, des del centre cap a la perifèria, i viceversa. Per a Even-Zohar (1990: 5) això suposa, principalment, que sigui pertinent estudiar els textos independentment de la seva qualitat literària, per donar pas a l'estudi de les relacions que es formen en el sistema. I, doncs, pel que fa a la selecció a l'objecte d'estudi seria necessari defugir el judici de valor, ja que les obres literàries canonitzades són aquelles acceptades com a legítimes pels cercles dominants de la cultura.<sup>9</sup> Per tant i segons Even-Zohar, ben al contrari de Harold Bloom, la canonització d'unes determinades obres no depèn tant de la seva naturalesa o de les seves propietats, sinó de les relacions establertes dins el polisistema d'un moment històric concret.<sup>10</sup> A més a més, els polisistemes es regeixen pels moviments intrasistèmics i intersistèmics.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Even-Zohar justifica el concepte «polisistema» de la següent manera: «El problema és que els termes establerts tendeixen a remetre'ns a nocions antigues. És necessari, doncs, encunyar nous termes per tal de ressaltar els nous conceptes [...]» (Even-Zohar 1990: 4). I, afegeix que podem utilitzar els dos conceptes indistintament, si ho entenem amb el significat que ell mateix proposa: «Si hom està disposat a entendre per "sistema" tant la idea d'un conjunt de relacions tancades, com la idea d'una estructura oberta que consisteix en diverses xarxes de relacions d'aquest tipus que concorren, doncs el terme "sistema" es apropiat i completament suficient» (Even-Zohar 1990: 4).

<sup>7</sup> Sota aquesta premissa podem justificar l'elecció del nostre corpus. Pensem que la literatura catalana en el tardofranquisme i en la transició necessitava reconquerir tot tipus d'espais per a la seva normalització.

<sup>8</sup> Even-Zohar entén «producte» com «qualsevol conjunt de signes i/o materials realitzats, incloent-hi una conducta determinada. De manera que tot resultat d'una acció o activitat qualsevol pot ser considerat un "producte", sigui quina sigui la seva manifestació ontològica i el seu estatus semiòtic físic com a "objecte": un enunciat, un text, un artefacte, un edifici, una "imatge" o un "esdeveniment". En altres paraules, el producte, l'element negociat i utilitzat pels factors concomitants dins una cultura, és una instància concreta de cultura» (Even-Zohar 1998: 50).

<sup>9</sup> Even-Zohar explica que «si s'accepta la hipòtesi del polisistema, s'ha d'acceptar també que l'estudi històric dels polisistemes històrics no poden circumscriure's a les anomenades "obres mestres" fins i tot encara que alguns les consideren l'única raó de ser dels estudis literaris. Aquest tipus d'elitisme no és compatible amb una historiografia literària, de la mateixa manera que la història general no pot ser ja la narració de vides de reis. En altres paraules, en tant que els estudiosos dedicats a descobrir els mecanismes de la literatura, no pareix que tinguem la possibilitat d'evitar reconèixer que qualsevol judici de valor prevalent en un període determinat és part integral d'aquests mecanismes. Ningun camp d'estudi, ja sigui "científic" [...] pot seleccionar els seus objectes segons el seu gust» (Even-Zohar 1990: 5).

<sup>10</sup> Precisament, l'autor de *El cànon occidental*, Bloom, intenta determinar quina és la naturalesa o, millor dit, quines són les propietats intrínseques de l'obra que la fan esdevenir canònica, tot i que no se'n surt:



Even-Zohar, adaptant les consideracions de Jakobson sobre la comunicació lingüística, proposa un esquema sobre els factors que operen en qualsevol fet sociosemiòtic o cultural (Even-Zohar 1998: 41). D'aquesta manera, a més d'estar-hi implicats el productor i el consumidor dels fets culturals, existeixen quatre factors més que cal tenir en compte: la institució, el repertori, el mercat i el producte. Aquests sis factors es caracteritzen principalment per la seva interdependència; això significa que no funcionen de manera aïllada, sinó a partir de relacions. En paraules d'Even-Zohar:

Així, un consumidor pot «consumir» un producte produït per un productor, però per tal que el «producte» sigui generat i més tard consumit adequadament, cal que existeixi d'una banda, un repertori comú, la usabilitat del qual estigui limitada, regulada o controlada per part d'alguna institució, i, de l'altra, un mercat on aquesta mena de béns puguin ser transmesos (Even-Zohar 1998: 42).

Encara que Even-Zohar presenti com a diferents el factor de mercat i el factor d'institució, en realitat, ambdós conceptes estan molt relacionats; tant, que l'un no s'entén sense l'altre. La institució és el «conjunt de factors implicats en el control de la cultura [...] i determina quins models (i productes, quan sigui pertinent) seran mantinguts durant un període més llarg de temps per una comunitat» (Even-Zohar 1998: 54). Tanmateix, el concepte «institució» és molt àmplia, de manera que no hem d'entendre el terme associant-lo només als organismes governamentals, sinó a qualsevol entitat que s'encarregui d'establir les normes de funcionament de la cultura i d'impulsar uns determinats models. Per tant, formen part de la institució els crítics, la premsa, els editors, la universitat, l'institut, els professors i qualsevol altra entitat que se n'ocupi d'establir uns determinats models d'escriptura. Com veurem més endavant, Miquel Bezares llegeix Blai Bonet perquè el seu professor, Damià Pons, els llegeix la seva obra i això fa que el capítol de les Atàviques sigui, precisament, Bonet. D'altra banda, com passa sovint, el factor de la institució i el de mercat es troben a la vegada en un mateix espai (Even-Zohar 1998: 56). Per exemple, a la presentació de *L'ombra vessada* en el

---

«Amb la majoria d'aquests vint-i-sis escriptors he intentat enfrontar-me directament a la seva grandesa: demanar-me què converteix a l'autor i a les seves obres en canòniques. La resposta, en quasi tots els casos, ha resultat ser l'estranyesa, una forma d'originalitat que o bé no pot ser assimilada o bé se'ns és assimilada de tal manera que deixam de veure-la com estranya» (Bloom 1997: 13).

<sup>11</sup> Les relacions intrasistèmiques es basen «en la idea assumida que qualsevol (poli)sistema semiòtic (com el de la llengua o el de la literatura) no és més que un component d'un (poli)sistema major —el de la “cultura”, al qual està subordinat i amb el que és isomorf» (Even-Zohar 1990: 15). Respecte de les relacions intersistèmiques són «les correlacions que un sistema manté amb sistemes controlats per altres comunitats» (Even-Zohar 1990: 16). El fet que un producte situat a la perifèria es desplaci cap al centre, ens remet a la idea de «cànon» i de «canonicitat». Atès que no és la nostra intenció parlar ara sobre el cànon, vegeu, sobretot, Sullà (2009) i Bou (1998).

marc de la Universitat de les Illes Balears, aquesta va funcionar alhora com institució i com a mercat entès com a espai de distribució.<sup>12</sup>

L'altre autor del qual partirem és Pierre Bourdieu. El sociòleg francès renuncia al concepte «sistema literari» i proposa el de «camp literari», ja que considera que el principi d'unificació del sistema no és la voluntat de coherència, sinó la lluita constant (Bourdieu 1989: 8). Bourdieu es refereix al camp literari com «un camp de forces [...] al mateix temps que un camp de lluites que tendeix a conservar o a transformar aquest camp de forces» (Bourdieu 1991: 4-5). En altres paraules, el camp literari, al qual Bourdieu es refereix simultàniament amb la denominació de «camp artístic» o «camp cultural», és un terreny de joc en el qual s'estableixen tot tipus de relacions oposades i en lluita constant. La necessitat d'aquesta lluita rau en l'intent d'aconseguir el control de determinats béns; aquests són el prestigi social, el poder, l'econòmic etc. Seguint la teoria de Bourdieu, Josep-Anton Fernández explica que el camp cultural és:

Un sistema de posicions ocupades per individus i institucions, que mantenen entre ells relacions de dominació, subordinació o equivalència en funció dels seu accés als béns que hi ha en joc en el camp, béns que són diverses formes de capital: capital cultural (coneixement legítim), capital econòmic, capital social (contactes i relacions considerades valuoses), capital simbòlic (prestigi social) (Fernández 2009: 75).<sup>13</sup>

Quan llegim Bourdieu, hem de tenir present que el concepte de «capital» no té a veure només amb els recursos econòmics. Per a Bourdieu, el capital és tot el que dins un marc determinat suposa un avantatge, una facilitat per accedir a béns específics com, per exemple, el prestigi literari (Bourdieu 1991: 19). D'aquesta manera, el camp literari està habitat per la concurrència de dos principis: el capital simbòlic, associat al reconeixement, i el capital econòmic i polític, que proporciona l'èxit públic i també accés al capital social.

El capital que persegueixen les manifestacions del nostre camp literari és, sobretot, el capital simbòlic i el capital social. Com veurem, per produir els productes que estudiam no és necessària la disposició d'un gran capital econòmic, sinó més aviat d'un cert capital simbòlic i, sobretot, social. De la mateixa manera, el consumidor pot consumir els productes en funció del capital simbòlic i social, i no tant del capital

---

<sup>12</sup> Comunicació personal de Juncosa.

<sup>13</sup> Fernández explica la teoria del camp literari de Bourdieu en el marc interdisciplinari dels Estudis Culturals, precisament, perquè, pel que fa a l'estudi de les jerarquies culturals, la seva teoria és una de les principals fonts de les quals beuen els Estudis Culturals. Amb tot, però, la posició de Bourdieu respecte d'aquesta disciplina és més bé contrària (Fernández 2009: 75).

econòmic. Així, per exemple, si ens fixam en el preu del producte *L'ombra vessada*, observarem que el seu un és cost més baix que el d'altres productes literaris. Concretament, la revista de creació literària costava 75 pessetes i, en canvi, d'altres que es trobaven coetàniament en el mercat, com ara, la novel·la *La línea de sombras*, de Joseph Conrad, que costava 195 pessetes; *Se busca una mujer*, de Charles Bukowski, 350 pessetes; i l'*Antologia de la narrativa catalana dels 70*, de la selecció de Jaume Martí, Carme Rey i Albert Porqueras, que costava 400 pessetes, tenien un preu molt superior.<sup>14</sup> Si comparam els preus de venda, és notable la diferència entre el cost *L'ombra vessada* i el de l'*Antologia de la narrativa dels 70*. L'accés a aquest determinat capital cultural, el de *L'ombra vessada*, no ve determinat per la necessitat de posseir un elevat capital econòmic, tenint en compte el preu dels altres capitals culturals, sinó més bé per la possessió d'un capital simbòlic i social, ja que aquests darrers, el prestigi i la xarxa d'influències i de contactes socials, afavoreixen la capacitat d'adquirir més fàcilment el producte. Tot i l'àmplia distribució de *L'ombra vessada* a les llibreries de Palma, com ara, Embat, Es cantó, Quatre ulls, Llibres Mallorca, Cavall verd i Quart Creixent, les ventes varen ser gairebé nul·les.<sup>15</sup> Això no obstant, la venda del producte es canalitzava, sobretot, de forma directa (personal) o el producte es distribuïa directament de forma gratuïta, principalment, als amics i als coneguts del distribuïdor, amb la qual cosa se'ns fa difícil parlar del concepte de «mercat», si entenem el concepte en un sentit restringit, és a dir, com a favor regit només per l'economia.<sup>16</sup> D'aquí, la importància de posseir un elevat capital social per accedir al capital cultural.

L'escassetat del consum així com també la poca quantitat de producció (*L'ombra vessada* compta amb un tiratge de cent cinquanta exemplars) està relacionada amb el grau d'autonomia i d'heteronomia a partir dels quals s'organitza el camp literari. En aquest sentit i segons Bourdieu (1989: 15), el camp literari és un dels més autònoms respecte dels altres camps. Tanmateix, aquesta autonomia és sempre relativa, perquè el camp literari està estretament vinculat amb determinacions externes al fet literari. Si ens hi fixam, la relació que existeix entre el camp literari i el camp de poder *L'ombra vessada* és gairebé nul·la —de fet, és un fet majoritari en les plataformes de difusió. Efectivament, el camp literari que estudiem és autònom, en tant que no està vinculat a un camp de poder: *L'ombra vessada* va comptar, sobretot, amb el finançament dels

---

<sup>14</sup> Informació extreta dels anuncis que apareixen al diari *Última Hora* del 8 de juny de 1980.

<sup>15</sup> Comunicació personal de Noguerol i Juncosa.

<sup>16</sup> Comunicació personal de Juncosa.

mateixos poetes, tot i que Jordi Gayà, que treballava aleshores a l'Institut d'Estudis Balearics, els va facilitar econòmicament l'edició del primer número de la revista.<sup>17</sup>

Precisament, el camp literari, afegeix Bourdieu, es regula per dos principis de jerarquització, que es troben (lògicament) en lluita: el principi de jerarquització heterònoma i el principi de jerarquització autònoma (Bourdieu 1989: 15-16). El primer principi fa referència a la dominació per part del camp econòmic i de poder sobre el camp cultural; el segon, a la independència del camp de poder respecte del literari. En paraules del mateix sociòleg:

El camp literari o artístic és, en tot moment, una escena d'una lluita entre els dos principis de jerarquització, el principi heterònom, favorable als qui dominen el camp econòmic i polític (per exemple, «l'art burgès») i el principi autònom (per exemple, «l'art per art»), del qual els seus defensors més desproveïts de tot capital específic tendeixen a identificar amb el grau d'independència respecte de l'economia (Bourdieu 1991: 6).

Pel sociòleg francès, com més autònom sigui el camp, més delimitada és la separació entre el camp de producció restringida i el de gran producció (Bourdieu 1989: 16). El primer camp, el de producció restringida, és aquell en què els productors produeixen fonamentalment pel consum d'altres productors. Això ho podem relacionar amb la idea que els poetes només escriuen per als altres poetes, de la mateixa manera que els poetes només són llegits pels mateixos poetes. Lluís Maicas, en el poema «Estadística» del poemari *Viatge al cor* (1997) porta aquesta idea a l'extrem, fins al punt que ni tan sols els mateixos poetes llegeixen tota la producció poètica: «Segons el darrer cens / practicat a les llibreries, / hi ha molts més poetes / que lectors de poesia. / Això confirma la sospita / que ni els poetes llegeixen / poesia». Per a Bourdieu, el camp de producció restringida està regit pel prestigi i per la lluita del reconeixement. Per a Lluís Maicas, l'assoliment del reconeixement no s'estableix sempre en funció del grau de veterania del poeta en el camp literari (com és el cas de determinades professions, com ara, la de militar), sinó per fets totalment extrínsecs a la trajectòria literària i a l'obra mateixa, com podem llegir a «Una vida imperfecte» a *Naufràgils* (2007):

L'ascens dels poetes, doncs, no ve determinat per la qualitat de la seva obra, d'altra banda qüestió subjectiva, ans per la seva situació en el llibre d'escalafó, condició que pot veure's modificada en cas de mort de l'autor, circumstància que ultrapassa les

---

<sup>17</sup> Comunicació personal de Juncosa.

exigències disciplinàries i en què s'honora el poeta difunt atorgant-li, amb caràcter pòstum, la categoria superior immediata, excepte si pertany a la carrera sacerdotal castrense, en què s'obre causa de beatificació poètica.<sup>18</sup>

No pensem, però, que la lluita pel prestigi i pel reconeixement sigui harmoniosa —recordem que Bourdieu insisteix en la idea de lluita constant entre dues forces. En aquest mateix sentit, en el text literari de presentació que apareix en el tercer número de *L'ombra vessada*, presentada en forma de carta, se'ns relata l'escena d'un poeta que decideix robar en una llibreria el poemari de Catul. Tot va segons les seves previsions fins que arriba un client, i ens diu el narrador: «Tot d'una el vaig reconèixer: era un poeta detestable de la generació pairal» (1981: s.p). El poeta detestable ha observat el delicte i amenaça el lladre que retorni el poemari al seu lloc, perquè, del contrari, avisarà la dependenta. D'aquesta manera, el lladre no té més remei que deixar el diamant al seu lloc. La història acaba amb la venjança que durà a terme el lladre: «Ell s'ho va cercar: quan acabi aquesta lletra, començaré la redacció d'un article damunt el seu darrer llibre que, en publicar-se —encara no sé a on—, l'esbucarà irremissiblement». En aquest cas, el prestigi i l'assoliment del reconeixement, del qual parlava Bourdieu, vendria determinada també per un fet no intrínsec a l'obra, el de la publicació d'una crítica, que destruirà l'obra del «poeta detestable».

A diferència del camp de producció restringida, el segon camp, el de la gran producció, és el de la cultura de masses, que està governat no tant pel prestigi, sinó pel benefici econòmic, tot i que gairebé això no passa en la literatura catalana.<sup>19</sup> Segons Bourdieu, a propòsit de la lluita entre el camp de producció restringit i el camp de gran producció, el camp literari està sovint regit per una lògica econòmica inversa, perquè està governat per la renegació econòmica, que fa que, aparentment, les formes menys rendibles i desinteressades econòmicament siguin les més prestigioses culturalment

---

<sup>18</sup> Aquesta cita és extreta del llibre *Naufràgils* (2007), i la reproduïm des de la web de Mag Poesia, vegeu-la completa a <[http://www.mallorcaweb.com/magpoesia/maicas/index\\_html.html](http://www.mallorcaweb.com/magpoesia/maicas/index_html.html)>.

<sup>19</sup> Pensem, per exemple, en la col·lecció *La cua de palla* (1963), dedicada a traduir literatura policíaca. Fracassà, en part, a causa del preu del llibre però també per l'escassetat de lectors catalans. Precisament, així explica l'objectiu de *La cua de Palla* Manuel de Pedrolo: «una col·lecció que tenia el propòsit d'aconseguir nous lectors per al català, veu travada la seva acció per un problema de preus que existeix precisament gràcies a l'escassetat de lectors catalans» (Pedrolo 1972: 44). Observem, per tant, que la producció de masses durant aquestes dècades era un espai poc productiu en la literatura catalana. Amb tot, més enllà d'esdevenir una col·lecció de masses caracteritzada pel benefici econòmic, *La cua de Palla* va crear una escola d'escriptors en català capaços d'escriure novel·la policíaca de qualitat.

(Bourdieu 1989: 16). Les altres, les més rendibles econòmicament però alhora les poc prestigioses, són els *bestsellers*, és a dir, les obres de consum.<sup>20</sup>

D'altra banda, Bourdieu proposa analitzar el camp literari a partir de l'estudi de les relacions que s'estableixen entre les dues estructures que el conformen: la posició i la presa de posició. El camp de posició fa referència a la situació en el camp literari dels autors, responsables de la producció de les obres; en canvi, la presa de posició fa referència a les obres mateixes o a altres tipus d'intervencions en l'espai literari (Bourdieu 1989: 14).<sup>21</sup> Així ho explica el mateix sociòleg: «A les diferents *posicions* (que, en un univers tan poc institucionalitzat com el camp literari o artístic, només es deixa aprehendre a través de les propietats dels seus ocupants) corresponen les *preses de posicions* homòlogues, obres literàries o artístiques, evidentment, però també actes i discursos polítics, manifestos o polèmiques, etc.» (Bourdieu 1991: 19). Així, per exemple, el poeta Felip Demaldé (Felip Hernández), que participa en *L'ombra vessada*, comença escrivint en castellà al primer número; en canvi en el segon i en el tercer, escriu en català. Per a Bourdieu, doncs, el canvi de la presa de posició, del castellà a català, suposa un canvi en el camp de les posicions, de cada vegada més en defensa de la llengua catalana. Aquest canvi en la presa de posició no és en absolut exclusiva de *L'ombra vessada*, sinó que, com veurem, és un tret propi d'altres plataformes de difusió.

Per acabar, segons Bourdieu, l'opció d'encaminar-se cap a uns productes més arriscats econòmicament així com la capacitat de conservar-los durant un llarg període de temps ve determinada per la dependència de la possessió d'un important capital econòmic i social, perquè «el capital econòmic assegura les condicions de la llibertat» (Bourdieu 1989: 25). Amb tot, les plataformes de difusió que estudiam no depenen tant de la possessió d'un elevat capital econòmic, ja que sorgeixen més aviat del micromecenatge, és a dir, a partir d'una minsa aportació econòmica dels contribuents.<sup>22</sup> Contràriament a la teoria de Bourdieu, tampoc la manca de capital econòmic no depèn de la duració del producte, sinó que ve determinada per altres factors, com veurem. Ens podríem demanar si la producció de *L'ombra vessada* hauria continuat si hagués tengut

---

<sup>20</sup> Pensem, per exemple, amb *50 ombres d'en Grey* o amb la saga *Crepuscle*.

<sup>21</sup> Fora del camp literari, també és una presa de posició, per exemple, la intervenció d'un escriptor a una manifestació contra les retallades.

<sup>22</sup> Curiosament, podríem dir que a hores d'ara passa el mateix: segurament el camp literari català és més autònom com a conseqüència de la crisi econòmica i de les retallades en les subvencions. Aquest és el cas de l'Editorial Tria, LaBreu Edicions [sic], les Edicions Terrícola, etc.

el suport d'una institució o, per contra, si hagués tengut un potent capital econòmic, o les dues coses alhora.

### 3. LES TENDÈNCIES POÈTIQUES DELS 70, 80 I 90 DINS D'UN MARC HISTÒRIC I SOCIAL

Per estudiar les plataformes de difusió de la poesia experimental produïdes a Mallorca durant aquests trenta anys necessitam emmarcar-les també en el context històric, social, polític i literari d'aquest període. A finals dels 50, com a mesura de supervivència política, el règim franquista havia optat per una relativa liberalització econòmica i, de llavors ençà, fou significatiu el creixement econòmic que experimentà l'economia espanyola (Molinero i Ysàs 1998: 42). I és que sota el període franquista es va produir un dels fenòmens més rellevants d'aquestes dècades: la modernització socioeconòmica a partir de l'augment de la industrialització i de la urbanització, per una banda, i de la instauració de l'activitat turística, per l'altra.<sup>23</sup> Si bé el sector turístic va esdevenir una de les activitats econòmiques més significatives a les Illes i al País Valencià, a Catalunya va tenir més incidència la industrialització i la urbanització (Molinero i Ysàs 1998: 44-45). Tot i aquesta desigualtat territorial entre els sectors, la liberalització econòmica va permetre la inserció de l'economia espanyola a la internacional,<sup>24</sup> la qual cosa va suposar el millorament econòmic i el desenvolupament de la societat del benestar. La disponibilitat de béns de consum va afectar, sobretot, la vida domèstica i, en aquest sentit, la introducció de la televisió i de l'automòbil tendran una gran transcendència, principalment, entre les classes populars (Molinero i Ysàs 1998: 46).

Malgrat les estratègies de flexibilitat institucional i cultural dutes a terme per tal de garantir la continuïtat del règim franquista, com ara, la Llei de Premsa i Impremta i la Llei Orgànica de l'Estat,<sup>25</sup> a finals dels 60 i a principis dels 70, sobretot, a Catalunya

---

<sup>23</sup> Tanmateix, segons Molinero i Ysàs (1998: 45), aquesta política només va beneficiar els més poderosos i, conseqüentment, les desigualtats socials augmentaren significativament.

<sup>24</sup> Però això no és tant una conseqüència de la política econòmica adoptada pel govern franquista, sinó d'un fet generalitzat a tota Europa. De fet, Molinero i Ysàs (1998: 47) afirmen que el règim franquista no va fer més que retardar l'expansió i el creixement econòmic que es començava a desenvolupar a la resta d'Europa.

<sup>25</sup> Segons Sergio Millares (1998: 71), la Llei de Premsa o «Llei Fraga» del 66, va representar el triomf momentani per part dels partidaris reformistes. Tot i que la censura no quedava abolida, desapareixia la censura prèvia i no s'imposaven directius oficials en les empreses editorials. D'aquesta manera, la censura era autoimposada pels mateixos responsables de la publicació, sota l'amenaça de diverses sancions (multes, confiscació, arrest, etc.). Pel que fa a la Llei Orgànica de l'Estat també del 66, codificava i clarificava les pràctiques del règim ja existents i desenvolupava més concretament el concepte de

però també a la resta de territoris catalans, la ideologia franquista començava a erosionar-se de cada vegada més (Molinero i Ysàs 1998: 59-61). Per això i, simultàniament a les profundes transformacions socioeconòmiques, arreu dels Països Catalans es desenvoluparen moviments vinculats a l'oposició del règim franquista que reivindicaven l'afirmació de la identitat i de la llengua catalana. Van contribuir al desenvolupament del moviment cultural el creixement del món editorial i de la producció de llibres en català, la consolidació de diverses revistes (*Serra d'Or*, *Cavall Fort*, *Orifalma*, *Presència...*) i la fundació d'entitats que demandaven l'ensenyament i els mitjans de comunicació en català (l'Òmnium Cultural, l'Obra Cultural Balear, etc.). Un dels fenòmens que va incidir més especialment en el procés de recuperació de la cultura catalana i en el reforçament dels vincles territorials fou la Nova Cançó. I, encara més, el Congrés de Cultura Catalana (1975-1977) fou la culminació de tot aquest procés, tot i tenir més incidència entre els sectors intel·lectuals que entre les classes populars (Molinero i Ysàs 1998: 53). Amb tot, el Congrés, impulsat inicialment pel Col·legi d'Advocats de Barcelona, fou una de les majors mobilitzacions dels primers anys de transició que va aconseguir reunir sectors socials i culturals que estaven anteriorment una mica dispersos (Vilanova 1998: 240).

Com sabem, la transició democràtica no va ser senzilla ni fàcil, sinó que més bé va ser un llarg procés, ple de dubtes i d'incerteses.<sup>26</sup> I, malgrat passar d'una dictadura a una democràcia i malgrat la mort de Franco, creixien de cada vegada més els efectes de la crisi econòmica internacional i les seves conseqüències socials (Moliner i Ysàs 1998: 68). El procés de transició mostra ben aviat símptomes d'esgotament i, fins i tot, d'involució (Culla 1999: 38). Pel que fa a l'àmbit de la sociolingüística, si bé es va preparar i aprovar la Llei de Normalització Lingüística als tres territoris catalans, aquesta finalment no va satisfer la major part de les necessitats de la societat.

Quant a la poesia, Jaume Aulet (2008: 78) situa l'inici de l'eclosió poètica a l'entorn del 1972, perquè «la fixació de la data de 1975 com a moment clau per a un canvi de conjuntura» té més a veure amb la política que pas no amb la literatura. Per a Aulet (2008), el canvi significatiu es produeix a partir de la publicació de poemaris com

---

«democràcia orgànica». Les novetats més importants d'aquesta llei, segons Millares (1998: 71) són: la separació de la figura del cap d'Estat i el president del consell de ministres, admissió de l'existència d'associacions d'acció política i l'augment del número de Corts. Amb tot, dos anys més tard, la designació de Joan Carles com a futur rei d'Espanya (Llei de Successió, 1969), clou la reforma institucional.

<sup>26</sup> Atesa la complexa explicació del procés, no ens dedicarem a explicar-lo ara ni aquí. Vegeu, però, Molinero i Ysàs (1998: 64-68).



ara, *Hora foscant* de Pere Gimferrer, *El verd jardí* de Narcís Comadira, *Discurs sobre les matèries terrestres* de Francesc Parcerisas així com també a partir de la fundació de la revista dedicada únicament a la creació poètica, *Tarotdequinze* i del sorgiment dels Llibres del Mall. A tot això cal sumar-li la mort de Gabriel Ferrater i la mitificació de les seves obres, que van suposar un canvi respecte de la poesia de la dècada anterior, segons Aulet. Si aquesta data és significativa per a la poesia del Principat, podem dir que també ho és per a la poesia de Mallorca: es publica *Poesia 72*, que aplega poemes de Josep Albertí, Damià Huguet i Bernat Nadal i que conté un preàmbul escrit per Blai Bonet i un any després es publica el poemari col·lectiu *Temptant l'equilibri*, en el qual participen Damià Pons, Lleonard Muntaner, Joan Perelló i Guillem Soler, la majoria dels quals estaran implicats en la fundació de *Domini fosc*. Precisament, Margalida Pons fa referència a aquest canvi en la poesia d'aquests col·lectius argumentant que, respecte de la poesia anterior, «tenen a veure amb la desestabilització del codi lingüístic i amb la revisió de l'estatus de l'escriptura, que es fa més processual» (Pons 2010: 38).

Joaquim Marco i Jaume Pont a *La nova poesia catalana* (1980: 73-74) estableixen unes tendències comunes als poetes dels 70:<sup>27</sup> «una receptivitat cosmopolita davant tot fet aliè de cultura, proper o llunyà, present o passat», un retorn als clàssics (medievals, barrocs), una «reivindicació del poema com un espai autònom d'especulació teòrica [...], lingüística i imaginativa», l'operativitat d'una imatge poètica no circumscrita a l'espai lingüístic del poema i oberta a altres codis artístics (pintura, música, cinema, etc.)» i, per últim, «una relació “predominant” amb un esperit neoromàntic, el qual arrencaria del mateix romanticisme per abastar l'expressionisme, el simbolisme i, sobretot, el surrealisme» (Marco i Pont 1980: 73-74). Pere Rosselló Bover, en canvi, ha fet notar la gran heterogeneïtat de corrents poètiques que conviuen en la producció dels 70 a Mallorca, «que van des de les diverses variants del realisme (civil, existencialista, narratiu, intensiu i hiperrealisme), fins al retoricisme (classicista,

---

<sup>27</sup> Hi ha qui parla de «formalisme», «retoricisme», «surrealisme», «transformacionalisme», «textisme» o «textualisme» per dominar les tendències dels 70. I, alguns crítics com Guillem-Jordi Graells i Oriol Pi de Cabanyes han denominat els escriptors d'aquesta dècada com «La generació literària dels 70» amb el propòsit d'agrupar-los, tot i que els mateixos escriptors hagin negat l'existència de la mateixa generació. El llibre exposa, com bé enuncia el subtítol, *25 escriptors nascuts entre 1939-1949*, i té l'objectiu d'establir una nova generació que signifiquin una cissura amb relació als anys anteriors i alhora que permetin concebre la literatura catalana com una de «normal». Si bé la publicació del llibre va tenir una gran repercussió, encara avui és una de les obres més citades en l'àmbit de la literatura catalana contemporània. El que més ens interessa és el «Certificat de generació» on, atesa l'evident diversitat d'autors que hi són entrevistats, es pretén establir uns denominadors comuns, tant en l'àmbit intel·lectual com en el personal. A propòsit d'aquest concepte, nosaltres deixarem de banda aquesta etiqueta, ja que, més enllà dels possibles símptomes del context històric i cultural, tots els escriptors mantenen una gran diversitat estètica en la seva obra.

neopopularista i màgic) i l'experimentalisme (poesia sígnica, poesia visual, poesia fonètica, etc.)» (Bover 2006: 10). D'altra banda, Margalida Pons, referint-se a la poesia produïda a Mallorca, proposa tres grans línies en les tendències poètiques dels 70: «En primer lloc, la textualista, que entén l'acte d'escriptura com a pràctica que adquireix autonomia més enllà de la mimesi; en segon lloc, la referencial, que veu el llenguatge com a forma de representació d'una experiència moral; en tercer lloc, l'especulativa, que pren la paraula com a eina de recerca i de creació de nous mons conceptuals» (Pons 2010: 39).

Tal com assenyala David Castillo (1989: 19), la diversitat de tendències dels 70 es perllonga fins a l'actualitat. Per tant, l'heterogeneïtat també es fa evident en la poesia dels 80, si llegim el pròleg de l'antologia *Ser del segle*, de Castillo:

S'hi poden trobar poetes que d'alguna manera connecten amb una línia avantguardista, mentre que uns altres descansen en la transició d'un classicisme perfeccionista. També es pot parlar de les conceptualitzacions de la poesia quotidiana, urbana o domèstica, de clara influència nord-americana. En el cas i tot dels poetes més definitius, els canvis i l'eclecticisme dominen la seva obra. L'intimisme expressat sota diferents formes, com la poesia amorosa o la poesia testimonial és tanmateix una de les constants més practicades (Castillo 1989: 20).

Pel que fa a Mallorca, malgrat la normalització dels contactes entre illencs i continentals, la poesia té les seves particularitats, sobretot, amb el sorgiment de noves plataformes de difusió poètica, segons assenyalen Pons (2010: 37) i Rosselló Bover (1998: 119). Són innovadors els projectes editorials com Guaret (Campos, 1975), que tenia tres col·leccions diferents de poesia: Guaret, Quaderns campaners i La Garangola, Tafal (Palma, 1977-78), La Musa Decapitada (Palma, 1977-79), Cascall Blau (Palma, 1981-83), Cartó de Poesia (Palma, 81), Espurnes (Campos, Felanitx, Palma, 1978-82), Pentaleu (Barcelona, 1977-80), Edicions Atàviques (Llucmajor, 1985-90). També, però, són importants les publicacions periòdiques, dedicades a la creació poètica, com ara, *Domini Fosc* (Palma, 1974-75), *Blanc d'Ou* (Palma, 1977), *El Correu de Son Coc* (Palma, 1978-91) *Ravenet Verd. Fullets de dibuix i poesia científica* (Campanet, 1979-82), *L'ombra vessada* (Palma, 1979-81), *Latitud 39* (Palma, 1981-82) *Soterrani* (Manacor, 1982) i *Llunari. La revista imaginària* (Manacor, 1984-85). També es reuneixen poetes i artistes plàstic al voltant d'un col·lectiu, el qual organitza diverses activitats poètiques. Ens referim al grup Criada 74, en el qual hi participaven, per exemple, Bartomeu Cabot, Miquel Àngel Femenies, Lleonard Muntaner i Pep

Canyelles; i al Taller Llundàtic, format per Andreu Terrades, Bartomeu Cabot, Joan Palou, Biel Mesquida i Steva Terrades, entre d'altres.<sup>28</sup> Però d'això és precisament del que volem parlar tot seguit.

#### 4. LES PLATAFORMES DE DIFUSIÓ

Paral·lelament als canvis polítics, socials i econòmics que es varen iniciar a finals de la dècada dels 60 i principis del 70, la poesia va ser un dels gèneres on més van proliferar els canals alternatius. La quantitat de noves plataformes de difusió poètiques sorgides a principis dels 70 permet la publicació de poemaris que no tenien l'opció de publicar-se i/o d'exercicis de provatura poètica, la qual cosa comporta el sorgiment de noves veus poètiques. Si tenim present que els mateixos fundadors d'aquestes plataformes de difusió escriuen, editen i distribueixen poesia, és oportú que siguin anomenats «poetes-editors». A més a més, aquestes plataformes solen generar un nombre d'exemplars molt reduït, defugint així de finalitats estrictament comercials. La seva distribució sol produir-se majoritàriament a través de les llibreries, però també de forma personal.

Segons Josep Albertí, la proliferació d'aquests nous canals de caràcter marginal, ve determinada no tant per la voluntat de defugir dels canals establerts, tal com afirmen Guillamon i Picazo (1991: 15), com per la impossibilitat de publicar l'obra en els canals disponibles:

És inevitable parlar d'una espècie d'«autogestió» poètica: han sorgit col·leccions, mínimes sèries poètiques que, sense pretendre cap competició amb les editorials illenques o peninsulars, ens informen tanmateix, amb la seva actitud, d'una «manca de paciència» —per dir-ho d'alguna manera— envers els torns de publicació, les arbitrarietats i altres coverbos de les col·leccions de poesia establertes i recolzades en un muntatge editorial (Albertí 1979: 39).

Rosselló Bover (1995) suporta la idea de Guillamon i Picazo (1991), segons la qual existeix una voluntat d'esperit rupturista que es manifesta, sobretot, en la creació de nous canals a partir dels quals apareixen noves publicacions i una quantitat important d'activitats poètiques. Tanmateix, «voluntat» i «necessitat» de ruptura no són conceptes irreconciliables, ja que precisament de la «necessitat» n'esdevé la «voluntat». És

---

<sup>28</sup> Pel que fa al sorgiment i a les activitats d'aquests dos grups, vegeu Muntaner (2008: 59-92).

exemplificativa l'opinió de Biel Mesquida exposada a la *Taula de canvi* i sorgida al voltant del comentari de Carles Hac Mor. Aquest darrer esmenta que la anormalitat del context literari català afecta necessàriament al llenguatge i als gèneres. Mesquida dóna suport a la intervenció i afegeix el següent:

Ho mostra el fet que en Carles [Hac Mor] tingui un original que jo he presentat a en Castellet ja fa un any, o voltants d'un any, i en Castellet ha llegit el seu original, ha llegit el d'en Jordi Coca, ha llegit els de dois nois que van quedar finalistes en el Pla, ha llegit el d'en Jaume Creus i ha dit que tots aquests originals, que són cinc, tindrien dificultats de sortida comercial. Ell, com a crític, no tots, però alguns, els hauria defensat, però des d'una perspectiva d'estructura editorial la situació és diferent. A partir d'aquesta realitat ja pots veure, estires això i mira com te pot funcionar tot, vull dir, és que això no pot dur enlloc, perquè, qui ho pot publicar? El llibre d'en Carles H. Mor vendria uns quants centenar d'exemplars i, per tant, no es pot publicar (DD. AA 1979: 35).

A més a més, davant la manca de possibilitats de publicar els textos literaris, Quim Monzó es queixa també d'aquesta dificultat i proposa, com ja havia fet a la revista *Tecstual*, «cercar altres formes, sortir al carrer i guixar-ho per les parets, publicar-ho en fulls volants, a revistes marginals» (DD. AA 1979: 20).<sup>29</sup>

Si seguim les consideracions de Bourdieu, que hem tractat al primer capítol, podríem dir que el sorgiment de les plataformes de difusió és degut a l'elevat grau d'autonomia del camp literari, el qual disposava de poques plataformes de difusió de poesia més comercials. En aquest sentit, en paral·lel a aquestes petites empreses, existeixen les grans editorials que, per descomptat, publiquen col·leccions de poesia amb la voluntat que esdevinguin textos de referència. Sobre aquestes darreres, Aulet esmenta que

És així com s'entén el sorgiment d'«Els Llibres de l'Escorpí» (1970) d'Edicions 62, de «Poesia 3 i 4» (1974) o un xic més tard de «Poesia dels Quaderns Crema» (1978). Aquest és un model —amb l'afegit mallorquí de «La Balanguera» de Moll, amb unes característiques una mica particulars— que en aquell moment queda prou ben consolidat i que ofereixen unes vies de difusió òptimes, les quals es mantenen fins a meitats dels vuitanta (Aulet 2008: 83).

---

<sup>29</sup> I, fent un bot en el temps, la idea de Quim Monzó enllaça amb la que havia exposat Walter Benjamin a *Einbahnstrasse* (1928): «Per a ser significativa, l'eficàcia literària sols pot sorgir del rigorós intercanvi entre acció i escriptura; ha de plasmar, mitjançant fulls volanders, fullets, articles de revista i cartells publicitaris, les formes modestes que es corresponen millor amb la seva influència en el si de les comunitats actives que el pretensions gest universal del llibre. Sols aquest llenguatge ràpid i directe revela una eficàcia operativa adequada al moment actual» (Picazo 1991: 35).

A Mallorca, per exemple, la col·lecció de poesia més reconeguda era La Balanguera, de l'Editorial Moll. En aquest sentit, atès que el camp literari és autònom, la separació entre el camp de producció restringit i el camp de producció de consum està molt delimitada.

D'altra banda, Rosselló Bover (1995: 103) i Pons (2010: 38) coincideixen a destacar que existeix en la poesia també la necessitat de recercar un nou llenguatge artístic —no només poètic. La renovació del llenguatge es produeix gràcies al diàleg entre literatura i art o, més concretament, entre poesia i pintura, que donarà uns resultats molt fructífers. Damià Pons, referint-se a Mallorca, parla del sorgiment, a partir dels 70, d'una nova plàstica com un fet generalitzat de l'època: «se consolida [...] una nova generació, ben heterogènia i d'expressió polifònica. Són més d'una quarantena els escriptors i els artistes plàstics que durant aquest període han iniciat el seu trajecte pels camins incerts i apassionats de la creació artística» (Pons 1980: 7). És el que coneixem amb el nom de «Nova Plàstica» i «Jove Plàstica» i que han estudiat, sobretot, Lluís Maicas (1980), Jaume Reus (1999) i Maria Muntaner (2008: 58-65).<sup>30</sup> Aquest grup d'artistes, nascuts a finals dels quaranta i principis dels cinquanta —excepte Miquel Barceló, que és inclòs al grup encara que hagués nascut el 1957—, comencen a crear durant els setanta i fan «un front comú contra una situació, uns valors, un art, heretats del romanticisme, el realisme i l'impressionisme i que el franquisme, en certa manera, havia canonitzat» (Muntaner: 2008: 60). Per motius històrics i polítics com per motius estètics i ideològics, l'objectiu que persegueixen és el de renovar la cultura:

Així, bona part de la literatura i les arts plàstiques catalanes dels anys setanta es caracteritza per la voluntat de superació de l'anquilosament cultural franquista i s'aposta per una renovació estètica, que no és altra cosa que la superació dels tòpics i els models establerts per cada una de les disciplines artístiques. Al cap i a la fi, aquesta renovació passa sobretot per la superació del realisme, que es manifesta en el paisatgisme pictòric en la pintura, en la figura de l'artista-polític, etc., però també per la renúncia al mercantilisme artístic, l'especulació amb l'art i els circuits tradicionals, entre d'altres. Així mateix, es dilueix la figura de l'artista-geni, com a ésser únic, i hi ha una tendència general a la creació col·lectiva (Muntaner: 2008: 60).

I, amb relació a la Nova Plàstica, Pons (1980: 9-13) esmenta cinc objectius aconseguits per aquest conjunt de plàstics: l'actitud de ruptura amb la pintura dominant

---

<sup>30</sup> Contemporàniament als fets, Albertí hi va dedicar una especial atenció en nombrosos articles, vegeu Albertí (1977a: 19; 1977b: 10; 1977c: 10; 1980: 83-84).

a l'illa, la introducció dels llenguatges artístics de la plàstica internacional, el qüestionament crític dels circuits convencionals d'exhibició de l'art, la reflexió teòrica sobre la pròpia pràctica artística i la catalanització lingüística i, fins i tot, cultural.

Aquests tipus de publicacions, però, no només són característiques dels anys 70, sinó que tenen continuïtat en les dècades posteriors. La principal diferència entre les d'una dècada i les d'una altra serà el canvi estéticoformal. Durant els 70 i a principis dels 80 l'estètica d'aquestes publicacions serà més aviat precària a causa de la limitació dels sistemes de reproducció. En canvi, entrats els 80, hi ha la possibilitat d'usar més tècniques i també d'usar materials de major qualitat. Així mateix, pensem que a principis dels 70 la creació de les noves plataformes que difonien determinades obres era considerat sovint un acte de subversió, atesa la dictadura franquista.

L'efecte del pas del temps ha actuat damunt d'aquestes publicacions i, precisament, per la peculiaritat dels materials i pel nombre reduït d'exemplars dels tiratges, actualment han adquirit un caràcter d'objecte-fetitxe (Guillamon i Picazo 1991: 16). Mostra d'això és l'exposició «Literatures submergides» que aplegava revistes i publicacions de creació del 1968 al 1991 de tot el mapa geolingüístic català dipositades en vitrines i en urnes. La lectura de les obres només era possible a través del projector de microfilm que les reproduïa, com si de la joia més valuosa es tractàs. O, més recentment, una altra mostra del caràcter d'objecte-fetitxe que han adquirit aquests materials és l'exposició «La Revolta Poètica 1964-1982» que va tenir lloc a Carles d'Estrac i que va romandre oberta des del 29 de novembre fins el 23 d'abril del 2013.

El canal més prolífic és el que anomenam «revistes», per la seva periodicitat de publicació i, molt sovint, solen tenir un caràcter antològic o miscel·lànic.<sup>31</sup> És un dels canals menys costosos, la qual cosa no significa que la seva producció sigui poc laboriosa. Sovint les revistes són impreses amb el sistema de fotocòpies i són cosides, grapades o inserides dins carpetes. Podem esmentar, sense la voluntat de fer-ne un

---

<sup>31</sup> Hem de tenir present que les delimitacions d'aquests gèneres (revistes, col·leccions, editorials, etc.) són molt flexibles. Precisament, si llegim algunes accepcions del DIEC, veurem que una revista és una «publicació periòdica amb escrits sobre diferents matèries o sobre una especialitat» i una col·lecció és un «conjunt de llibres publicats per un mateix editor i que respon a uns criteris comuns». Des d'aquesta perspectiva, doncs, és difícil encabir, per exemple, *Domini Fosc* en una definició o una altra: per una banda, es tracta d'una publicació periòdica sobre poesia (per tant, seria una revista) però, per altra banda, és també un conjunt de quaderns publicats per un mateix editor (J. Mascaró Pasarius). Per exemple, al catàleg *Literatures submergides*, *Domini fosc* està catalogada com si es tractàs una col·lecció, tot i que nosaltres l'hem considerada una revista, precisament, pel seu caràcter periòdic.

catàleg,<sup>32</sup> projectes que iniciaren el *boom* com *Tarotdequinze* (Barcelona, 1972-75) o *Domini Fosc. Quaderns de poesia* (Palma, 1974-75) i que tengueren continuïtat amb mostres més experimentals i rupturistes com les produïdes pel Taller Lunàtic, per *Blanc d'Ou* (Palma, 1977-1978), *Neón de suro. Fullet monogràfic de divulgació* (Palma, 1975-82) i *El Correu de Son Coc. L'lunàtic-full-dissolvent* (Palma, 1978-91). D'altra banda, en alguns casos, un mateix poeta-editor impulsava diverses revistes. L'exemple més clar és el de Carles Hac Mor que, tot i que algunes de les revistes que promogué s'acostin al gènere narratiu, fou cofundador de *Tecstual* (Barcelona, 1976), *Tectual* (Barcelona, 1982-83), *Ampit* (Barcelona 1982-84), *L'Avioneta* (Barcelona, 1987-89), *S'Espardell* (Barcelona 1990), *Separata* (Barcelona, 1977-78) i també va col·laborar en múltiples revistes, com ara *Arc Voltaic* (Barcelona, 1977-90), *Visual* (Barcelona 1977-78), *Aïnes* (Perpinyà, 1981), *L'Estruç* (Girona 1981-85), *Fenici* (Reus 1985-86), *Làtex* (Lleida 1986) i *El Carç*. O també podríem esmentar a J. M. Calleja, qui ha participat com a coordinador i fundador de revistes de *Fulls poètics* (Mataró, 1977-81), *CAPS.A* (Mataró, 1982-85), *Les Estacions* (Mataró, 1981-82) i *Ampolles* (Barcelona, 1984-86).

També és molt significativa la innovació produïda en petites col·leccions vinculades a la poesia. Algunes estan destinades a publicar textos que no troben sortida en les grans empreses editorials, d'altres, a donar visibilitat a escriptors que inicien la seva trajectòria poètica. Destaquen les quinze plaquettes publicades a Barcelona (1972-73) on es publicà, entre d'altres, *Pluja* (1973) de Joan Brossa. En aquest cas, també són importants col·leccions impulsades per un mateix poeta, per exemple, Vicenç Altaió, qui va dirigir *Cristalls* (1975), vinculada a *Tarotdequinze* i *Èczema* (Sabadell, 1978-84), amb un total de 29 títols, o Andreu Vidal, fundador de dues col·leccions de poesia, *La Musa Decapitada* (Palma, 1977-78) i *Tafal* (Palma, 1977-82).

Una altra plataforma de difusió de poesia prou significativa és aquella que no es produeix pels canals escrits. Ens referim als recitals i als actes públics, que prenen rellevància durant aquests anys, ja que es converteixen en una de les principals vies de difusió poètica. Malgrat que va ser una primera passa, segons Marco i Pont (1980: 63), va tenir molta de repercussió el Festival Popular de Poesia Catalana, celebrat l'abril de 1970 al Gran Price de Barcelona. Aquesta activitat va servir per organitzar-ne d'altres, fonamentalment, al voltant de les Universitats, com ara, les lectures del Gespa-Price a la

---

<sup>32</sup> Ens dedicarem només a esmentar algunes plataformes de difusió, perquè seria massa extens enumerar-les totes aquí. Si desitjau veure el catàleg complet d'arreu del territori català, vegeu Altaió (1991). Pel que fa al catàleg de Mallorca, destaca l'estudi de Rosselló Bover (1995: 110-118), on trobareu una descripció de cada revista.

Universitat Autònoma de Barcelona (1975), tal com indiquen Marco i Pont (1980: 64). Posteriorment, també cal destacar el Price-Congrés (1977) al Palau Blaugrana de Barcelona, organitzat pel Congrés de Cultura Catalana. Altres actes públics són les exposicions de Sant Cugat (1973, 1974), la manifestació Poesia d'Avui a Mallorca (1975) i les Mostres de Poesia Jove, celebrades a Mallorca, a les quals dedicarem una part d'aquest treball. A totes aquestes activitats, les uneixen la voluntat de fer sortir la poesia als carrers i, sens dubte, una de les millors propostes per aconseguir-ho era a través de l'oralitat i de les exposicions de poesia.<sup>33</sup>

Com podem observar, però, la majoria d'iniciatives tenen en comú el caràcter efímer. Moriren a la mateixa velocitat que havien nascut, a partir d'un l'impuls irrefrenable. Segons Picazo, les plataformes de difusió «es veien afectades pel que en podríem anomenar com a *síndrome de cansament*, que provocava la renúncia al projecte en el qual s'havien dipositat tantes esperances» (Picazo 1991: 36). Certament, eren projectes laboriosos, pel procediment i per l'organització que requerien per dur-ho a terme. Ara bé, l'abandonament del projecte no suposava generalment la «renúncia al projecte», sinó simplement l'abandonament i/o la incorporació a altres projectes amb unes aspiracions semblants. Aquests són els casos de Carles Hac Mor, J. M. Calleja, Vicent Altaió o Andreu Vidal, que hem exposat més amunt. Més contemporàniament als fets, Damià Pons té la percepció que tots aquests productes han desaparegut:

Avui [1980], aquell activisme col·lectiu i rupturista ha desaparegut; sembla com si la preocupació dominant fos consolidar la pròpia identitat artística i anar fent una obra personal. Alguns, fins i tot, ja s'han integrat dins els circuits habituals de comercialització [...] D'altres, encara continuen en solitari l'aventura del rebuig permanent de qualsevol recepta artística, mantenint una contínua descodificació del seu propi llenguatge (Pons 1980: 13).

També, segons Picazo, «a mesura que avança la dècada dels vuitanta, aquell esperit col·lectiu sembla deixar-se influir per l'individualisme postmodern i, en conseqüència, la significació dels grups com a tals comença a diluir-se progressivament» (Picazo 1991: 37). Des d'una perspectiva sistèmica, però, la desfeta d'aquestes iniciatives pot venir determinada pel major grau d'heteronomia del camp literari, de cada vegada més dominat pel camp de poder i pel camp econòmic. Sobretot,

---

<sup>33</sup> Pons (2011) estudia els processos mitjançant els quals una part de la poesia contemporània catalana s'ha popularitzat, fent referència, sobretot, a l'oralització pública, a accions. A més a més, també fa un repàs del debat crític al voltant de la recepció d'aquestes manifestacions.



si tenim en compte que a finals de la dècada dels 90 sorgeixen petites editorials i col·leccions de poesia d'origen més modest i, segurament, subvencionades. Aquestes, segons Aulet, acaben «convertint-se en les opcions més interessants i dinàmiques del panorama actual» (2008: 85). Pensem amb iniciatives com Culip de Llibres del Segle a Gàisies (1998), Alabatre de Labreu Edicions (2006), la col·lecció de poesia La Butzeta de Lleonard Muntaner editor (1998) a Palma o la col·lecció Argentera d'Edicions Can Sifre (2006), també a Palma; Perifèric Edicions (2000) a Catarroja, Joan Duch de l'editorial Fonoll (2000), etc. Per tant, més enllà de deixar-se influir per l'individualisme postmodern que esmentava Picasso (1991: 37), les plataformes de difusió alternatives comencen a diluir-se a finals del segle XX, ja que no hi ha la necessitat de crear aquest tipus d'iniciatives. De la mateixa manera, en aquest mateix moment, tornen a sorgir noves plataformes de difusió fundades per grups de poetes, ja que el camp de poder no pot dominar el camp literari, a causa de la gran crisi econòmica.<sup>34</sup> D'altra banda, pensem amb la importància de noves iniciatives digitals, com ara, la revista *Alfabet*, *Esbarjo*, *Daltbaix*, *Sèrie Alfa*, *Vinyeta literària*, *La Il·lustració*, *Baleigs digitals*, etc., que resten protagonisme al paper imprès.<sup>35</sup>

## 5. ESTUDI DE CASOS

### 5.1. De la foscor a la llum: Domini fosc<sup>36</sup>

L'any 1974 un grup de joves decidiren publicar una revista vinculada exclusivament a la poesia. Fou titulada *Domini fosc* en homenatge a B. Rosselló-Pòrcel<sup>37</sup> i subtitulada «Quaderns de poesia». Fou editada a la col·lecció Llibres Turmeda, creada el 1972 i dirigida per Antoni Serra.<sup>38</sup> És el primer material que trobam

---

<sup>34</sup> A l'actualitat és molt freqüent que sorgeixin iniciatives poètiques finançades a través de Verkami. Per exemple, han estat finançades per micromecenatge el FLoM! Live on març (el Festival dels Mots, 2012) i la 5a edició de Versos Lliures i s'estan finançant a hores d'ara, per exemple, la 7a Festa de la Poesia a Sitges i el projecte *14+1 Llenya prima. Poesia i Il·lustració Emergent dels Països Catalans*.

<sup>35</sup> Per a més informació sobre les revistes literàries, vegeu López-Pampló (2005).

<sup>36</sup> Per disposar de més informació d'aquesta revista, hem entrevistat a Damià Pons i a Lleonard Muntaner. El diàleg mantingut, el podeu veure al CD que complementa aquest treball.

<sup>37</sup> Aquest sintagma nominal apareix en el primer vers del poema «En la meva mort» que apareix al final del poemari *Imitació del foc* (1938) i que diu: «Etic cansat de tu, domini fosc / i tempestat de flama».

<sup>38</sup> No hi ha dubte que la col·lecció invocava Anselm Turmeda; i és que, a principis dels 70 alguns intel·lectuals mallorquins entre els quals podem destacar Rosselló Bordoy, Miquel Barceló, Frederic Suau i Guillem Frontera reivindicaven l'herència àrab de la nostra cultura, deslligant-la de la colonització exercida per Jaume I. Certament, els dos grans fetixes d'aquesta ideologia, que reivindicava l'heterodòxia de la cultura de Mallorca, eren Anselm Turmeda i Gabriel Alomar: el primer, perquè s'havia convertit a l'islam en constatar la falsedat dels cristians i fou oblidat per la societat mallorquina; el segon, perquè era republicà i d'esquerres, és a dir, totalment contrari a la ideologia conservadora

d'aquestes característiques a Mallorca, però no el darrer, ja que la iniciativa tindrà continuadors durant aquesta mateixa dècada. Ens referim a publicacions que tengueren pocs números i pocs exemplars però que foren prou rellevants, perquè permeteren la publicació de nou material poètic. La majoria d'aquestes obres se singularitza per la barreja de literatura i plàstica com, per exemple, *Blanc d'Ou*, *El Correu de Son Coc*, *Ravenet Verd*, etc., malgrat que *Domini fosc* s'allunyi bastant de l'experimentalitat amb el suport i amb el format d'aquestes revistes.

Quant a la constitució de *Domini fosc*,<sup>39</sup> cal tenir present que la majoria dels fundadors eren escriptors joves que anteriorment havien participa en l'antologia *Temptant l'equilibri*; això és, Lleonard Muntaner (Palma, 1952), Joan Perelló (Campos, 1953), Damià Pons (Campanet, 1951) i Guillem Soler (Palma, 1952). Malgrat que finalment aquest darrer poeta no participà en els altres números, cal afegir-hi, a aquest primer nucli d'escriptors, el qui esdevindrà una peça cabdal del grup, Isidor Marí (Eivissa, 1949).<sup>40</sup> El grup que formava *Temptant l'equilibri* havia sorgit al voltant de les reunions al bar Moderno, situat a la plaça de Santa Eulàlia de Palma.<sup>41</sup> Tanmateix, no només s'hi reunien escriptors, sinó també artistes i intel·lectuals vinculats a partits polítics catalanistes i antifeixistes. Miquel López Crespí confirma el que ens ha contactat Lleonard Muntaner i descriu aquest centre de reunió des de la seva vivència:

Ara mateix record Lleonard Muntaner, Damià Pons, Joan Perelló i Guillem Soler [...]. A una altra taula hi podies veure na Joana Serra de Gayeta enllestint les seves entrevistes per a la revista *Cort*; més enllà, els estalinistes del PCE (ML-LP) reparaven una repartida de fulls volanders; més enllà, el pintor Gerard Mates havia trobat Miquel Morell, Manuel Picó, Miquel Àngel Femenies o Miquel Barceló [...] Bernat Homar, el director de teatre que treballava a la llibreria Llibres Mallorca, també hi tenia les seves reunions, ben igual que Pere Noguera, amb els seus actors. El pintor i escultor Pere

---

mallorquina. Es tractava d'una ideologia crítica, que proposava una relectura de la Història i que equiparava Jaume I a un colonitzador de l'Àfrica d'aleshores. Pensem que aquestes idees provenen en certa manera del període especialment actiu de descolonització que va patir, sobretot, Àfrica i que va culminar durant els anys 70 amb l'autodeterminació de moltes de colònies d'aquest mateix continent. A més a més, les concepcions anticolonialistes eren presents a Mallorca en aquesta dècada. D'aquesta manera, el 2 de juliol del 1970 trobam un article publicat al *Última Hora* que parla sobre el teòric i imperialista Frantz Fanon al voltant dels *Damnats de la terra*.

<sup>39</sup> Sol dir-se (Albertí 1974a; Aulet 1997) que el precedent de *Domini fosc* és *Tarotdequinze*, tot i que no ens ho han confirmat els entrevistats i, per això, no podem afirmar que els mallorquins coneguessin la revista principatina. Sí que és cert que ambdós col·lectius es basen en l'autoedició i l'autogestió i que ambdues publicacions pervisqueren fins al 1975.

<sup>40</sup> Isidor Marí hagué de viure una llarga temporada a Mallorca, perquè hi feia el servei militar, la qual cosa li permeté fer grans amistats amb nombrosos artistes de l'illa, segons ens han contactat Muntaner i Pons.

<sup>41</sup> També sorgí al voltant del bar Moderno el grup Criada 74, segons diu Muntaner. De fet, alguns membres que conformaven el grup són els mateixos, com és el cas de Lleonard Muntaner.

Martínez Pavia, director del grup de mímica Farsa, es reunia allà mateix abans de començar els assaigs [...] (2008).<sup>42</sup>

D'aquesta manera, i segons ens han contat Pons i Muntaner, els qui formaren *Temptant l'equilibri* esdevingueren un col·lectiu d'amics que es reunien tots una vegada per setmana a casa d'Isidor Marí, de Rafel Jaume o de Josep Albertí, on parlaven, llegien, bevien, feien tertúlia, etc.

La revista que ens ocupa, *Domini fosc*, compta amb tres números publicats a la ciutat de Palma, els dos primers, el 1974, i el darrer, el 1975. La imatge de la coberta és de Joan Palou<sup>43</sup> i l'editor responsable de la publicació és Josep Mascaró Pasarius (Alaior, 1923-Palma, 1996), qui va proposar editar-la a la col·lecció Llibres Turmeda.<sup>44</sup> *Domini fosc* comptava únicament amb el finançament dels mateixos poetes i se'n feren entre cent cinquanta i tres-cents exemplars de cada número. El resultat de la poca economia de què disposaven és un conjunt de fulls simplement cosits amb una portada una mica més noble. Tanmateix, la intenció no era en cap cas la de cercar la rendibilitat econòmica, ja que tots ells eren conscients que professionalitzar-se amb una col·lecció de poesia era, certament, una utopia. Aquesta idea la podem vincular amb la teoria del camp de literari de Bourdieu (1989: 16), segons el qual el camp literari està regit per la lògica econòmica inversa, perquè està governat per la renegació econòmica. I, doncs, que els poetes reneguin al benefici econòmic, ho justifica la seva vocació, la inclinació vital cap a l'escriptura de la poesia.

El primer número, «Dinar de mots al bosc de presagis», és de caràcter antològic. Està encapçalat per un poema de benvinguda destinat al lector. El col·lectiu demana, en primera persona del plural, clemència al lector per servir-se dels seus vicis alcohòlics i per no dominar totalment l'art poètic: «Sigues clement, però, amb el teu judici, / que els versos més que amb tinta, com se sol, / o amb llàgrimes o sang, com vol l'ofici, / o vergonya, cal dir que és amb alcohol / que estan escrits. No hem arribat al vici, /

---

<sup>42</sup> Aquesta cita és extreta del blog de l'autor: <<http://pobler.balearweb.net/post/54016>>.

<sup>43</sup> A l'entrevista Muntaner ens conta que ell mateix havia de fer la portada. La idea era fer un gravat en linòleum on la imatge fos una pluja de fulletes d'afaitar —que curiosament serà anys més tard el logotip de les Edicions Atàviques. Ara bé, per inexperiència, en gravar les lletres de «Domini Fosc», les va estampar al revés i el títol que es llegia era «csof inimod». Atesa la gran quantitat d'hores que necessitava per tornar a fer la coberta i atès que tots tenien una amistat amb Joan Palou, li demanaren que els la fes.

<sup>44</sup> Per a poder publicar i distribuir la revista, era necessari que anàs avalada d'un nom legalitzat i Josep Mascaró no va tenir cap problema, segons conta Muntaner.

tanmateix; era just per vèncer el dol. / No facis amb nosaltres de Cal·lígula: / la culpa dels errors la té la Frígola»<sup>45</sup> (1974: s.p).

El segon poema és el de Damià Pons, el primer vers del qual dóna el títol al número de la revista. A aquest poema, n'hi segueixen d'altres, escrits pels qui formaven el col·lectiu (Leonard Muntaner, Joan Perelló-Ginard, Guillem Soler i Isidor Marí) i per d'altres que varen acceptar la petició de publicar-ne algun. Aquests són Jaume Medina (Vic, 1949), Rafel Jaume (Palma, 1928-1983), Josep Marí (Eivissa, 1948), Bartomeu Fiol (Palma, 1933-2011) i Josep Maria Llompart (Palma, 1925-1993). L'elecció d'aquests poetes i no d'uns altres ve determinada per la relació d'amistat que tenien en aquell moment entre els diversos escriptors. D'aquesta manera, per exemple, Isidor Marí va convidar a participar en l'antologia a Josep Marí, Jaume Medina i posteriorment a Acteó —pseudònim d'Antoni Roca (Palma, 1944); o Damià Pons va contactar amb Josep M. Llompart per convidar-lo a col·laborar-hi. Així mateix, aquest primer número acaba amb dos poemes del poeta anglès John Donne, traduïts per Isidor Marí.<sup>46</sup>

El segon número està titulat «Els cants de Maldoror I, de Lautréamont», és la traducció catalana de *Les Chants de Maldoror* (1869) del poeta francès Isidore Lucien Ducasse realitzada per Isidor Marí,<sup>47</sup> de la qual Albertí opina que aquesta traducció és «una versió excel·lent» (1974a: 24). «Dos poetes eivissencs: Acteó i Josep Marí» és el darrer número de la revista i hi podem trobar una tria de deu poemes de Josep Marí, un *Petit retaule* dedicat a Marià Villangómez, així com també dotze poemes que conformen *Voldria viure amb tu la teva por* del poeta Acteó. Ambdós són els primers reculls que publiquen, tot i que, a partir d'aquesta publicació, continuaran la seva trajectòria poètica.

La revista s'editava amb una màquina de ciclostil, coneguda popularment amb el nom de màquina vietnamita. No hem d'entendre l'ús d'aquesta màquina com un acte subversió, ja que la ciclostil era la màquina de propaganda antifranquista per

---

<sup>45</sup> La «frígola» o «farigola» és, segons la segona excepció l'Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera, el «licor estomacal típic de les Pitiüses extret de la planta del mateix nom. S'acostuma fer amb la destil·lació de la flor de frígola en un alambí. Una vegada obtingut aquest extracte de la flor, s'afegeix a una mescla d'alcohol de melassa i sucre. El resultat és un licor dolç de color ataronjat d'una graduació d'uns 30°».

<sup>46</sup> Marià Villangómez 1985 va traduir alguns poemes de John Done, publicats a l'antologia de *Poesia anglesa i nord-americana*.

<sup>47</sup> J. V. Foix ja havia traduït una part del cant primer d'*Els cants* el 1927 en el número 16 de la revista *L'amic de les arts*. Tanmateix, fins al 1978 no es varen publicar complets, la traducció fou gràcies a Manuel de Pedrolo. Posteriorment, el 2005, se n'han publicat una nova traducció de Ricard Ripoll que inclou també altres poemes de Lautréamont.

excel·lència, perquè era fàcil de manejar i permetia produir moltes de còpies a un preu de baix de cost, sinó com una impossibilitat d'accedir a una impremta. En certa manera, però, els participants de *Domini fosc* se sumaven a l'esperit revolucionari i crític contra la dictadura. La majoria dels exemplars de la revista es distribuïen, sobretot, a Palma, a la Llibreria Tous, que aleshores era dirigida per l'escriptor Antoni Serra (Sóller, 1936) i que era el lloc on es reunien la majoria d'artistes:<sup>48</sup>

[Serra] el converteix en l'espai que requereixen el nou art i la nova literatura i atén moltes de les seves constants, com la creació col·lectiva (i, per tant, la necessitat de tenir llocs de trobada) o la interdisciplinarietat (els actes de la llibreria són diversos i justament enceten el diàleg entre diferents arts). La idea, en paraules del mateix Serra, era «no fer una llibreria a l'espera, sinó una llibreria que miràs cap a fora, que sortís al carrer», cosa que implicava promocionar-la i organitzar-hi actes regularment (Muntaner 2010: 314).

Per tant, la Llibreria Tous era un espai on es garantia l'activitat cultural en català i on es debatien permanentment les polèmiques de l'època, a més de fer-s'hi exposicions, muntatges, presentacions de llibres, xerrades, debats, taules rodones... Era alguna cosa més que un simple negoci: un espai de trobada amb el qual els nostres escriptors hi estaven ben familiaritzats perquè, recordem-ho, s'hi va presentar el poemari *Temptant l'equilibri* el 21 de febrer del 1973 a càrrec d'Isidor Marí i Damià Ferrà-Ponç.<sup>49</sup> D'altra banda, *Domini fosc* també es va distribuir per Eivissa gràcies a Isidor Marí o a Mallorca, si algú la volia adquirir, la podia comprar omplint el formulari que hi havia al final de la revista i enviant-lo a casa d'Isidor Marí. En aquest cas, la casa d'Isidor Marí, si pensam en les consideracions d'Even-Zohar (1998: 56) sobre la teoria dels factors de dependència, coincideix simultàniament amb el factor de mercat i el d'institució, compartint, així, un mateix espai.

---

<sup>48</sup> Muntaner explica l'origen de la llibreria: «aquesta llibreria, d'una llarga tradició a Palma, fou fundada l'any 1880 pel periodista i empresari Josep Tous Ferrer. Situada al carrer de la Llum, inicialment era un centre de subscripció de publicacions i de venda d'articles d'escriptori, però amb l'afegitó que tenia una premsa manual amb la qual començà a editar-se el diari *La Última Hora* i la col·lecció Biblioteca de Balears [...]. L'any 1889 la llibreria passà a la plaça de Cort, on a banda de les activitats comercials habituals els horabaixes s'hi solien reunir persones d'àmbits diversos per comentar els temes d'actualitat. L'any 1971, la llibreria canvià d'ubicació i passà al carrer del General Mola (actualment, carrer de la Unió) de Palma. És en aquest moment que l'escriptor Antoni Serra començarà a dirigir la llibreria, que gaudirà durant anys d'una activitat cultural notable» (Muntaner 2010: 314).

<sup>49</sup> Pons ens ha contat que a la Llibreria Tous, per exemple, Blai Bonet va presentar i va llegir tota sencera la novel·la *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria*, mentre el públic anaven i sortien del bar de devora, que era el Bar Bosch. Muntaner (2010: 314) també explica la realització d'aquesta activitat.

Malgrat que la revista pretenia seguir publicant altres números, el cert és que no se'n publicaren més. En el darrer número s'indica que estaven en preparació altres volums, dedicats a la poesia de M. A. Colomar, a la poesia experimental, a la poesia d'infants i també al segon Cant de Maldoror. Si el projecte no va anar més enllà, fou perquè els sorgiren altres projectes, segons ens conten Damià Pons i Leonard Muntaner. D'altra banda, *Domini fosc* va tenir poc ressò a la premsa d'aleshores: únicament el poeta Josep Albertí va dedicar-hi atenció al *Diario de Mallorca* (1974b) i mesos abans a *El pont*, on es queixa precisament de la poca atenció que li havien prestat els mitjans de comunicació: «Vaig comentar el primer número i poca gent més ha tingut cura, si no és de passada, d'esmentar la importància de *Domini fosc*» (1974a: 32 [115]).

Si volguéssim caracteritzar globalment els tipus de textos literaris que es publicaren a *Domini fosc*, seria pràcticament impossible. De fet, un dels trets més destacats de la publicació és precisament la gran heterogeneïtat d'estils i de temes: el col·lectiu no compartia una estètica ni uns objectius comuns, sinó més bé una actitud, el gust per llegir i escriure poesia —el de la vocació, que diria Bourdieu. No podem dir, per tant, que hi hagi coherència entre els diversos poemes de la mateixa manera que tampoc n'hi ha entre els tres números de la revista. Alguns versos s'acosten a la poesia tradicional o popular, com ho és «La complanta del poeta Guillem de Cervesa (un altre paradís perdut? La veritat nua, una carbassa crua i no sé quantes coses més)» d'Isidor Marí, d'altres, més barrocs, per la utilització constant de metàfores i per l'ús constant de l'hipèrbaton, com és el poema de Damià Pons, «Dinar de mots al bosc de presagis». També destaquen els cal·ligrames, com ho és el poema «Genoll» de Joan Perelló-Ginard i els poemes més brossians de Leonard Muntaner. Cal dir, però, que *Domini fosc* no és comparable a revistes molt més experimentals i rupturistes com, per exemple, *Blanc d'ou* o *El Correu de son Coc*, tot i que representa la posada en marxa d'una gran quantitat de projectes d'aquest tipus.

Malgrat que alguns tenguessin l'esperança que es convertiria en una revista cabdal per a les noves generacions de poetes, *Domini fosc* no va tenir gaire transcendència. Albertí assenyalava que la publicació de la revista era un esdeveniment «esperançador per la marxa del nostre fet literari» (Albertí 1974a: 24) i opinava que la literatura catalana a Mallorca necessitava una publicació d'aquestes característiques perquè d'aquesta manera els poetes més joves s'hi podien emmirallar i perquè era «un lloc adient per determinar el grapat de punts estètics que tota generació poètica» (Albertí 1974a: 24) havia de congriar. Però és conscient que «la seva finalitat, tanmateix —i això

podria ser un error d'abast—, és solament publicar poesia. Cap text crític, cap manifest de grup, ni cap experiència en prosa no hi trobarem» (Albertí 1974a: 24). En aquesta crítica Albertí té la certesa que aquest tipus de producte no serà poc consumit, sobretot, si ens fixam en la darrera frase, ja que no conté altres tipus de textos. En aquest sentit, s'intueix, en la cita d'Albertí, la idea que els productors de poesia només seran consumits per altres productors de poesia; i que, en canvi, si la revista inclogués altres tipus de textos, tendria més difusió. Aquesta idea, recordem-ho, l'explica Bourdieu (1989: 16) per referir-se al camp de producció restringida.

## 5.2. De l'exposició al llibre: les Mostres de poesia jove<sup>50</sup>

Les Mostres de poesia jove foren impulsades, principalment, per Antoni Nadal (Palma, 1958) i Josep Noguero (Palma, 1957) el 1976. Ara els organitzadors deixen de ser poetes-editors per convertir-se en dinamitzadors culturals. Les Mostres estaven vinculades sobretot a la Facultat de Filosofia i Lletres de Palma<sup>51</sup> i qualsevol jove podia exposar públicament la seva creació literària amb unes condicions mínimes: «poemes inèdits, màxim quatre per persona, si és possible a màquina» (DD. AA 1983: 7). A més a més, també s'hi feien activitats complementàries, com ara recitals, taules rodones, conferències, presentacions de llibres i de revistes literàries, etc. La proposta nasqué de la necessitat de crear un moviment paral·lel als certàmens i premis literaris per tal de defugir de la competitivitat que suposaven i per tal que, al contrari d'aquests, poguessin arribar a un públic més ampli i menys elitista (DD. AA 1983: 3).<sup>52</sup> D'aquesta manera i retornant a Bourdieu, l'accés al capital cultural no ve determinat per la disposició d'un

---

<sup>50</sup> Per a disposar de més informació, hem entrevistat a Josep Noguero i hem considerat oportú incloure l'enregistrament en el CD que complementa aquest estudi.

<sup>51</sup> Segons la *Gran enciclopèdia de Mallorca*, la Universitat de les Illes Balears fou «creada el 1978 amb el nom d'Universitat de Palma de Mallorca. En foren precedents els cursos de filosofia i lletres i de dret de la Universitat de Barcelona —que es dugueren a terme en el nou Estudi General Lul·lià (1951-57)—, la càtedra Ramon Llull (1959) i l'establiment amb caràcter oficial dels cursos comuns de filosofia i lletres de la Universitat de Barcelona a Palma (1967). [...] El 1973 [es creà] la de Filosofia i Lletres, que depeni[a] de la [...] Universitat de Barcelona. En aquella mateixa època, començà a funcionar la Facultat de dret. [...] La Facultat de Filosofia i Lletres s'instal·là provisionalment a Son Malferit [...]. A partir de 1983, s'inicià la construcció de nombrosos edificis en el campus universitari, situat al quilòmetre 7,5 de la carretera de Valldemossa-Palma. El 1992, s'hi traslladaren tots els estudis que encara ocupaven edificis a altres zones de Palma i l'administració central» (Marimon Riutort 1991: 382-383).

<sup>52</sup> Més concretament, els mateixos organitzadors exposen que «els certàmens literaris no promocionen la literatura, ja que el públic sols gaudeix de les obres premiades, i mantenen en el silenci la resta de participants» i afegeixen que «els certàmens literaris no són més que carrosses encallades en un fanguissar ple de cimbells» (DD. AA 1983: 3).

elevat grau de capital econòmic, ja que precisament l'accés a les Mostres (el capital cultural) és gratuït.

Tot i que la primera Mostra no nasqué amb la voluntat de perdurar en el temps, s'arribaren a fer-ne un total de sis. Totes transcorregueren durant la primavera i, per tant, durant el segon trimestre acadèmic, ja que era «el que millor permet[ia] aquests tipus d'actes; el primer sol[ia] ser d'adaptació i el tercer [era] la febre pels exàmens i treballs» (DD. AA 1983: 35). Això no significa que les Mostres anessin dirigides únicament a estudiants, tot i que, l'organització de l'activitat a la Universitat ajuda que un gran nombre d'estudiants hi participassin.

Una tria de poemes de la tercera, quarta i cinquena Mostra va ser efectuada pels organitzadors i professors del Departament de Català de la Facultat de Lletres i va ser arreplegada en un volum titulat *Mostres de poesia jove*. Aquest recull, de caràcter antològic, fou editat el 1983 i se'n feren 500 exemplars. Fou presentat a la VI Mostra i tenia la voluntat de deixar testimoniatge de totes les activitats que s'hi havien organitzat així com també de mostrar la poesia de major qualitat que s'hi exposava.<sup>53</sup> De fet, els editors es lamenten de no haver pogut editar una elecció de les dues primeres mostres. I afegeixen que: «Raons alienes als organitzadors d'aquesta publicació no ha permès que disposassin dels poemes presentats. És de doldre que per motius personals s'entrebanqui el desig d'edició, perquè malgrat el temps passat, llur qualitat i participació era prou important, a més de suposar un homenatge a aquelles iniciatives primerenques» (DD. AA. 1983: 8).

L'editava la Comissió d'Activitats Poètiques amb el patrocini del Departament de Català de la Facultat de Lletres, format, principalment, per Antoni Nadal i Josep Noguero.<sup>54</sup> El disseny de la coberta és de Lluís Juncosa (Palma, 1959), qui esdevindrà també un dels principals organitzadors, i va ser impresa al taller de serigrafia d'Antoni Amengual. La coberta, de la qual es feren exemplars en diferents colors, ens remet a la intenció que hem exposat més amunt, la de *treure* la poesia al carrer, de fer-la accessible (vegeu les imatges 1, 2 i 3). Si ho recordam, la idea de «treure la poesia al carrer» també la trobàvem en la iniciativa duita a terme per Antoni Serra. El director de la Llibreria Tous explicava que l'objectiu del negoci no era «fer una llibreria a l'espera, sinó una llibreria que miràs cap a fora, que sortís al carrer» (Muntaner 2010: 314), la qual cosa significa organitzar actes i alhora promocionar-los.

---

<sup>53</sup> Entrevista a Noguero.

<sup>54</sup> Comunicació personal del professor Joan Alegret (11 de març del 2013, Palma).



Pel que ens mostren els diversos volums i pel que hem pogut constatar a l'entrevista, Juncosa, Nadal i Noguerol foren els qui hi participaren cada any. Atès que els poemes presentats romanen perduts, ens és impossible saber ara quins foren els poemes de major qualitat de la primera i de la segona Mostra i, d'altra banda, tampoc en l'antologia no es recullen els poemes de la VI Mostra, ja que el recull fou publicat abans d'aquesta. Així mateix, precisament pel caràcter antològic del recull, no hi són exposats tots els poemes, sinó que en quedaren molts d'exclusos i, per tant, no suposa la visibilització completa dels poemes exposats. Segons ens mostren les dades (DD. AA 1983), a la III Mostra foren exposats 88 poemes de 39 poetes, dels quals a l'antologia només apareixen 20 textos; a la IV, 65 poemes de 32 autors, dels quals en podem llegir 16; a la V, 35 poemes de 17 autors, dels quals apareixen 14 poemes. A més, segons Noguerol, alguns escriptors que varen recitar poemes, com Josep Albertí, Jaume Sastre, Bartomeu Cabot, etc. —bàsicament, els qui formaven Taller Llundàtic—, se'ls va oferir l'oportunitat de publicar al recull alguns dels seus poemes. Tanmateix, aquests es negaren a publicar-los, amenaçant els editors de la possibilitat de denunciar-los en cas de no complir la seva petició. Renegaren a la seva pròpia obra o tal vegada defugien de la comercialització de les seves obres? En aquest mateix sentit, Rosselló Bover (1995: 111) explica que a l'última Mostra es va produir un enfrontament entre el col·lectiu d'aquest grup i els organitzadors, sense esmentar-ne, però, el motiu.

En el següent quadre podem observar alguns poetes que participaren a les exposicions i, com podem veure, alguns dels participants firmaven amb pseudònims, per la qual cosa se'ns fa difícil identificar-los. Si més no, els qui signen amb el seu nom propi, són poetes joves, alguns dels quals inicien la seva trajectòria poètica i segueixen anys més tard publicant poemaris. Aquest és el cas, sobretot, de poetes com Josep Noguerol, Lluís Juncosa, Antoni Nadal, Àngel Terrón i Andreu Vidal.

Totes tres	Dues	Una		
		III Mostra	IV Mostra	V Mostra
Luís Juncosa	Pere Aguiló (3a i 4a)	Jaume Bailon	Antoni Ambrós – Antoni Taltavull	Joan Buades
Antoni Nadal	Antoni Mas (3a i 5a)	Carles L. Clapés	A. Bayard	Vicenç Calonge Gustà
Josep Noguerol	Àngel Terron (3a i 4a)	La crème de la crème T.D.F. Ltd.	Biel Camps	Antoni X. Colom
	Jaume Morell i Garrigós (3a i 4a)	Fedra	ELM	Miquel Àngel Ll.

	Pere Rosselló Bover (3a i 4a)	La Góndola del Canuto	Pere Fullana	G. de Malalda
		Hubert	Guerau Olives Mir	Frederic Manuel
		F. Magraner i Frau	Mestre Portes	Margarida Obrador i Torres
		Josep Rubon	Miquel Rosselló	Antoni G. Olivares
		Francesc Sastre	Tessar	
		Antoni Reinés i Ponç		
		Antoni Socies		
		Andreu Vidal		
		Joana Maria Vives		

La primera mostra tengué lloc a la Facultat de Dret de Ciutat del 16 de març al 15 d'abril del 1976. Pel que podem llegir a les *Mostres de poesia jove* (DD. AA 1983: 7), «sorgí a l'entorn de l'embrionària Comissió de Cultura, mancada de suport econòmic i d'oficialitat». Franco s'havia mort feia pocs mesos i «la Universitat era aleshores un dels pocs indrets on es permetia una relativa llibertat». Precisament, el que permeté la primera mostra fou «aquesta peculiar situació política i l'interès per la poesia d'un grup de joves». A més de l'exposició, s'hi celebraren també taules rodones en les quals participaren poetes com Jaume Santandreu, Jaume Pomar, Josep Albertí i el crític Damià Ferrà-Ponç, etc.

Els poemes normalment solien ser exposats per les parets dels passadissos del segon pis, amb la intenció que tothom pogués accedir-hi fàcilment i que fossin llegits, sobretot, pels estudiants. D'aquesta manera, el camp literari, que deia Bourdieu, està regit bàsicament per un principi: el capital social, vinculat als contactes i les relacions valuoses. Així doncs, el capital simbòlic, associat al prestigi literari, i el capital econòmic i polític, que proporciona l'èxit social (Bourdieu 1991: 19) queden totalment al marge de l'activitat poètica.

La segona mostra, que en realitat va ser titulada *Quinzena de Poesia Viva a les Illes*, es va celebrar del 27 de febrer al 10 de març del 1978 també a la Facultat de Dret. Que el 1977 no es fes cap mostra s'explica per la manca d'estabilitat de les comissions de cultura.<sup>55</sup> No va ser igual que la primera, en el sentit que aquesta comptava amb una exposició doble: durant la primera setmana s'hi exposaren poemes des de la Renaixença fins a l'Escola Mallorquina amb la intenció, altra vegada, que qualsevol pogués accedir

<sup>55</sup> «Les comissions de cultura, tal com la Universitat, no són estables. Això explica el parèntesi d'un any sense mostra, ja que aquesta variació fa difícil donar continuïtat els actes» (DD. AA 1983: 8).

i conèixer la literatura catalana del segle XIX i XX. Va ser a la segona setmana quan es va celebrar la segona mostra, en la qual es realitzaren diversos actes: «lectures de poemes i recitals de música, conferència de Josep Maria Llompart, col·loqui amb poetes de diferents generacions, conversa amb Guillem Colom, venda de llibres, d'adhesius... L'acte de cloenda fou significatiu: “Els poetes de Dret surten al carrer”» (DD. AA 1983: 8).

La tercera mostra va començar el 12 de febrer i va acabar el 22 de febrer del 1980. No va tenir lloc a la Facultat de Dret, sinó que el nou escenari fou la Facultat de Filosofia i Lletres, més concretament, l'edifici de Son Malferit. Aquest serà, des de llavors, el lloc permanent de les següents Mostres. A diferència de les altres dues, en les quals es podien presentar poemes tant en català com en castellà, a partir d'aquesta serà un requisit presentar-los exclusivament en català. Això suposava l'eliminació del bilingüisme, que impregnava les altres dues i un canvi de posició en el camp literari —que deia Bourdieu—, de cada vegada més en defensa de la llengua catalana —com havia passat a *L'ombra vessada*. Aquesta nova iniciativa, però, preocupava als organitzadors: per una banda, la consideraven «prou encertada per al procés de normalització cultural» però per l'altra patien per la reducció que es pogués produir del nombre de participants (DD. AA 1983: 11). Això no obstant, la tercera Mostra serà habitual la reivindicació de la llengua i de la cultura catalanes.<sup>56</sup> A banda de les noves característiques que adoptaren les Mostres, la tercera s'inicià amb la conferència de Blai Bonet i després els manacorins Miquel Àngel Riera, Jaume Santandreu i Bernat Nadal llegiren poemes seus, trobant-se, així, poetes molt més consolidats amb d'altres de molts novells més joves, més experimentals i transgressors. Es parlà sobre Guaret i de Quaderns campaners amb la presència de Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Damià Huguet, Damià Pons i Jaume Sastre. D'altra banda, Angel Terron i Andreu Vidal presentaren la col·lecció Tafal, Vicenç Altaió presenta *Correspondències com conspiracions*, així com també l'antologia escrita en col·laboració de Josep Maria Sala-Valldaura, *Darreres tendències de la poesia catalana*.

La quarta transcorregué entre el 26 de febrer i el 7 de març del 1981 i tenia com objectiu la perpetuació de les Mostres.<sup>57</sup> Pel que fa a l'organització de la mostra, se

---

<sup>56</sup> Que les mostres passassin de ser bilingües a ser monolingües en català, creuen que servirà per «reforçar les relacions culturals dels poetes d'expressió catalana. D'altra banda, el bilingüisme en les manifestacions populars illenques no és més que la prova dissimulada i perpètua del colonialisme cultural que avui encara patim» (DD. AA 1983: 11).

<sup>57</sup> Entrevista amb Nogueroles.

n'ocupa el Comitè d'Activitats Poètiques i, gràcies al suport econòmic de la Comissió de Cultura i també al Departament de Català es pogué convidar poetes del Principat i del País Valencià. Aquí observam la relativa autonomia del camp literari de manera que la dominació per part del camp econòmic i de poder sobre el camp cultural provoca que el camp literari es reguli pel principi de jerarquització heterònom i no tant pel principi de jerarquització autònom (Bourdieu 1989: 15-16). Sense la subordinació del camp literari al camp econòmic, segurament a les Mostres no hi haguessin assistit els poetes de més prestigi com, per exemple, Marta Pessarrodona, que parlà sobre «Algunes dones i la poesia», o Josep Piera, que presentà el llibre *Esborrany de la música* editat a Tafal i, a més, parlà sobre la poesia valenciana contemporània (DD. AA 1983: 35). Probablement, que el fet que les Mostres se situïn en el marc d'una institució, la de la Universitat, permet que el camp literari sigui dominat més fàcilment pel econòmic i de poder. Així mateix, a més d'assistir-hi poetes del Principat i del País Valencià, també hi eren representats els poetes mallorquins. De fet, la mostra començà amb un recital a càrrec del grup El sostre i el professor Joan Mas i Vives parlà sobre *La poesia jove a les Illes*. Taller Lluetàtic va projectar el vídeo *Bataille pour l'erotisme*, presentat per Bartomeu Cabot que vestia de color fluorescent i anava pentinat amb cresta. Segons ha explicat ja Maria Muntaner, l'acte constava de quatre parts:

La primera, «Georges Bataille / Josep Albertí» és la lectura de sis poemes de Bataille (interpretat al vídeo per Claude Tuja) i la traducció immediata (feta per Josep Albertí i llegida per aquest: «Josep Albertí en el paper de Josep Albertí.» En segon lloc, apareix Lluís Maicas amb un mostrari de sabates de tacó i llegeix el text «Tova i blana, la vagina com la sabata», tot un elogi de l'erotisme, tot un exercici de subversió de l'objecte quotidià [...]. La tercera part és protagonitzada per Jaume Sastre que, vestit amb l'uniforme de l'exèrcit espanyol d'ocupació i sense cap element de decorat més que una taula i una cadira, on seu, llegeix el text «Menjua de cans». L'escrit esdevé un veritable manifest contra la censura (i l'autocensura) de la pornografia i és una adhesió total al discurs teòric de Georges Bataille [...]. En quart lloc, es projecta «Inventari 1977/1981», durant el qual Bartomeu Cabot, vestit amb granota de mecànic, i situat al costat d'una taula de serigrafia, acara d'una en una les pròpies obres, penjades per ordre cronològic amb gafes d'estendre, sobre la taula. El programa acaba amb una altra intervenció de Cabot que, amb el mateix vestit fluorescent que duia a la carta d'ajust, diu: «Desajustau els botots, desajustau les cremalleres, desajustau, desajust, desajust...» (Muntaner 2008: 89-91).

Precisament, el cartell de crida d'aquesta Mostra era de Bartomeu Cabot: es titulava «All visitors must be announced» i se'n feren 75 exemplars en serigrafia de 65 x

90 cm (vegeu la imatge 4).<sup>58</sup> Aquesta Mostra acabà amb la presentació d'algunes revistes de poesia jove com *Ravenet Verd*<sup>59</sup> i *L'ombra vessada*. A la presentació d'aquesta darrera revista, Felip Demaldé i Lluís Juncosa recitaren poemes que apareixien en el tercer número, sovint donant l'esquena al públic o bé escrivint paraules a la pissarra, mentre Macià Guasp tocava la guitarra. A més a més, a continuació Rafel Joan va ser embolicat de cap a peus en paper Albal, mentre sonaven les interferències d'una ràdio dels anys 40.<sup>60</sup>

Del 8 al 18 de març del 1982 se celebrà la cinquena Mostra també a Son Malferit. Els cartells de crida foren elaborats per Lluís Juncosa (vegeu les imatges 5 i 6). Malgrat que els actes es varen arribar a realitzar, els editors confessen que «la llarga i intermitent vaga dels PNNs [...] comportà una menor participació als actes i també la reduïda presentació de poemes», motiu pel qual «convertí la Facultat en un edifici quasi deshabitat i feu disminuir considerablement la presència del públic» (DD. AA 1983: 55). Tanmateix, el més esperat fou la lectura de poemes d'autors com Vicent Andrés Estellés, Josep Maria Llompart i Lluís Alpera. L'acte de cloenda fou un col·loqui sobre la poesia jove a Mallorca i a Eivissa en el qual intervingueren Àngel Terron i Jean Serra, respectivament. Els editors clouen el llibre confessant que «la V Mostra finalitzà amb un cert desànim per part d'organitzadors i col·laboradors, però sense abandonar el propòsit de publicar-ne una selecció, acompanyada d'un resum de cada mostra, donat que les condicions econòmiques semblaven permetre-ho» (DD. AA 1983: 55). D'aquesta manera i retornant a Bourdieu, la publicació de les *Mostres* està estretament vinculada per la subordinació del camp cultural al camp econòmic. En aquest sentit, el grau d'heteronomia del camp literari és més elevat que en les publicacions que hem vist anteriorment, *Domini fosc* i *L'ombra vessada*.

Tanmateix la darrera Mostra es va celebrar un any després, el 1983, tot i que no és inclosa en l'antologia. Precisament, la sisena Mostra va tenir com a principal objectiu la presentació i la venda del llibre, a més de fer-hi les exposicions dels poemes i altres activitats.<sup>61</sup> Amb tot, la intenció de les Mostres fou la d'allunyar-se de la cultura academicista, la d'eliminar la competència dels certàmens literaris i la d'organitzar actes

---

<sup>58</sup> Comunicació personal de Noguero i Alegret, qui afegeixen que en algunes llibreries no acceptaren penjar el cartell, ja que el consideraven massa atrevit com per posar-lo al mostrador. És interessant també que vegeu els textos que comenta Muntaner (2008: 89-91) a la cita i que podem trobar al blogspot del Taller Llunàtic <[www.tallerllunatic.blogspot.com.es](http://www.tallerllunatic.blogspot.com.es)>.

<sup>59</sup> Aquesta era la revista publicada a Campanet entre 1979 i 1982 que portava com a subtítol *Fulletts de dibuix i poesia científica*. Per a més informació, vegeu Rosselló Bover (1996: 114) i Dela (1992: 36-38).

<sup>60</sup> Comunicació personal de Juncosa.

<sup>61</sup> Entrevista amb Noguero.

i promocionar-los per tal de facilitar a la societat l'accessibilitat de la cultura catalana. Els poemes que podem trobar avui al recull són estèticament molt diferents i no són de gaire qualitat. De fet, segons ha reconegut Noguerol, l'important d'aquests certàmens no era tant la qualitat dels poemes, sinó la quantitat. Tanmateix, si entenem la literatura com un «sistema», tal com ho entén Even-Zohar, és igual de necessari que hi hagi obres situades al centre del sistema i d'altres, a la perifèria per tal que el sistema no quedi fossilitzat o petrificat (Even-Zohar 1990: 5). D'aquesta manera, queda justificada que, a les Mostres, s'hi exposàs qualsevol tipus d'obra. De fet, per a la normalització de la literatura catalana calien tot tipus de productes.<sup>62</sup>

Si les Mostres tengueren continuïtat durant tants d'anys, fou perquè tenien un ressò considerable? O tal vegada perquè comptaven amb l'ajut econòmic d'una institució o perquè estaven dominades pel camp de poder i econòmic? Malgrat que el camp literari estàs dominat pel camp econòmic, això no suposà la consolidació de l'activitat: la participació minvà considerablement, encara que s'hi incloguessin poetes més canònics i d'arreu dels Països Catalans i encara que durant els primers anys engresquessin molts de joves a practicar la creació literària. Van ser, podem dir, el resultat d'un moment d'efervescència, del desig dels poetes de dinamitzar la cultura catalana.

### *5.3 De la modernitat al primitivisme o viceversa: les Edicions Atàviques<sup>63</sup>*

Biel Thomàs (Llucmajor, 1963) i Miquel Bezares (Llucmajor, 1968) es varen embarcar el 1985 en l'aventura d'editar poesia. Tot i que la iniciativa va acabar el 1990 i que comptava amb poc suport econòmic, els resultats van ser qualitativament sòlids. Durant aquest període de temps, cinc anys, s'editen un total de set llibres, dels quals l'únic tret en comú és la combinació de poesia i imatge o, més ben dit, la complementarietat del treball dels poetes i dels artistes plàstics. Tot i que aquests productes són difícils de trobar actualment, Bezares i Thomàs se ocuparen de confeccionar una pàgina web en la qual apareixen totes les publicacions que realitzaren, acompanyades d'algunes fotografies i d'alguns textos publicats en premsa.<sup>64</sup> A més a

---

<sup>62</sup> Anys després, el procés de normalització de la cultura catalana segueix amb el sorgiment, per exemple, de TV3 o del rock català.

<sup>63</sup> Per a disposar de més informació, hem considerat oportú entrevistar a Miquel Bezares. Hem inclòs l'entrevista en el CD que complementa aquest estudi. A més a més, també hem parlat personalment amb Biel Thomàs.

<sup>64</sup> Ens referim a la següent pàgina web: <<http://www.mallorcaweb.net/edataviques/>>.

més, en aquesta web també podem gaudir dels *Baleigs digitals* i de l'exposició virtual titulada *Les edicions atàviques, 11 anys després*, dels quals tot seguit parlarem.

Les Edicions Atàviques nasqueren a Lluçmajor el 1985, a una de les seccions de la revista *Lluçmajor de Pinte en Ample*, sota el títol *Cap al suïcidi dels atàvics*, on es publicaven poemes, còmics, contes, il·lustracions, etc. Si ens hi fixam, «atàvic», segons el DIEC, té dues accepcions: és, per una banda, el «relatiu o pertanyent a un avantpassat» i, per altra banda, el «relatiu o pertanyent a l'atavisme». I si cercam «atavisme» és, o bé l'«aparició en un individu de caràcters d'un avantpassat remot desapareguts en els avantpassats immediats o pròxims», o bé el «retorn a un tipus més primitiu». Sigui com sigui, «atàvic» fa referència a quelcom ancestral, tradicional, antic, heretat, etc. i, per tant, la construcció «Cap al suïcidi dels atàvics» expressa la voluntat de fer quelcom modern, innovador o actual. La secció de la qual parlam té «un primer començament en l'Aula de Poesia Bartomeu Rosselló-Pòrcel que, anys abans del cinematogràfic Club, fundaven un grup d'alumnes de l'IB Maria Antònia Salvà, amb el professor i poeta Damià Pons» (Cardell 1990: 34). D'aquesta manera Thomàs, plàstic i serígraf, establí un primer contacte amb el poeta Bezares i començaren a confeccionar els *Baleigs*, que esdevindria la primera obra de les Edicions Atàviques. Així explica Bezares la seva experiència al taller de serigrafia *Contrasentit* amb relació a la fabricació de *Baleigs*:

Els atàvics ens trobàvem al taller *Contrasentit*, un espai d'enorme virtualitat als excusats del galliner del cinema recreatiu, o sobre el cafè Colón, a la plaça de Lluçmajor. No teníem exactament ni un lloc ni un pla de treball. Quedàvem a una hora i ens assèiem al voltant d'una gran taula que no era una taula. En Biel portava la seva vella càmera de fer fotos i ens retratàvem al costat d'un mirall i d'un Rambo de cartró que havia anat a parar al taller provinent del cinema Recreatiu. Llavors na Joana es treia un paper rebregat de la butxaca amb el seu darrer poema, i ens el llegia. Acordàvem qui s'havia d'encarregar d'il·lustrar el text. De vegades era a l'inrevés, i el pintor reclamava unes paraules per acompanyar la seva idea visual.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Tot seguit, Bezares afegeix com era el procés d'edició: «Mentre en Biel preparava les pantalles per a la insolació, algú baixava al forn a comprar unes cerveses ben fredes. No teníem gaires recursos. El sol traslladava a la pantalla les transparències de paper vegetal i esperàvem el moment precís per començar la feina. Tots fèiem una mica de tot. Mentre un col·locava els papers, l'altre passava maldestrament la rasqueta sobre la pantalla plena de tinta. Alguns no ens adonàvem del que havia de ser el resultat final fins a la segona o la tercera impressió». Aquestes cites són extretes de l'exposició que es va fer de les Edicions Atàviques i que podem trobar a la pàgina web: <<http://www.mallorcaweb.net/edataviques/expobinissalem.htm>>.

*Baleigs* (1986-1987) compta amb un pròleg, imprès damunt paper d'estrassa, de Blai Bonet, qui defineix el títol de l'antologia:

«Baleig» és el mot que empram per anomenar els trossets de matèria cereal que se destrien del gra posat dins un garbell, tot pujant a la superfície per mitjà d'un moviment circular del garbell. Si la persona vol destriar el gra dels baleigs, no és perquè el que és bo romanguí davall i el que és dolent resti a la superfície... Es destrien senzillament perquè són caràcters de la matèria cereal que tenen un diferent destí i una utilitat diferent... (1986-87: s.p).

I, tot seguit, el poeta de Santanyí equipara aquest «moviment circular» amb la creació artística, de manera que els residus del cereal esdevenen els propis creadors de l'obra, és a dir, els poetes i els il·lustradors. Tanmateix, *Baleigs* no es tracta d'un llibre convencional, sinó d'una carpeta de setze serigrafies, cada una de les quals està formalment composta per un poema i per una il·lustració. Per tant, *Baleigs* sorgeix del treball de poetes i d'artistes plàstics. El primer text és de Miquel Cardell i la il·lustració no apareix firmada; el segon és simplement una il·lustració de Miquel Mascaró; el tercer neix de la unió entre el poeta Joan Garau i l'il·lustrador Toni Garau; el quart, de Margalida Pons i Pere Bennàssar; el cinquè, de Joan Garau i Toni Garau; el sisè, de Joana Artigues i Biel Thomàs; el setè, de Miquel Bezares i Biel Thomàs; el vuitè, de Pere Torrens i Miquel Mascaró; el novè, de Miquel Bezares i Miquel Mascaró; el desè, de Joana Artigues i la il·lustració no apareix firmada; l'onzè, de Pere Torrens i Maria Ginard; el dotzè és una il·lustració de Miquel Mascaró; el tretzè és de Joana Artigues i Biel Thomàs; el catorzè és una il·lustració de Dolors Mir; el quinzè és de Rafel Creus i Miquel Mascaró; i el darrer és una il·lustració de Biel Thomàs.

Segons Bezares, de *Baleigs*, se'n feren 100 exemplars, que es vengueren a la presentació del llibre a Lluçmajor. Hem de tenir present que les festes de presentació esdevenen un dels actes més importants de les Edicions Atàviques, ja que és precisament el moment de batiar el llibre, de vendre'l i d'aconseguir el finançament necessari per a publicar-ne un altre. A més a més, segons Bezares, són un punt de trobada de gent de diferents parts de Mallorca i la crida a l'esdeveniment es fa, sobretot, de boca en boca i també a través de la premsa. Cal destacar també que se'n feu una camiseta, que tenia com a il·lustració, «Baleigs» com ho escriu Blai Bonet al pròleg. De fet, una característica de les Edicions Atàviques és la confecció de camisetes —aproximadament, una per a cada publicació— que estaven estampades amb la portada de cada un dels llibres. La venda de camisetes els permetia més finançament per a les



pròximes publicacions i també arribar a un públic més ampli, diversificant així els espais de difusió literària de què estam parlant.

D'aquest primerencontre entre poetes i artistes plàstics, Thomàs va proposar la idea d'editar un llibre, aquesta vegada d'un autor individual, és a dir, que no fos de caràcter antològic.<sup>66</sup> El mateix il·lustrador va suggerir a Bezares que edités *Cos de Calitja* i, d'aquesta manera, el llibre fou publicat el 1987 amb un tiratge de 500 exemplars. Com ja hem dit, el nombre d'exemplars venia en funció dels doblers recaptats de la venda de l'anterior publicació, en aquest cas, *Baleigs*, de les camisetes venudes i també del cost que suposava la nova edició.<sup>67</sup> Altra volta, el llibre compta amb un pròleg de Blai Bonet, que és en realitat el capítol de les Edicions. De fet, segons Bezares, amb Bonet hi tenien molta de relació i a l'institut llegien els seus poemes, de manera que tots coneixien la seva obra. *Cos de calitja* és el primer recull de poemes de Miquel Bezares i compta amb il·lustracions encunyades i realitzades per Biel Thomàs, Miquel Mascaró, Toni Ginard, Patrick Asquith i Emma Waters. La lletra que ocupa cada pàgina és d'un color diferent. El llibre fou imprès a una impremta professional de Lluçmajor, però l'ordenació de les il·lustracions i la realització de la coberta és el resultat del treball dels mateixos artistes, segons ens ha contat el mateix poeta. La coberta està formada per un disc de paper de vidre groc, aferrat amb cola, que simula la textura del cos de les sirenes, a partir del qual es va fer una campanya titulada «Salvem les sirenes!», que reivindicava el fet creatiu.<sup>68</sup> Bezares relata molt bé l'experiència del procés d'edició:

Fou especialment memorable, a les acaballes del procés, el dia que enllestírem la coberta. En Biel havia proposat que per a les lletres de la coberta usàssim una tinta especial que s'inflava, un cop impresa, si s'hi aplicava calor. Hi ha màquines, per fer tal cosa. Nosaltres, evidentment, no en teníem cap, però. Em sembla que era un diumenge. Ens trobàrem un bon grapat dels atàvics a casa seva, a l'Arenal. I aleshores, entre riallades i un cert escepticisme sobre el procediment i els seus resultats, començàrem, un rere l'altre (fins a 500 exemplars!) a introduir els llibres en una sandvitxera domèstica. La cosa funcionà, i les lletres, efectivament, s'inflaren. Potser ens cansàrem de torrar els llibres, però vàrem riure molt, i pens que tots i totes sabíem, aleshores, que aquella era una molt bona manera de perdre el temps.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Entrevista amb Bezares.

<sup>67</sup> Entrevista amb Bezares.

<sup>68</sup> Entrevista amb Bezares.

<sup>69</sup> La cita és extreta de l'exposició que es va fer de les Edicions Atàviques i que podem trobar a la mateixa pàgina web (<http://www.mallorcaweb.net/edataviques/expobinissalem.htm>).

El llibre es presentà a Lluçmajor el 16 d'octubre. Del contingut de *Cos de calitja*, Damià Pons en destacava que el poeta ens mostrava «algunes de les inseguretats i angoixes més característiques de l'home contemporani que viu en soledat enmig de la massificació, que viu desconnectat dels altres dintre d'un món que constantment intercanvia imatges i informacions».<sup>70</sup>

Just un any després, s'edità *Territori d'incògnites* de Damià Pons, que comptava amb il·lustracions de Thomàs. A diferència de l'anterior, que era el primer recull de poemes de Bezares, *Territori d'incògnites* no era el primer poemari de Pons. Com sabem, havia iniciat la seva trajectòria poètica amb *Teranyina* —dins el volum col·lectiu *Temptant l'equilibri* 1973— i havia publicat també amb *Mapa del desig*, a l'editorial de Campos, Guaret, el 1977, del qual *Territori d'incògnites* n'és la continuació. Aquest poemari és, en realitat, un homenatge que volia fer-li Bezares a Pons, del qui el poeta llucmajorer havia estat alumne i del qui havia après a escriure i a llegir en català.<sup>71</sup> Si ens hi fixam i ho relacionam amb la teoria del camp literari de Bourdieu, la presa de posició de Pons com a poeta ha canviat a una presa de posició més propera a les institucions, augmentant, d'aquesta manera, la capacitat d'intervenir en els processos de canonització i transmissió literària. En aquest mateix sentit, el professor i poeta Pons es converteix en institució en tant que proposa als seus alumnes, un dels quals era precisament Bezares, la lectura de l'obra de Blai Bonet.

Quant a l'edició, de la qual se'n feren 750 exemplars, Antoni Serra comenta que es tracta d'una «vertadera i acurada obra d'artesans, d'aquells artesans que feien feina sense ordinadors i sense l'obsessió moderna del disseny que dominaven del principi a la fi el producte que tenien entre mans» (Serra 1988: 27). Tanmateix, més tard recolliria aquests mateixos poemes a l'antologia *Mapes del desig* (2001), que fou publicat a l'editorial La Balanguera, la qual cosa suposa el retorn a les edicions més convencionals. En aquesta edició, a més d'eliminar-hi els diferents colors de les lletres de cada pàgina, també hi són eliminades les il·lustracions de Thomàs. D'altra banda, *Territori d'incògnites* és un dels pocs productes que no compten amb una camiseta.

*3x7=21 cercles* és el tercer projecte de les Edicions. Es va publicar el mateix any que *Territori d'incògnites*, el 1988<sup>72</sup> i consisteix en una carpeta amb serigrafies. En

---

<sup>70</sup> Aquestes paraules foren dites a la presentació del llibre. La cita la podem trobar a la pàgina web de les Edicions: <<http://www.mallorcaweb.net/edataviques/entrada.html>>

<sup>71</sup> Segons ens confessa Bezares després de l'entrevista.

<sup>72</sup> Bezares insisteix que la publicació de *3x7=21 cercles* fou a l'any 1990, amb la qual es finalitzen les Edicions Atàviques. Ara bé, la pàgina web d'Edicions Atàviques, l'article publicat en premsa de Cardell

realitat, aquest és un projecte més de caire personal entre dos amics, Biel Thomàs i Jaume Falconer, els quals proposaren a Esther Llompart que els il·lustrés els dibuixos amb textos.<sup>73</sup> Aquest fou, se'ns dubte l'obra que tengué menys nombre d'exemplars, únicament 49, ja que era un projecte molt més costós que els anteriors.

La quarta publicació és *Liquen Saur* i consisteix en una capsa, com si d'una pizza es tractàs. Conté un pròleg escrit a mà per Blai Bonet, reproduït damunt paper transparent, una camiseta, il·lustrada per Rafel Jaume, i el poemari d'Arnau Pons (Felanitx, 1965) amb il·lustracions del mateix artista plàstic. Del llibre se n'imprimiren un tiratge de 300 exemplars, però atesa la gran dificultat d'edició, només va comptar aproximadament amb unes 100 capses. Aquest és el primer poemari de l'autor, que serà posteriorment recollit a la secció «Poesies 1987-1990» que conforma *Intromissió* (Empúries, 1991), que també compta amb un epíleg escrit per Blai Bonet. Com passava a *Territori d'incògnites*, la publicació del llibre en una editorial de tipus convencional suposa la desaparició de la capsa, del pròleg escrit a mà per Blai Bonet, de la camiseta i de les il·lustracions. El títol resulta ja *per se* intel·ligible i els set poemes que recull són molt propers a l'estètica barroca. En aquest sentit, *Liquen saur* és «eminentment formalista, manierista i artificiosa fins a produir, en els moments més excessius, una obscuritat gairebé absoluta en la lectura. Un veritable joc de mans i de mots que no aconsegueix d'escapolir-se totalment de la sospita de no voler dir res» (Vela 1992: 125).

El 1990 es publica *Indicis* de Miquel Bezares i vint-i-sis il·lustracions de Thomàs, del qual se'n feren 90 exemplars.<sup>74</sup> Com sabem, aquest no era el primer ni el segon poemari de Miquel Bezares, ja que un any abans havia publicat *Carnaval* (Columna, 1989) amb el qual havia guanyat el Premi Ciutat de Palma de Poesia, i la portada del poemari era també de Biel Thomàs. Quan obres la capsa de pizza d'*Indicis*, hi trobam un paquet en el qual es troben embolicats vint-i-sis sobres, un per cada una de les lletres de l'alfabet, introduïts per un pròleg d'Arnau Pons, titulat «Rèquiem». Els sobres estan il·lustrats per Thomàs dins cada un dels quals es troba el poema de Bezares doblement escrit: el manuscrit original i el text a màquina. D'aquesta manera, la lectura del llibre esdevé un joc per al lector, el qual ha d'obrir i tancar sobres, mirar textos, llegir dibuixos... Així ho explicava Biel Mesquida a la presentació del llibre: «Aquesta capsa plena de sobres amb dibuixos damunt paper d'estrassa i de poemes enviabls com

---

(1990: 34) i el mateix Biel Thomàs indiquen que fou publicat al 1988, per la qual cosa no signifiquen la «defunció» de les Edicions.

<sup>73</sup> Comunicació personal de Thomàs.

<sup>74</sup> Entrevista amb Bezares.

a cartes íntimes, escrites a mà i a màquina damunt paper vegetal, és una de les petites felicitats que es dona el cronista com a lector. Val l'alegria, tenir-la, llegir-la, mirar-la, tocar-la... Una capsula és com un cos...» (Mesquida 1989: 25).

D'altra banda, els poemes que componen *Indicis* sorgeixen dels dibuixos que havia fet Thomàs des del balcó del pis de s'Arenal. Des del balcó estant, Thomàs va dibuixar una il·lustració per a cada una de les lletres de l'«Índex» sobre el que li suggeria la presència d'un minusvàlid: amb la A, *angoixa*; amb la B, *baldat*, amb la C, *cos*, etc.<sup>75</sup> En aquest sentit, «Índex» es va transformar en *Indicis*, en el qual Bezares esdevé realment l'il·lustrador dels dibuixos de Thomàs.<sup>76</sup> La simbologia de la figura llegendària femenina, la de la sirena, que apareixia a *Cos de calitja* i que representava la impossibilitat de l'amor, és traspasada ara en la figura masculina, la del tritó.

El darrer llibre publicat fou *Instamàtic* de Miquel Cardell (Llucmajor, 1958), qui ja havia publicat anteriorment *Elegia de Grumers* (1978) i *Magazine* (Guaret, 1983). Val a dir que els textos són acompanyats per les il·lustracions de Dolors Mir i Patxi Echeverría. *Instamàtic*, en realitat, comença amb *Magazine*, per la qual cosa podem que n'és la continuació, tal com ell mateix esmenta a l'entrevista de Sebastià Alzamora (1995: 10). El poemari conté textos datats en èpoques molt diferents i en llocs diversos, amb la qual cosa la temàtica és també molt dispersa. Els poemes són com flashos, «instantànies de periodista dictades per un poeta: un telèfon, la creació lingüística, la dutxa, l'amor, un paraigües, unta tallada d'ungles, un flash de rondalla, un televisor, metralladores, calius, emissores que xiulen, regalims de rímel, na Maria Enganxa que guaita i els peixos que fan grans crits» (Tous 1990: 13). És significativa la descripció que fa Ramon Tous de la presentació del llibre, l'11 d'octubre al pub Odeón de Llucmajor, en la qual, a més de projectar-s'hi un vídeo: «La part de crítica literària començava amb un superb primer plànol de Biel Mesquida fent dois [sic] i fotos amb un Polaroid. Després venien unes escenes més amicals —i més «clàssiques» de Damià Huguet explicant amb dates, títols i comentaris la trajectòria poètica de Miquel Cardell i les seves aventures literàries anteriors» (Tous 1990: 13).

Tot i això, les Edicions Atàviques es varen extingir quan els seus membres se'n varen cansar, perquè tots sabien «que aquella era una molt bona manera de perdre el

---

<sup>75</sup> Entrevista amb Bezares i comunicació personal de Thomàs.

<sup>76</sup> Entrevista amb Bezares i comunicació personal de Thomàs.

temps».<sup>77</sup> Segons explica el poeta Ilucmajorer, «tot el que varen fer les Edicions respongué, sobretot, a la iniciativa d'en Biel, que ens estirava a tots. I mentre hi hagué gent disposada a treballar amb ell que hi hagué Edicions».<sup>78</sup> Aquesta idea, recordem-ho, ens recorda al «síndrome de cansament» del què parlava Picazo (1991: 36). Per altra banda, segons Thomàs, les Atàviques desaparegueren quan el grup s'hagué de dissoldre, quan la majoria dels membres s'anaren a estudiar a Palma. I, tanmateix, el moviment atàvic no es va acabar aquí, ja que es va dur a terme una exposició, en la qual s'exhibiren tots els productes que havien editat les Atàviques. Fou titulada «Les Edicions Atàviques, 11 anys després» i primer es va exposar a Binissalem, a la Casa Museu Llorenç Villalonga durant el setembre del 2001, i després a Palma, al museu Krekovic a l'abril del 2002.<sup>79</sup> D'aquesta manera, observam que el pas del temps també ha efectuat damunt aquestes publicacions i que el fet d'exposar els productes literaris precisament en un museu provoca que hagin adquirit, encara més, un caràcter d'objecte-fetitxe, tal com exposaven Guillamon i Picazo (1991: 16) i que apuntàvem més amunt.

Segons Bezares, a l'exposició també es presentaren els *Baleigs digitals*, que naixia amb la voluntat de ser una revista, però que és, al cap i a la fi, un recull digital de caràcter antològic, que representa el tancament de les Edicions Atàviques. Curiosament, la vida de les Atàviques acaba un producte molt semblant amb el qual s'iniciaren: abans fet a mà, ara, digital. Aquest recull el podem trobar a la pàgina web de les Edicions i compta, de fet, amb el mateix pròleg de Blai Bonet de *Baleigs*. Bezares havia demanat a un gran nombre de poetes que participessin en el projecte, el qual consistia en enviar alguns, si podia ser a mà, millor.<sup>80</sup> El resultat és un conjunt de vint poemes, la majoria dels quals apareixen amb la imatge de l'original manuscrit i amb el mateix text passat a màquina —de manera que, altra volta es combina text i imatge.<sup>81</sup> D'aquesta manera, trobam poemes de Sam Abrams, Antoni Albalat, Sebastià Alzamora, Miquel Bezares, Jaume Bosquet, Vicenç Calonge, Lluís Calvo, Miquel Cardell, Miquel Desclot, Garcia Grau, David Jou, Vicenç Llorca, Pere Joan Martorell, Melcion Mateu, Biel Mesquida, Alfons Navarret, Sebastià Perelló, Andreu Peris, Margalida Pons, Francesca Pons Ortega, Damià Pons, Pere Rosselló Bover, Gabriel Sampol, Antoni Sbert, Lluís Servera

---

<sup>77</sup> La cita és extreta de l'exposició que es va fer de les Edicions Atàviques i que podem trobar a la mateixa pàgina web, vegeu-la: <<http://www.mallorcaweb.net/edataviques/expobinissalem.htm>>.

<sup>78</sup> Cita extreta de l'entrevista amb Bezares i de l'exposició que es va fer de les Edicions Àtica i que podem trobar a la pàgina web: <<http://www.mallorcaweb.net/edataviques/expobinissalem.htm>>.

<sup>79</sup> Informació extreta de la pàgina web de les Edicions Atàviques, que és acompanya d'un vídeo on podem veure tota l'exposició: <<http://www.mallorcaweb.net/edataviques/entradaexpo.htm>>

<sup>80</sup> Entrevista amb Bezares.

<sup>81</sup> Entrevista amb Bezares.

i Jaume Subirana, alguns dels quals ja havien participat en alguns projectes de les Atàviques. D'aquesta manera, les Edicions feren una passa més: com a plataforma de difusió, es feren un lloc a la xarxa, que aleshores començava a ser una de les millors maneres d'accedir virtualment a tots els seus productes. L'exposició dels poemes a Internet suposa també la desaparició del factor de mercat, del qual parla Even-Zohar, així com també una relativa desvinculació del camp literari el camp de poder, del qual parlava Bourdieu.

Si bé *Cap al suïcidi dels atàvics* significava la immolació de tot allò ancestral, tradicional, antic, etc. les Edicions Atàviques es converteixen en el retorn al treball manual i artesanal, tot i que, paradoxalment, a la vegada contribueixen a la recerca de nous formats i a la renovació de les edicions de poesia a Mallorca. Malgrat que el procés d'impressió es realitzava en una impremta professional, el procés de crear les il·lustracions i d'organitzar les paraules amb les imatges era manual, la qual cosa requeria moltes d'hores de treball —a diferència del treball que ha de fer el poeta en una impremta convencional, per exemple— però també significava l'enriquiment mutu a partir del treball en equip.<sup>82</sup> Més enllà de crear la pròpia obra, els poetes es convertien en editors, com ja passava a *Domini fosc* alhora en dinamitzadors culturals, principalment, a causa de la capacitat que tenien per reunir gent d'arreu de Mallorca a les presentacions dels llibres. I, segons ens ha explicat Bezares, no tenien la voluntat de fer cap negoci, tot i que era important no perdre doblers per tal de poder editar un altre llibre. A diferència de les altres plataformes de difusió, les Atàviques, fonamentalment, es finançaren gràcies a la venda de camisetes serigrafiades: de tots els llibres se'n feren una, excepte de *Territori d'incògnites*. La venda d'aquest producte, però, no suposava l'adquisició d'un major capital econòmic per als poetes, però els beneficiava, en el sentit que, d'aquesta manera es podien permetre publicar un altre llibre. Això que ens remet, altra volta, a la lògica econòmica inversa pel qual està regit el camp literari: per una banda, les Edicions Atàviques són poc rendibles i desinteressades econòmicament i, per altra banda, són avui dia formes prestigiades culturalment. En qualsevol cas, amb Edicions Atàviques la poesia esdevé un joc material, que ofereix la possibilitat de múltiples interpretacions, en el qual qualsevol lector pot jugar-hi, és capaç de palpar la poesia, precisament, perquè és un joc físic, com un cos, que en deia Biel Mesquida.

---

<sup>82</sup> Entrevista amb Bezares.

## 6. A MODE DE CONCLUSIÓ

L'estudi de tres plataformes de difusió de poesia des d'una perspectiva més àmplia ens ha aportat una nova visió de la poesia catalana contemporània i alhora ens ha permès visualitzar la complexitat d'aquests productes i la del sistema cultural català.

Com hem vist, la primera revista que inicia el *boom* de les noves plataformes de difusió poètiques a Mallorca, *Domini fosc*, iniciada per Damià Pons, Leonard Muntaner, Isidor Marí i Joan Perelló, aplega en realitat diversos corrents poètics dels anys 70. Possiblement, una de les plataformes de difusió més significatives foren les Mostres de poesia jove, que, impulsades per Josep Noguerol i Antoni Nadal, permeten la provatura dels primers exercicis dels poetes més joves i que, mitjançant l'exposició de poemes als passadissos de l'edifici de Son Malferit, aconseguiren un públic més significatiu que no pas el les altres plataformes. I, encara que les Mostres comptassin amb el suport econòmic i institucional, a diferència dels altres canals de publicació, això no significà la perpetuació d'aquesta activitat. Més recentment, si bé les Edicions Atàviques, nascudes de la iniciativa de l'il·lustrador Biel Thomàs i del poeta Miquel Bezares sota el mestratge de Blai Bonet, pretenien en un principi el retorn al treball artesanal, en realitat, contribuïren a la renovació de la poesia.

Fer un recorregut per les plataformes de difusió de tres dècades diferents, ens ha permès observar el canvi en la qualitat dels materials i en les diferents tècniques d'impressió: des del ciclostil fins a la serigrafia i la impressió professional. Si *Domini fosc* és una revista molt precària, que consisteix senzillament en fulls cosits, i si l'aplec antològic de les *Mostres* consisteix en fotocòpies grapades, els set llibres publicats a Edicions Atàviques són productes més elaborats (carpetes amb serigrafies, caps de pizza, etc.) i, el fet que el procés d'impressió fos en una impremta professional, fa que el resultat sigui de més qualitat.

Tanmateix, les plataformes de difusió que hem estudiades comparteixen també un tret en comú, sobretot, el poc pressupost econòmic del qual parteixen i la importància del micromecenatge per dur a terme el projecte. En altres paraules, l'opció d'encaminar-se cap a uns productes més arriscats, que combinen les arts plàstiques i les arts poètiques, no ve determinada per la necessitat de posseir un grau elevat capital econòmic, ja que les plataformes de difusió es van formar a partir d'una minsa contribució per part dels fundadors dels projectes. A més a més, la poca quantitat d'exemplars que s'imprimien provoca que el circuit de producció i de distribució sigui

molt restringit —i, precisament, d'aquí la conversió de les obres literàries en obres de museu, impossibles de reproduir amb el mateix valor als circuits més comercials. Tanmateix, totes aquestes iniciatives, segons Picazo (1991: 36), acaben patint l'anomenat «el síndrome de cansament», de manera que solen ser projectes de breu durada, encara que aquest fet no suposi la renúncia al projecte, sinó molt sovint la vinculació a d'altres de molt semblants.

Amb tot, el *boom* de les noves plataformes de difusió comença a diluir-se amb l'avançament de la dècada dels 80 i dels 90. Més enllà de considerar aquest fet com una influència de «l'individualisme postmodern» (Picazo 1991: 37), des d'una perspectiva sistèmica, podem vincular l'esgotament d'aquestes propostes en funció del grau d'autonomia i d'heteronomia amb el camp literari, de cada vegada més dominat pel camp de poder i econòmic. En aquest sentit, el grau d'heteronomia de la literatura catalana de finals del segle XX està condicionat, en primer lloc, per l'accés a les institucions governamentals: com més regit estigui el camp literari pel camp de poder i econòmic, més heterònom és. En segon lloc, està condicionat per la lluita política i pel resistencialisme, per exemple, podem considerar que les Edicions Atàviques són una forma de resistència als circuits de publicació de poesia més convencionals. En tercer lloc, està regit per l'economia, que determina el procés de normalització de la cultura catalana. A més a més, hem entès que la publicació de poesia es regeix sovint per la lògica econòmica inversa, la qual cosa suposa que les obres més desinteressades econòmicament són sovint les que poden adquirir més valor en el camp cultural, precisament, per la seva condició autònoma en el marc d'un camp de producció restringit. són les més valuoses culturalment. I, en aquest sentit, els poetes reneguen del benefici econòmic, justificant-ho amb voluntat de producció per vocació.

En definitiva, malgrat que les plataformes de difusió alternatives comencin a diluir-se a finals del segle XX, actualment tornen a sorgir col·leccions, edicions i revistes de poesia que actuen al marge dels circuits convencionals però que intenten ocupar un lloc visible en el sistema literari. Aquestes plataformes actuals, com les que hem estudiades, són fundades també per grups de poetes, que actuen alhora com a editors i/o com a dinamitzadors culturals, ja que la literatura catalana, entesa com a producte cultural, rep les conseqüències de la crisi econòmica. I, doncs, possiblement se'ns faci necessari analitzar aquests nous espais, en els quals els escriptors catalans poden difondre la seva obra, per entendre l'evolució de la literatura catalana del segle XXI.



7. APÈNDIX DOCUMENTAL D'IMATGES

Imatges 1, 2 i 3. Diferents colors de coberta de les *Mostres de poesia jove*.



Imatge 4. Cartell de crida a l'acte de Taller Lluetàic, titulat *Bataille pour l'érotisme*.



Imatge 5 i 6. Cartells de crida de la V Mostra, de Lluís Juncosa.

## 8. BIBLIOGRAFIA

### 8.1 *Corpus d'obres*

*Domini fosc.* J. Mascaró Pasarius. Llibres Turmeda. Ciutat de Mallorca 1974-1975. 3 llibres. 3 números. [En línia]

<<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecadf.html>> [Consulta: abril 2013].

Edicions Atàviques. Biel Thomàs i Miquel Bezares. Lluçmajor-Mallorca 1985-1990. 7 publicacions:

1. DD. AA. *Baleigs*. 1986.
2. DD. AA: *Cos de Calitja*. 1987.
3. B. Thomàs i D. Pons: *Territori d'Incògnites. Geografies del disig*. 1988.
4. J. Falconer, E. Llompарт: *3 x 7 = 21 Cercles*. 1988.
5. R. Joan, A. Pons: *Liquen Saur*. 1988.
6. B. Thomàs, M. Bezares. *Indicis*1990.
7. D. Mir, P. Echevarría, M. Cardell: *Instamàtic*. 1990

*L'ombra vessada.* J. Noguero, A. Nadal, F. Demaldé, L. Juncosa. Ciutat de Mallorca 1979-1981. 3 números. [En línia]

<<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecaov.html>> [Consulta: abril 2013].

*Mostres de poesia jove.* DD. AA. (1983). Palma: Comissió d'activitats poètiques i Facultat de Lletres. [En línia]

<<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecampoejove.html>> [Consulta: abril 2013].

### 8.2 *Entrevistes*

Entrevista a Miquel Bezares. Realitzada dia 25 abril 2013, a Lluçmajor.

Entrevista a Leonard Muntaner. Realitzada dia 12 abril 2013, a Palma.

Entrevista a Josep Noguero. Realitzada dia 9 abril 2013, a Palma.

Entrevista a Damià Pons. Realitzada dia 25 març 2013, a Palma.

### 8.3 *Referències bibliogràfiques*

ALBERTÍ, Josep (1974a). «Dues traduccions i un quadern poètic». *Diario de Mallorca*, 23 maig. 24.

—(1974b) «Poesia d'avui fins a 1974 a les Illes. Esbós per a un informe». *El pont*, 73. 29-40. [En línia]

<<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecapoesiadavui.html>> [Consulta: març de 2013].

—(1977a). «Nova poesia a Mallorca?». Revista D/M [suplement cultural de *Diario de Mallorca*], 25 setembre. 10. [En línia]

<<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecaartalb15.html>> [Consulta: març de 2013].

—(1977b). «Nova poesia a Mallorca?». Revista D/M [suplement cultural de *Diario de Mallorca*], 2 octubre, 10. [En línia]

- <<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecaartalb16.html>> [Consulta: març de 2013].
- (1977c). «Nova poesia a Mallorca?». *Revista D/M* [suplement cultural de *Diario de Mallorca*], 9 novembre. 10. [En línia] <<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecaartalb17.html>> [Consulta: març de 2013].
- (1979). «Alguns esdeveniments a la poesia de les Illes». *Serra d'Or*, 237 (juny). 39-40. [En línia] <<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecaartalbsdo2.html>> [Consulta: març 2013].
- (1980). «A les Illes, una poesia de ruptura». *Serra d'Or*, 250-251. 83-84. [En línia] <<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecaartalbsdo1.html>> [Consulta: març 2013].
- ALTAIÓ, Vicenç (dir.) (1991). *Literatures submergides*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- ALZAMORA, Sebastià (1995). «Miquel Cardell: retrat del poeta com a ésser viu». *Lluc*, 784 (gener-febrer). 4-11.
- AULET, Jaume. (1997) «La poesia catalana i el boom de l'any 1972». *Caplletra*, 22 (primavera). 139-152. [En línia] <<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecaajauletlpcieb.html>> [Consulta: març 2013].
- (2008). «Consideracions sobre la difusió i la recepció de la poesia catalana». A: Isabel Graña i Teresa Iribarren (coord.). *La literatura catalana en la cruïlla: (1975-2008)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa. 75-92.
- BEZARES, Miquel (1991). «Notes per a una lectura d'*Instamàtic*, de Miquel Cardell». *El mirall*, 43 (març). 51-53.
- BLOOM, Harold (1997). «Prefacio y preludio». *El canon occidental. La escula y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Editorial Anagrama. 11-22.
- BORRÀS LLINÀS, Catalina (2012). «La generació literària dels anys 70 a Mallorca. Característiques generals». *Escriptures còmplices. La petja intertextual en l'obra novel·lística dels autors de la generació dels 70 a Mallorca*. Barcelona / Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de les Illes Balears. 24-61.
- BOU, Enric (1989). *Poesia i sistema: la revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries.
- (1998). «Cànon i canó: perspectives sobre literatura catalana i castellana». A: Jaume Pont i Josep M. Valldaura (eds.). *Cànon literari: ordre i subversió*. Lleida: Institut d'Estudis Literaris. 155-179.
- (1989). *Poesia i sistema: la revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries.
- BOURDIEU, Pierre (1989). «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Revista Criterios* 25. [En línia] <<http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieuampo.pdf>> [Consulta: maig 2013].

- (1991). «Le champ littéraire». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89. 3-46.  
[En línia] <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1991\\_num\\_89\\_1\\_2986](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986)> [Consulta: maig 2013].
- CARDELL, Miquel (1990). «Edicions Atàviques: el plaer de l'obra bella». *Llucmajor de pinte en ample*, 102 (juny). 34. [En línia] <[http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor\\_r\\_1990\\_m/es06\\_n01.dir/Llucmajor\\_1990\\_mes06\\_n0102.pdf](http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor_r_1990_m/es06_n01.dir/Llucmajor_1990_mes06_n0102.pdf)> [Consulta: maig 2013].
- CASTILLO, David (1989). «Pròleg». *Ser del segle. Antologia dels nous poetes catalans*. Barcelona: Empúries. 11-29.
- CULLA, Joan Baptista (1999). «Consolidació democràtica i reptes identitaris a l'àrea catalana». A: DD. AA. *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 12. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. 38.
- DD. AA. (1979). «Taula rodona. El text(isme), una literatura diferent». *Taula de Canvi* [Barcelona], 18 (novembre-desembre). 22-51.
- DD. AA (1983). *Mostres de poesia jove*. DD. AA. Palma: Comissió d'activitats poètiques i Facultat de Lletres. [En línia] <<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecampoejove.html>> [Consulta: abril 2013].
- DELA, Guillem (1992). «*Ravanet Verd*, una aventura creativa (1979-1982)». *Suplement especial 10è aniversari de Campanet* (gener-febrer). 36-38. [En línia] <<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecaravanet.html>> [Consulta: març 2013].
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). *Teoria de los Polisistemas*. [En línia] <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>> [Consulta: maig 2013].
- (1998). «Factors i dependències en la cultura». *Els marges*, 62. 41-58. [En línia] <<http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/111284/156812>> [Consulta: maig 2013].
- FERNÀNDEZ, Josep-Anton (2009). «De *Les exxcursionistes calentes* a les *Elegies de Bierville*, i viceversa: els Estudis Culturals». A: Mercè Picornell i Margalida Pons (ed.). *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*. Palma: Leonard Muntaner, Editor. 61-91.
- GRAELLS, Guillem-Jordi (1974). «La poesia és a dir la vida. Taula rodona amb set poetes joves». *Serra d'Or*, 173 (febrer). 17-21.
- GRAELLS, Guillem-Jordi; PI DE CABANYES, Oriol (2004). *La generació literària dels 70*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- GUILLAMON, Julià; PICAZO, Glòria (1991). «Literatura submergides». A: Vicenç Altaió (dir.). *Literatures submergides*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 12-19.
- GUILLAMON, Julià (1991). «La literatura que vindrà». A: Vicenç Altaió (dir.). *Literatures submergides*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 20-31.

- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1990). «La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios». *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Bibliotheca Philologica. Serie de Lecturas. 9-20.
- (1994). «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas». A: Darío Villanueva (dir.). *Avances en... Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 309-357.
- LÓPEZ-PAMPLÓ, Gonçal (2008). «A mig camí: balanç d'un any de revistes literàries digitals». *Caràcters*, 32. 49-51. [En línia] <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/caracters/2005/caracters\\_a2005m6n32p49.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/caracters/2005/caracters_a2005m6n32p49.pdf)> [Consulta: juny 2013].
- MAICAS, Lluís (1980). *Dossier de la Nova Plàstica a Mallorca*. Inca: Berenguer d'Anoia.
- MARCO, Joaquim; PONT, Jaume (1980). *La nova poesia catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- MARFANY, Joan-Lluís (1985). «El realisme històric». A: Martí de Riquer i Joaquim Molas (dir.). *Història de la Literatura Catalana*, vol. XI. Barcelona: Ariel. 221-283.
- MARIMON RIUTORT, Antoni (1991). «Universitat de les Illes Balears». A: DD. AA. *Gran enciclopèdia de Mallorca.*, vol. 17. Palma: Promomallorca edicions. 382-384.
- MESQUIDA, Biel (1989). «Improvisacions visceralis sobre “Liquen Saur” on la carn enamorada prem mot damunt mot com si les lletres fossin cèl·lules, teixits, seneres d'orgànics aparells xops de sang i un sistema nerviós sensibilíssim». *Llucmajor de pinte en ample*, 87 (febrer). 25. [En línia] <[http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor\\_r\\_1989\\_m/es02\\_n00.dir/Llucmajor\\_1989\\_mes02\\_n0087.pdf](http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor_r_1989_m/es02_n00.dir/Llucmajor_1989_mes02_n0087.pdf)> [Consulta: maig 2013].
- MILLARES CANTERO, Sergio (1998). «La dictadura de Franco (1939-1975)». *Espanya en el siglo XX*. Madrid: Editorial Edinumen. 53-76.
- MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere (1998). «De la dictadura a la democràcia (1960-1980)». A: DD. AA. *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 11. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- MUNAR i MUNAR, Felip (1990). «Indicis, de Miquel Bezares». *El Mirall*, 38 (juliol-agost). 63.
- MUNTANER GONZÁLEZ, Maria (2008). *La pràctica interartística en l'obra de Josep Albertí*. [En línia]. <<http://www.recercat.net/bitstream/2072/9001/1/Treball+de+recerca.pdf>> [Consulta: febrer de 2013].
- (2010). «Espais transgredits: transformacions dels marcs culturals a la Mallorca dels setanta». A: Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons, Josep Antoni Reynés (eds.). *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*. València: Universitat de València. 303-340.
- PEDROLO, Manuel (1972). «Què falla, la cua de palla?». *Serra d'Or*, 149 (febrer). 44-46.

- PICAZO, Glòria (1991). «De l'art submergit». A: Vicenç Altaió. *Literatures submergides*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 32-45.
- PONS, Damià (1980). «Pròleg». A: MAICAS, Lluís. *Dossier de la Nova Plàstica a Mallorca*. Inca: Berenguer d'Anoia. 7-14.
- PONS, Margalida (2010). *Corrents de la poesia insular del segle xx*. Edicions Documenta Balear: Palma.
- (2011). «Una nova lírica popular? Processos de col·lectivització en la producció catalana recent». A: P. Bastida, C. Calafat, M. Fernández, J. I. Prieto i C. Suárez (ed.). *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos. Actas del IV Congreso de la SELICUP*. Palma: Edicions UIB. [En línia]  
<<http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/plenarias/PONS.pdf>>  
[Consulta: juny 2013].
- REUS, Jaume (1999). *Art i conjuntura. La Jove Plàstica a Mallorca 1970-1978*. Binissalem: Di7.
- ROSSELLÓ BOVER, Pere (1988). «A l'entorn de tres llibres de poesia: *Els dies tranquils*, *Territori d'incògnites* i *A l'alba lila dels alocs*». *El Mirall*, 21 (octubre). 49-50.
- (1995) «La recerca de noves alternatives en la literatura dels anys 70 i 80 a Mallorca». *Actes del Desè col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Frankfurt 18-25 de setembre de 1994*. Barcelona: Publicacions l'Abadia de Montserrat. 93-120.
- (2006) «Pròleg». *Deu poetes mallorquins dels 70*. Palma: Nova Hora. 5-15.
- SERRA, Antoni (1988). «Llucmajor, una experiència encoratjadora». *Llucmajor de pinte en ample*, 81 (juliol-agost). 27. [En línia]  
<[http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor/r\\_1988\\_m/es07\\_08\\_dir/Llucmajor\\_1988\\_mes07\\_08\\_n0081.pdf](http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor/r_1988_m/es07_08_dir/Llucmajor_1988_mes07_08_n0081.pdf)>  
[Consulta: maig 2013].
- SIMBOR, Vicent (2005). *El realisme compromès en la literatura catalana de postguerra*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia València / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SULLÀ, Enric (2009). «La institució literària i el cànon». A: Mercè Picornell i Margalida Pons (ed.). *Literatura i Cultura. Aproximacions comparatistes*. Palma: Leonard Muntaner, Editor. 33-60.
- TOUS, Ramon (1990). «Max Headroom-Cardell». *Llucmajor de pinte en ample*, 106 (novembre). 13. [En línia]  
<[http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor/r\\_1990\\_m/es11\\_n01.dir/Llucmajor\\_1990\\_mes11\\_n0106.pdf](http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor/r_1990_m/es11_n01.dir/Llucmajor_1990_mes11_n0106.pdf)>  
[Consulta: maig 2013].
- VILANOVA, Francesc (1998). «El Congrés de Cultura Catalana». A: DD. AA. *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 11. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. 240-241.