



**Universitat de les
Illes Balears**

Poetes per-versos: la performativitat en la poesia catalana contemporània

NOM AUTOR: ELISABET GAYÀ DURAN

DNI AUTOR: 41519737E

NOM TUTOR: MARGALIDA PONS JAUME

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau de Llengua i Literatura Catalanes

Paraules clau: poesia catalana contemporània, performativitat

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:

La poesia
—sense relacions finalistes—
és música de vers divers,
són pistes d'un goig d'enllà del mot,
d'un tot.

JOSEP PEDRALS

Ara dedicaré molts anys a créixer
i a dissoldre pors.

ENRIC CASASSES

Cal arrabassar un full del calendari d'aquest cicle i començar un altre compte enrere. Tanmateix, no puc fer-ho sense abans donar les gràcies als meus pares i a la meva germana, per possibilitar-me aquests quatre anys d'aprenentatge i compartir-los activament amb mi.

Agraesc a na Margalida Pons les lectures i relectures amb les quals m'ha guiat en la redacció d'aquest treball i l'enorme confiança i els ànims que m'ha transmès. També don les gràcies a en Jaume Guiscafrè, na Mercè Picornell, na Laia Martínez i en Josep Pedrals per la facilitació de materials i per les observacions.

Tampoc no puc oblidar-me de n'Àngels, sempre present, ni de na Maria, per acompanyar-me en aquest descobriment i ser còmplice de les meves inquietuds literàries.

He de fer inevitable referència també a tots aquells poetes que pugem damunt els escenaris i ens regalen un trosset de la seva obra perquè en puguem gaudir, sense ells aquest treball no existiria.

ÍNDEX

1. PRESENTACIÓ _____	4
2. LA PERFORMATIVITAT: POLISÈMIA I QÜESTIONS DE RECEPCIÓ _____	6
3. DIVERSITAT DE MANIFESTACIONS _____	10
3.1. Recitals _____	10
3.2. Accions poètiques _____	14
3.3. Muntatges poètics _____	17
3.4. Poesia oral improvisada _____	19
3.5. Festivals _____	22
4. CARACTERÍSTIQUES DELS ELEMENTS PERFORMATIUS _____	26
4.1. Presència i representació _____	26
4.2. Espacialitat, temporalitat, influència de l'auditori _____	32
5. A MODE DE CONCLUSIÓ _____	40
6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES _____	41
7. ANNEX _____	46

1. PRESENTACIÓ

Aquest treball pretén analitzar les diferents manifestacions de la performativitat en relació amb la poesia, prenent com a marc la producció catalana contemporània. El llenguatge no és només un producte de l'escriptura, sinó que intrínsecament conté una dimensió sensorial que va molt més enllà d'allò que podem llegir. Així doncs, per què la literatura s'hauria de limitar a explorar la recursivitat de l'escriptura quan pot fer servir, per exemple, l'oralitat i la gestualitat? I concretament en el cas de la poesia, per què si recorre a l'oralitat i a la gestualitat hauria de perdre la literarietat, si ambdues característiques li eren pràcticament inherents en el seu origen? De fet, «el tòpic de la lectura de poesia com a acte individual i silenciós és molt recent» (Costa 2010: 1). És per això que he volgut titular aquest treball «Poetes per-versos» perquè van més enllà del vers, el performativitzen i, en aquest sentit, transgredeixen l'hegemonia de la poesia escrita i, per tant, la perverteixen.

Pensar que el poema és unívocament un missatge que cal desxifrar, que té un significat estable, implicaria menystenir les capacitats productives i comunicatives del gènere poètic. Tanmateix, si ens hi fixam, en altres arts com el cinema —inicialment mut— la inclusió de veu i música ha contribuït a expandir-ne les possibilitats expressives, alhora que ha aclarit i facilitat la comprensió del significat o, com a mínim, ha ajudat a transmetre una determinada sensació o emoció al públic. D'altra banda, també caldria tenir en compte que amb l'avançament tecnològic de la postmodernitat ha canviat la nostra manera de percebre el llenguatge. Ja no només practicam la lectura íntima i privada, sinó que ens hem acostumat a llegir, escoltar i observar gairebé de manera simultània els productes culturals a què tenim accés. Ens referim, en aquest sentit, a les teories quasi premonitòries que McLuhan proposà a *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*¹ (1962) al voltant del condicionament de la cultura tipogràfica i la multifuncionalitat dels mitjans electrònics en la manera de pensar i percebre el món per part de la societat. Cal tenir en compte també que, quan parlam de postmodernitat, no només feim referència al terme proposat a *La condition postmoderne* (1979) de Jean-François Lyotard i al detriment dels *metarelat*s en favor de l'auge dels

¹ «La aldea global es el espacio en el que confluyen los nuevos medios de comunicación, con sus lenguajes y ambientes, propiciando diversos procesos de hibridación y recalentamiento; cada individuo se encuentra simultáneamente presente en cada uno de los lugares del planeta. Las sociedades se intercomunican a través de una especie de gesticulación macroscópica y el lenguaje entra en decadencia» (Ureña Elizondo 2009:19).

petits relats sinó, més concretament, també a la problemàtica que Jordi Marrugat ha visibilitzat en el cas català:

Mentrestant, la producció cultural augmenta frenèticament i els discursos estètics es dispersen cada dia més. Però ningú no s'atreveix encara a parlar de postmodernitat, sinó que es continua fent història moderna de la postmodernitat. Resultat: en lloc de l'explicació i la comprensió del període, apareixen aquells panorames paradoxals que, tot i reconèixer que ja tothom va a la seva i que l'heterogeneïtat caracteritza els temps, continuen intentant explicacions temporals progressives, en lloc d'assumir la simultaneïtat de la diversitat (2009: 122).

És per això que l'auge de recitals, performances i transposicions teatrals —aquells, és clar, que tenen una clara base poètica— que s'ha produït a la literatura catalana des dels anys vuitanta del segle XX no ens hauria de venir gens de nou, en gran part també perquè l'oralitat sempre ha estat present en la poesia. De fet, tal com afirma Josep Pujol amb relació a l'oralització de la poesia actual, «reculant cap a la terra dels trobadors, on el pergamí comptava poc en comparació amb la veu ben timbrada del joglar, la poesia serà capaç de mantenir la seva dimensió pública i comunitària, de patrimoni col·lectiu» (2000: 12).

Conseqüentment, en aquestes pàgines m'agradaria estudiar com es manifesta actualment la performativitat —en tant que es tracta d'espectacles²— en aquelles formes artístiques més o menys pròximes al que solem anomenar poesia. En primer lloc, farem referència a algunes qüestions terminològiques i de recepció amb relació a la performance. En segon lloc, presentarem una pinzellada general de la diversitat de manifestacions poètiques performatives —recitals, accions poètiques, muntatges, poesia oral improvisada i festivals—, tot especificant la porositat de les fronteres que separen aquestes etiquetes, amb l'objectiu d'agrupar les diferents produccions en funció dels seus trets formals. Tanmateix, no es tractarà d'un inventari exhaustiu de manifestacions, sinó que n'oferirem una mostra representativa per tal d'ajudar a concretar les característiques de cadascuna. I, en tercer lloc, analitzarem més en profunditat els elements performatius característics que hi intervenen —la representació, l'espai, la temporalitat, l'auditori, etc.— en relació amb alguns exemples concrets.

² «Entenderé por espectáculo con Kowzan (1975) el conjunto de modelos o acontecimientos comunicativos cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento; lo que significa que tanto su producción como su recepción se produce necesariamente en el espacio y en el tiempo» (García Barrientos 2001: 28).

2. LA PERFORMATIVITAT: POLISÈMIA I QÜESTIONS DE RECEPCIÓ

Abans de res, cal tenir en compte que per referir-se a aquest tipus d'actuacions els crítics han utilitzat diferents termes i, a més, sovint aquestes etiquetes no signifiquen exactament el mateix pertot, o a vegades, fins i tot diferents expressions denominen actuacions amb les mateixes característiques. Sens dubte, el terme més utilitzat ha estat *performance*,³ el qual, com que s'ha fet servir des de diverses disciplines —arts plàstiques, estudis de gènere, folklore, etc.— generalment va acompanyat per l'adjectiu *poetry* en el sentit a què ens referirem a continuació. Des del punt de vista folklòric, Paul Zumthor explica que

ce dernier terme [performance], adopté d'abord par les folkloristes américains, tels Abrahams, Dundes, Lomax, désigne pour eux un événement social créateur irréductible à ses seules composantes et durant lequel se produit l'émergence de propriétés particulières (1983: 148).

Gabriel Janer Manila⁴ matisa aquesta definició de performance explicant que és «un acte de comunicació —gairebé una forma de teatralització— en la qual intervenen la gesticulació, les flexions de la veu, l'energia dels sons... activament units en funció d'obtenir una unitat de sentit» (1989: 174). Des del punt de vista dels estudis literaris i al·ludint a la problemàtica terminològica, Cornelia Gräbner (2008) hi ha fet referència destacant com a característiques principals la presència física del poeta en l'espai de l'exposició i la utilització de diferents elements de l'oralitat —ritme, so i dialecte, per exemple. D'altra banda, Kwame Dawes ha utilitzat l'expressió *street poetry*, «[which] is characterized by an intense oral execution or performance and since it is inextricably linked with the growth of poetic expression in the music industry» (1996: 3), en contraposició a *book poetry*, la qual designaria aquella poesia publicada de manera convencional. Així mateix, l'italià Enzo Minarelli proposà parlar de *polipoesia*, concebuda i realitzada

per lo spettacolo dal vivo, si affida alla poesia sonora come prima donna o punto di partenza per allacciare rapporti con: la musicalità (accompagnamento o linea ritmica), la mimica, il gesto e la danza (interpretazione o ampliamento o integrazione del tema sonoro), l'immagine (televisiva o per diapositiva, o dipinto o installazione, come

³ Per a una explicació més detallada de l'evolució del terme, vegeu «El concepto de performativo» dins Fischer-Lichte 2011.

⁴ Posteriorment, ell mateix va definir-la en l'àmbit català com «l'acció complexa mitjançant la qual un missatge poètic és transmès i captat simultàniament» (Janer Manila 1987: 3).

associazione, spiegazione, ridondanza o alternativa), la luce, lo spazio, i costumi e gli oggetti (1987: s.p.).

Per la seva part, tot i que formalment manté moltes característiques comunes amb la polipoesia, Dick Higgins (1966) i Bartomeu Ferrando (2003) prefereixen utilitzar l'expressió *poesia intermèdia*. Més detalladament, John Miles Foley (2002: 40-45) distingeix entre *oral performance* i *voiced texts*.⁵ Incideix, en el primer cas, en la simultaneïtat entre creació i producció, és a dir, el que s'esdevé a la improvisació oral i, en el segon cas, es refereix a la composició d'un poema escrit amb la intenció de ser oralitzat posteriorment. Per això creu que «of course, poets of any sort may read their poetry aloud and often choose to do so, but only in the case of Voiced Texts is the spoken word the necessary and defining outcome of the composition-performance-reception process» (2002: 43).

Finalment, en l'àmbit català Lis Costa ha parlat de *poesia pública*⁶ però també de *paraula orejada*,⁷ i Francesc Massip i Iban Beltran (2005) d'*espectacles de poeta*, en els quals la base és la paraula poètica, el mateix poeta enuncia el text, hi ha d'haver un contacte directe amb el públic i s'hi solen agrupar diferents llenguatges artístics. No podem deixar de banda tampoc pràctiques nascudes als Estats Units o a Anglaterra però que han influït en la literatura catalana com ara l'*spoken poetry*,⁸ l'*slam poetry*⁹ o la *dub poetry*.¹⁰

Si bé les actuacions poètiques de què parlaré no poden ser considerades performance en el sentit estricte del terme, és innegable que contenen molts elements performatius. Per començar, en l'oralització pública de la poesia generalment hi ha un cert rebuig a la comercialització de la literatura, en el sentit que molts dels autors no solen concebre l'objecte artístic com un producte inserit en un mercat de compra/venda; en certa manera, cerquen la participació activa del públic —intel·lectual o

⁵ Janer Manila també remarca aquesta distinció: «aquest text, doncs, creat en el mateix instant en què es produeix la recepció, es diferencia i s'oposa a aquell altre que ha estat prèviament produït per a la *performance*» (2005: 19).

⁶ «I ens referim a la poesia que, en general, s'adjectiva amb la paraula “experimental”. En concret, a aquella poesia experimental que surt del llibre i que pren els escenaris, que integra com a elements constitutius el so i l'acció i que anomenem poesia pública, [...] poesia que està concebuda per ser interpretada davant d'un públic» (Costa i Escoffet 2012: 51).

⁷ A Costa 2010.

⁸ Pràctica que s'acosta molt a la poesia sonora o a la polipoesia.

⁹ «Gènere desenvolupat a partir d'un format concret de combat poètic en públic, que va néixer als anys vuitanta a Chicago i en què el públic decideix el guanyador.[...] El poeta té un temps d'actuació limitat i no pot fer servir cap altre element que no sigui la veu» (Costa i Escoffet 2012:62).

¹⁰ Poesia oralitzada acompanyada per música d'estil *reggae i/o delay*.

emocionalment parlant— mitjançant la provocació de determinades reaccions. D'altra banda, molt sovint es barregen llenguatges provinents de diferents arts, poesia i música o poesia i imatge, per exemple. Així mateix, tot i que en un primer moment la performance estava plantejada per ser presentada en espais públics —carrers, places, estacions de metro, etc.—, transgredint així la quotidianitat de l'auditori, tanmateix aquesta mena de manifestacions varen acabar realitzant-se també en llocs institucionalitzats, com ara teatres o museus. No obstant això, a part del significat i el missatge que pretén transmetre, generalment es fa també una utilització fonètica i musical del text poètic.

Finalment, no podem deixar de banda les controvèrsies que hi ha hagut en la recepció crítica d'aquest tipus de poesia. Així, el debat s'estructura al voltant dels defensors de l'oralitat, com ara Lis Costa —amb la realització de diversos estudis sobre la poesia pública dels anys 70-90¹¹—, Francesc Massip i Iban Beltran (2005) proposant una anàlisi dels *espectacles de poeta* o Margalida Pons en rebatre un article distingidament punyent de Miquel de Palol (2003):

Estic d'acord que la poesia no ha de demanar disculpes per conservar el format en què ha estat concebuda i que els transvasaments genèrics/estilístics no ofereixen *per se* garanties d'eficàcia comunicativa. Però voldria recordar que aquests recitals no només acosten la poesia als ciutadans que se'n desinteressen, sinó que també poden obrir noves vies als lectors ja enganxats. No sé si això em converteix en *disminuïda mental*, però la meva percepció de poetes com Jacint Verdaguer o Maria Antònia Salvà ha canviat radicalment després de sentir-los dir a Casasses o a Josep Pedrals (Pons 2011: 22).

Evidentment, seguint aquesta tendència positiva ens trobam amb la perspectiva dels mateixos creadors, com Eduard Escoffet (2002) i Enric Casasses. A aquest darrer, en una entrevista li demanaren: «Què és important per fer, del poema dit, una forma d'art?» (Morén Alegret 2002: 3), i respongué que «aquesta forma d'art és la poesia, existeix des del primer dia. El poema és dit, de sempre. És el llenguatge: si no hi ha entonació, no hi ha poema. Surt del cos humà. La paraula, i parlar, és la matèria feta font “perquè font és”». ¹² També ens trobam amb diverses posicions intermèdies, com la

¹¹ Entre d'altres, vegeu Costa 2000 i 2010.

¹² Aquesta resposta és una reformulació del poema «La manera més salvatge»: «la manera més salvatge / selvàtica i salvadora / de moure el cos, la manera / més subtil i muscular, / més a prop de la Matèria / Feta Font Perquè Font És, / el moviment del cos més / insultant de tots i, sí, / si vol, el més amorós / és la paraula i parlar». Curiosament, aquesta peça dóna títol al CD que edità amb Pascal Comelade el 2006. Podeu escoltar-la a <http://grooveshark.com/#!s/La+Manera+M+s+Salvatge+and+Mags/4rVERI?src=5> o a l'enregistrament 1.

de Jordi Marrugat referint-se al festival PROPOSTA i reivindicant la necessitat d'augmentar-hi la presència del que ell entén com a poesia:

Alguns dels catalans són poetes amb descendència pròpia que s'han guanyat un espai en el panorama actual de les lletres i ja no haurien de mantenir-lo com a alternativa a res; només explotar-lo en allò que té d'específic i per a això calen festivals com aquest —més ben orientats si es vol que tinguin relació amb la poesia—, però també cal, res de nou, interactuar amb els llibres [sic], que ens fan lliures [sic] (2006: 123).

O, per exemple, Pere Ballart a *El contorn del poema* (1998) on, tot i dedicar un capítol a «El ventríloc», acaba apropiant-se de l'oralitat i utilitzant-la com a criteri per comprovar la «qualitat» del poema escrit. Per tant, no entén aquesta pràctica com a primordial per a la realització final de la poesia, sinó que li atorga un paper més aviat secundari. A l'altre costat de la polèmica, com a detractors, podem trobar-hi el ja esmentat Palol o Carles Camps Mundó, el qual afirmà en una entrevista que

per veure el que veus dalt dels escenaris, la veritat és que més m'estimo el quarto fosc, on potser arribes a «revelar» alguna veritat. Són massa els poetes amb el valor afegit de la pallassada, una pallassada que se'ls acaba menjant el poema. En realitat són aspirants a estrelles del rock que desafinen (Puigtobella 2013: s.p.).¹³

Tanmateix, la polèmica se sustenta sobre la reivindicació de la presència/absència de qualitat, sovint sense tenir en compte que no es pot abordar l'estudi d'aquestes pràctiques poètiques només amb els paràmetres i criteris que s'utilitzen per qualificar la poesia «escrita».¹⁴ No es tracta només d'una qüestió de format o de plataforma de difusió, sinó més aviat de creacions diferenciades, en el sentit que per molt que el text sigui el mateix, no és rebut igual mitjançant el llibre que oralment. D'altra banda, sembla com si posicionar-se a favor de la poesia pública impliqués allunyar-se dels llibres o, fins i tot, allunyar-ne el públic. No és possible, doncs, que una persona pugui gaudir d'ambdós productes culturals? Recordem, per exemple, els prejudicis al voltant del tipus de públic que assisteix a aquests espectacles:

Thus the poetry must have less to do with the literate than it must with being relevant and accessible. Because the audience for the «street poem» is deemed to be the poor, and the illiterate, it must then be «simple», «uncomplicated», and «basic». These are

¹³ Un altre text emblemàtic d'aquesta polèmica és l'article de Joan-Elies Adell «El club de la comèdia», que va merèixer la resposta de Carles Hac Mor amb «Para el carro, imparable».

¹⁴ «En enfrontar-nos a la poesia pública cal, per tant, un nou sistema de lectura, un canvi en els modes de percepció de la literatura, un mode de percepció que de fet ja ha canviat en la majoria de camps creatius i fins i tot en la nostra vida quotidiana» (Costa i Escoffet 2012: 53).

huge assumptions, but they form the basis of much of what is treated as «street poetry» and, in many ways, they become the centre of the criticism against such poetry (Dawes 1996: 5-6).

En qualsevol cas, més enllà d'intentar defensar o detractar aquestes realitzacions des de la perspectiva qualitativa, m'interessa destacar-ne i analitzar-ne els trets performatius en relació amb el seu caràcter espectacular, com a esdeveniment comunicatiu poètic que té lloc en un espai i un moment concrets, en el qual intervé i influeix, passiva o activament, el públic.

3. DIVERSITAT DE MANIFESTACIONS

Per tal de delimitar una mica la diversitat de manifestacions que es poden produir performativament en la poesia, caldrà explicar quines són les peculiaritats de cadascuna. Com bé assenyalen Costa i Escoffet, «la poesia [...] és actualment un camp ric i complex pel que fa a les possibilitats de la generació, l'execució i la transmissió de la paraula» (2012: 52). Per això, en aquest apartat explicarem algunes d'aquestes manifestacions, però cal precisar que no ens interessa tant l'exhaustivitat —és a dir, l'elaboració d'un inventari d'iniciatives, empresa que altres investigadors ja han posat en pràctica amb èxit— com l'anàlisi d'una mostra representativa en relació amb el concepte de performance.

3.1. Recitals

Quan parlem de *recital poètic* ens solem referir a l'espectacle en què l'autor diu en veu alta —ja sigui llegint o de memòria— les seves composicions davant un públic, fent ús d'unes determinades tècniques d'oratória i de gestualitat. Així doncs, tot i que de vegades el poeta és acompanyat per elements musicals i sons, la veu i la transmissió del missatge es converteixen en els eixos fonamentals de l'espectacle. És sobretot en aquest tipus de manifestacions que ha augmentat vertiginosament la presència de la poesia catalana contemporània. D'aquesta manera, podem afirmar que la tendència iniciada en gran part pel grup poètic «O així»¹⁵ durant els anys 70 ha servit de referent

¹⁵ Aquest grup estava format per Enric Casasses, Jordi Pope, Àngel Carmona, Jesús Lizano, David Castillo, Joan Vinuesa, Jaume Sisterna, Albert Subirats i Meritxell Sales. «Van començar a fer recitals

per a joves poetes que, sobretot a partir dels anys 90, varen optar per sortir als escenaris i donar a conèixer la seva obra mitjançant aquestes plataformes.

No obstant això, si prenem com a referència l'article de Paul Beasley (1996) i comparem el cas català amb el nord-americà veurem que es diferencien bastant quant a la relació entre la publicació i l'oralització d'aquest tipus de poesia. Certament, el llibre escrit ha estat concebut com un producte inserit en el mercat i controlat per les institucions, però la immaterialitat dels espectacles poètics i el seu caràcter efímer sovint fan que es converteixin en productes culturals no sotmesos al mercat. Aquesta idea és encara més present si tenim en compte que en moltes d'aquestes produccions s'entreveu una determinada ideologia llibertària, ja sigui pel posicionament polític del poeta o per la reivindicació i les denúncies cap al sistema. La frontera divisòria entre poesia escrita i poesia oralitzada és molt més forta en l'àmbit nord-americà, perquè molt sovint els poetes orals no publiquen les seves obres, sinó que només les difonen oralment. Així, el poema «may be constructed in silence on paper but it only comes into being, achieves its original purpose when it is fully articulated» (Beasley 1996: 32). Tanmateix, s'entreveu una certa tendència per part de la crítica a menystenir aquestes produccions poètiques únicament per no haver estat publicades. Per això, en el context nord-americà, «many “street poets” have gained a certain ascendancy in the ranks of the poetic world. All of them, of course, have done so by publishing their “street poems”. By doing this, the poems have gained a legitimacy that is intriguing» (Dawes 1996: 6-7). Així doncs, un poema pot ser rebutjat o acceptat per la crítica en funció de la seva presència/absència en la publicació impresa.

Per contra, en el cas català la majoria dels autors que reciten també publiquen les seves obres i no precisament per legitimar-les, sinó com a part del procés natural de creació. A causa d'aquesta interdependència entre poesia oralitzada i poesia publicada, durant molt temps s'ha entès el recital com a producte per ajudar a difondre el llibre, no com a fet literari independent. Dins aquesta tendència podríem encabir-hi iniciatives com la col·lecció de poesia La Cantàrida, nascuda l'any 2008 en el marc editorial Documenta Balear, però que actualment —des de l'any 2012— forma part de Xicra Edicions. La Cantàrida pretén donar veu —en el sentit més literal del terme— a tota una

mig improvisats a locals de Gràcia i van anar aplegant poetes al seu voltant que participaven del mateix esperit contracultural, molt lligats a moviments llibertaris, i que es van constituir en una de les poques alternatives a la poesia més oficialista» (Costa 2010: 2).

sèrie de poetes¹⁶ relativament joves de la literatura catalana, però també ha acollit algunes traduccions, com ara obres del nord-americà Leroy Cardwell i del serbi Peter Matović. Fins aquí, no se separa gaire de moltes altres iniciatives poètiques. Ara bé, un dels eixos fonamentals de la col·lecció és —com indica el text de presentació de la pàgina web de Xicra Edicions¹⁷— la implicació dels autors per tal de treure la poesia

als carrers, trencant tòpics i tabús sobre el seu pretès caràcter elitista. El nostre objectiu és fer de la poesia quelcom accessible i proper, sense caure en la vulgarització, respectant-ne la seva [sic] complexitat i la seva riquesa. La Cantàrida entén l'oralitat com un valor primordial i propi. Des de la seva gènesi, la poesia ha estat vinculada amb la rapsòdia i la performativitat. Creiem que són valors que cal fomentar i preservar perquè confiïem fermament en la potencialitat pròpia de l'expressió poètica.

Així doncs, en aquest cas, el lligam entre recital poètic i publicació escrita és ben estret. Per tant, podem afirmar que una minoria del sector editorial s'interessa per aquestes pràctiques i les potencia. Tot i que per a La Cantàrida el recital poètic no sigui exactament un subproducte literari, sí que el conceben com un mitjà per donar vida als llibres i per difondre la poesia. En són mostres els nombrosos recitals¹⁸ que la col·lecció organitza arreu dels Països Catalans amb motiu de la publicació dels llibres o bé per oferir nits de bauxa poètica al públic interessat. Així, a la presentació de La Cantàrida al Centre Cultural Ca Bassot (Burjassot) —realitzada el 29 d'abril de 2010— hi intervenen quatre poetes, Jaume C. Pons Alorda, Blancallum Vidal, Emili Sánchez Rubio i Laia Martínez i López —la poètica dels quals és força dissemblant—, amb l'objectiu comú de difondre oralment diverses composicions. L'heterogeneïtat i la diversitat són precisament dos dels trets distintius d'aquest grup i, per això, tots els poetes que l'integren tenen una manera ben característica de recitar, basada en el rebuig de l'entonació convencional i en la incorporació d'elements significatius com el ritme, el moviment corporal o els canvis en la intensitat de veu.

¹⁶ La Cantàrida ha publicat els següents títols: *Solell* d'Àngel Igelmo, *La cabra que hi havia* de Blancallum Vidal, *Els estris de la llum* de Jaume C. Pons Alorda, *Sop* de Joan Fullana i Tonina Matamalas, *L'abc de Laia Martínez i López*, *Un gorrió a la farina del foner* de Leroy Cardwell, *Fúria* de Lucia Pietrelli, *La transformació de la Nit en Incendi* de Miquel Perelló, *Bebop!* de Nando Barandiarain, *Nedar-te la pell* de Pau Castanyer, *Viatger que s'extravia* de Pau Sif, *Akbar* i *Apèndix City* de Pau Vadell, *Envit-i-gatge* de Pere Bergas, *Anatema* de Pere Perelló, *Les maletes de Jim Jarmusch* de Petar Matović i *Breu Enciclopèdia Universal Il·lustrada* de Xavier Serrat.

¹⁷ Disponible a <http://www.xicraedicions.cat/index.php/virtuemart-home/la-cantarida>

¹⁸ Molts d'aquests recitals estan enregistrats —com a mínim, parcialment— i disponibles en xarxa a http://www.youtube.com/playlist?list=UU8D3W7JFyVASNg5pUVi_D9g

Jaume C. Pons Alorda,¹⁹ que llegeix poemes seus en català i de Cardwell en anglès, destaca per l'entusiasme, l'eufòria i l'emoció de les seves paraules, transmeses amb constants daltabaixos de volum que reclamen l'atenció del públic. També Blancallum Vidal²⁰ diu versos del poemari *La cabra que hi havia*, amb una veu entretallada, molt melòdica i remarcant les al·literacions a ritme de respiració. D'altra banda, hi intervé Emili Sánchez Rubio,²¹ que llegeix composicions d'Àngel Igelmo i del seu poemari, més pausadament, assaborint les paraules i gestualitzant tímidament. Finalment, Laia Martínez i López,²² que recita el poema eròtic «Adúltera amb adolescent» de *L'abc...*, sorprèn amb la sensualitat de la seva veu, melosa i intimista, a imitació del xiuxiueig a cau d'orella. Al voltant d'aquestes inquietuds oralitzadores, Laia Martínez explica que

és quan escric el poema que veig si serà per ser dit en veu alta o no. Després, també pot ser que en alguna ocasió especial (un acte més formal, per exemple), provi de recitar-ne altres que potser no tenen tanta música, o que no són tan orals (més complexes en el sentit de l'estructura, vull dir). Quant a la interpretació, depèn més de sensacions i variables personals, íntimes, que no pas de l'espai on em trobo o la gent que m'envolta. D'altra banda, però, sempre provo de captar al màxim l'atenció del públic, i per això tendixo més aviat a recitar allò que no s'esperen de mi, per a implicar-los més. En definitiva, tot i que em preparo els recitals, sempre hi ha una gran part d'improvisació per cercar el màxim impacte en els oients.²³

Tanmateix, tenint en compte les possibilitats actuals d'enregistrament, és una mica paradoxal que els seus llibres no vagin acompanyats d'un CD²⁴ mitjançant el qual lector pugui també escoltar els poemes. Per exemple, Josep Pedrals en va editar un juntament amb Guillamino, anomenat *En/doll*, en el qual canta i recita alguns dels seus poemes. En demanar-li per aquest tipus de plataformes, respongué:

Els llibres que publico estan molt pensats com a llibres i els CDs que publico estan molt pensats com a CDs. El dia que vaig necessitar ajuntar les dues coses, ho vaig fer sense problemes: es diu *En/doll* i explica el mètode per assolir el "present hipotètic" per mitjà

¹⁹ Disponible a <http://www.youtube.com/watch?v=P75qCFhsQbs> i

http://www.youtube.com/watch?v=grbSC_iJVXg o a l'enregistrament 2.

²⁰ Disponible a <http://www.youtube.com/watch?v=Ckhf8hP6cGU> o a l'enregistrament 3.

²¹ Disponible a http://www.youtube.com/watch?v=7cqepey_RmI i

<http://www.youtube.com/watch?v=yzv8W8ZcM58> o a l'enregistrament 4.

²² Disponible a <http://www.youtube.com/watch?v=Oy8xcyz-qdw> o a l'enregistrament 5.

²³ Comunicació personal de l'autora, maig de 2013.

²⁴ Cal destacar que, al marge d'aquesta col·lecció, la publicació de *Llibre del silenci* (2008) de Jaume C. Pons Alorda pel Centre Cultural Capaltard sí que va acompanyada d'un CD.

de l'audició d'unes determinades peces i ajudat d'unes actituds que vénen referides al llibre.²⁵

Curiosament, en una de les peces, titulada «Versos localitzadors»,²⁶ el text poètic és una reflexió sobre la durada de la peça i sobre la situació comunicativa, on es remarca l'absència de simultaneïtat entre producció i recepció. Tanmateix, des del punt de vista comercial, sabem que la publicació híbrida és molt complicada i costosa. En canvi, muntar un recital poètic no suposa més problemes que la tria d'un espai adequat i la disponibilitat dels mateixos poetes. A més, hem de tenir en compte que una de les característiques inherents dels recitals poètics és la copresència d'emissor i receptor, per la qual cosa passar-la pel sedàs d'un enregistrament suposaria una pèrdua d'immediatesa.

Lis Costa explica que Eduard Escoffet «volia que els recitals no fossin un subproducte literari, un acte que es fa per a la presentació d'un llibre, sinó un acte muntat a propòsit per mostrar la poesia, amb independència que estigués escrita o publicada» (Costa 2000: 2). Com hem observat, La Cantàrida es posiciona entremig d'aquestes pretensions, atès que han utilitzat el recital com a marca simbòlica i tret distintiu d'aquesta col·lecció. En gran mesura, aquestes produccions impliquen una certa mediatització en el sentit que «aquest nou gir reconeix la importància d'una manera d'entendre la relació dels poetes amb el públic, molt allunyada del poeta greu i inaccessible a què estàvem acostumats» (Theros 2010: s.p.). Així doncs, afavoreixen el contacte directe amb el públic i canvien la percepció que els lectors tenen del paradigma de poeta.

3.2. Accions poètiques

Quan ens referim a *acció poètica* ho feim pensant en «una tipologia mestissa d'espectacle, on la paraula poètica pren cos sobre l'escena en la veu i/o moviment de l'interpret-recitador, estimulada per un espai sonor i distints components cinètics, visuals o audiovisuals» (Massip i Beltran 2005: 367). Així doncs, si en l'apartat anterior destacàvem la veu i el missatge com a conductors de l'espectacle, ara hi ha molts més elements que hi entren en joc. Això no significa, però, que la paraula poètica quedi relegada a un segon pla, sinó que és transmissora d'una determinada emoció o

²⁵ Comunicació personal de l'autor, maig de 2013.

²⁶ Podeu escoltar-la a <http://grooveshark.com/#!/s/Versos+Localitzadors/3JxIE1?src=5> o a l'enregistrament 6.

sentiment en paral·lel amb altres llenguatges artístics. En aquests casos, molt més clarament que en l'anterior, els poemes utilitzats no solen ser publicats, perquè la seva creació està estretament lligada a l'acció poètica.

Aquests espectacles neixen, en gran part, per la necessitat de combinar disciplines procedents de diferents arts, totes elles molt lligades a la corporalitat i la visualitat —teatre, poesia, dansa, *body art*, etc.—, amb l'objectiu, ja no d'explicar una història o de descriure una situació determinada, sinó de provocar en l'espectador diferents emocions i reaccions a partir d'estímul directes. De fet, segons Josep Sou,

per a Bartolomé Ferrando la *performance* és un acte absolut, on el públic té només una participació mental i sensible. Una participació, en certa mesura, a partir dels estímuls marcats per l'acció proposada, i que serà rebuda de manera específica per cadascun de nosaltres en relació a la capacitat individual d'interessar-se per la provocació escaient (2008: 40).

Massip i Beltran (2005: 370) proposen una sèrie de «Trets distintius» en els quals ens basarem per explicar les característiques concretes d'aquestes manifestacions. Per començar, cal tenir en compte que l'acció s'ha de produir davant un públic receptor del missatge immanentment poètic —amb el qual s'estigui en contacte *face to face*—, i que la intenció de l'autor no ha de ser merament narrativa, sinó d'estimulació, de provocació. És imprescindible que en l'espectacle es conjuguin diversos procediments artístics, i que paraula, imatge, so, música, etc. formin part de la creació, la posada en escena de la qual serà duita a terme pel propi poeta.

Un bon exemple en seria el *Wamba va!*,²⁷ un espectacle creat per Gerard Altaió, Eduard Escoffet, Josep Pedrals i Martí Sales, que té a la base diverses disciplines artístiques i que fou estrenat el 8 d'abril de 2005 al Mercat de les Flors de Barcelona, un espai que des de 1983 s'ha reutilitzat per tal de donar lloc a produccions escèniques molt variades, però generalment relacionades amb el món de la dansa. Massip ha batejat aquests quatre poetes com *Els infectables*,²⁸ perquè «defugen de la puresa de gènere i s'exposen a la infecció» (Massip 2005: 48). Tot i comptar amb la disposició d'un escenari teatral tradicional, el primer que el públic degué notar, en entrar dins la sala gairebé fosca, fou l'absència de butaques a platea, un clar indicatiu de la mobilitat de

²⁷ El text creat per a la realització de l'espectacle està disponible a <http://www.altaiio.net/teatre/wamba.html>

²⁸ Amb un rerefons irònic en comparació amb *Els imparables*, grup format sobretot per Sebastià Alzamora, Hèctor Bofill i Manuel Forcano. El nom prové de l'antologia *Imparables* (2004), elaborada per Sam Abrams i Francesco Adorno, en la qual hi participaren altres escriptors com Susanna Rafart, Lluís Calvo, Isidre Martínez Marzo, Joan-Elies Adell, Maria Josep Escrivà i Txema Martínez Inglés.

l'acció i també de la que s'esperava per part del públic. A l'escenari principal, l'espectacle ja havia començat, amb la representació de *Tot esperant Godot* (1952) de Samuel Beckett, una tragicomèdia del teatre de l'absurd. Quatre cecs fan una primera intervenció explicant el context de l'obra representada mentre la sala comença a il·luminar-se. Tots quatre estan situats dins un cotxe tunejat amb llibres:

El *tuning* és l'acte de transformar l'aspecte dels cotxes en operacions cosmètiques d'estètica quilla, aquí elevada a l'alta cultura gràcies a les Publicacions de l'Abadia de Montserrat, que ha proporcionat a l'espectacle estocs de llibres condemnats a la guillotina, d'aquells que recullen les bajanades que s'ensenyen a la universitat i que els seus lectors estudiants —i molts professors— mai no compren, ans fotocopien (Massip 2005: 48).

Al mateix temps, també hi intervenen tres ballarines que han entrat amb el públic, i que conviden els cecs a sortir del cotxe. Seguidament, tenen lloc diferents accions de manera simultània, i apareixen més cotxes damunt l'escenari. Els personatges principals A —que «s'obre de cames fàcilment»—, B —que «té una pitera important»—, C —que «té un bon cul»— i D —que «fa una mica de panxa»— comencen el seu diàleg farcit de tirallongues, frases fetes i versos impossibles. Amb tot, però, el públic no pot centrar l'atenció només en un punt concret, perquè mentrestant hi ha una impressora que va escopint pàgines amb diferents missatges, la majoria de caire eroticosexual, com si interactuàs directament amb el públic: «Mentre et miro des de lluny no puc deixar de pensar com n'haurien de ser de dolços els teus mugrons», «Per culpa teva tinc una picor al sistema que si no la descarrego..... No et sembla que com a responsable hauries d'alleugerir tu aquest greuge?» o «Cada cop que em masturbo m'imagino la teva ip. Ara que t'he trobat voldria comprovar què hi ha a part de la testa», aquest darrer repetit diverses vegades. Per la platea també es passegen alguns cambrers, que ofereixen, en una safata, ratlles de polsim blanquinós i barres de ferramenta —*coca* i *cola*. Bernat Puigtobella, en una crònica sobre el *Wamba va!* conclou que

a partir de una retahíla aparentement inconexa de frases hechas que se vierten en dobles sentidos obscenos e irreverentes se construye también una peripecia cómica con su argumento teatral: dos parejas que buscan plan se enzarzan en una provocación verbal. Cada frase pronunciada por los actores suena como una desviación cómica de la anterior, una corrección imposible de lo antedicho que sólo sirve para empeorar las

cosas. El efecto poético de este texto [...] no queda muy lejos del registro lírico-paródico de Joan Brossa (2005: 10).

Tot i que Massip i Beltran (2005) estableixen com a característica principal que sigui el mateix creador qui pugi damunt l'escenari i representi l'acció poètica —de fet, sol ser el més habitual— posen el *Wamba Va!* com un exemple més de les propostes que expliquen. Potser caldria, més que fixar-se en qui representa, girar el punt d'atenció cap a l'objectiu inicial de la creació. Així, no es tracta d'un text poètic adaptat per a la interpretació, sinó concebut únicament amb aquest fi. És innegable que amb la publicació d'un text d'aquestes característiques es perdrien una gran quantitat de trets que el defineixen com, per exemple, la simultaneïtat d'accions i la interlocució directa amb el públic.

3.3. *Muntatges poètics*

Aquest tipus d'espectacles²⁹ manté una relació molt estreta amb els explicats en el punt anterior, atès que transmeten la paraula poètica però alhora s'apropien de diferents codis artístics com la música, la dansa, la imatge, etc. i, per tant, es converteixen en produccions híbrides. No obstant això, una de les primeres coses que els diferencia és que els intèrprets no són els autors dels textos, sinó que són actors o ballarins generalment professionalitzats, de manera que s'estableix una relació d'apropiació entre el poema i l'enunciador. D'altra banda, cal remarcar que el text poètic sol ser preexistent al muntatge i, per tant, se'n fa una adaptació que pot abraçar des del simple canvi de canal per mitjà del qual és transmès fins a modificacions o variacions substancials del text. En aquest sentit, contràriament al que s'esdevé amb les accions poètiques, sovint l'objectiu inicial dels textos apropiats no era el de l'escenificació. El més habitual és que els muntatges es representin en espais tancats destinats a l'escenificació, com per exemple teatres o auditoris, on la separació espacial entre productors i espectadors està delimitada. Així, rarament tenen lloc en un espai públic, sobretot a causa dels requeriments tècnics de l'espectacle com ara so, il·luminació, projeccions, etc.

²⁹ Cal esmentar, entre d'altres, *Salvatge Cor* —basat en poemes d'Albert Roig—; *Esquena de ganivet* —basat en l'obra poètica de Damià Huguet—; *La casa en obres* —basat en l'obra poètica de Blai Bonet— i *Tots aquests dois* —basat en l'obra poètica de Guillem d'Efak—, tots tres creats per Pep Tosar; *Sensualitats* —basat en l'obra poètica de diversos autors— de Mercè Sampietro i Eduard Iniesta, *El Furgatori* —representació de l'obra de Josep Pedrals—; *El poble* —basat en l'obra de Miquel Martí i Pol— muntat per Teatre eSseLa, etc.

*La paraula i els peus nus*³⁰ és un espectacle interpretat per Mariantònia Oliver, Aina Pascual i Joan Miquel, en el qual conviuen coreografies de dansa, projeccions, música i la recitació de deu poemes d'autors de les illes Balears.³¹ El muntatge va ser produït per la mateixa companyia de dansa Mariantònia Oliver, i es va estrenar l'1 de novembre de 2008 a la Fira de la Mediterrània de Manresa. Tot i que no era la primera vegada que aquesta companyia s'apropiava de la paraula poètica en els seus espectacles —*Poetes*, estrenada el 2005, n'és una mostra—, amb *La paraula i els peus nus* s'aconsegueix una fusió entre els llenguatges poètics i corporals. Per contra, a *Poetes*, dansa i poesia coincidien en un mateix escenari, però la relació que s'establí entre ambdues disciplines era molt més distant, no confluint, sinó que anava en paral·lel.³² Per això,

a *La paraula i els peus nus* la poesia esdevé tridimensional, habita un present compartit on dialoga més enllà dels dominis de la lògica. La poesia és física, sonora, sensorial, dansa amb volums, silencis elèctrics, i calfreds a ran de pell. Presentam un procés creatiu que s'alimenta d'una selecció de textos poètics d'autors de les Illes Balears, i que creix amb el joc articulat entre aquests i el tractament de l'espai: la fisicitat i el moviment, la plasticitat material i sonora. Defugim de la fragmentació entre els llenguatges artístics, i buidam les calaixeres de la imaginació poètica.³³

A l'inici de l'espectacle els dansaires juguen amb les vocals del català i amb les diferents interjeccions que se'n deriven mentre les representen amb el moviment, fins a aconseguir pronunciar un mot sencer, com si apreguessin a parlar —fins i tot, en un moment de la funció, simulen el llenguatge infantil.³⁴ Així doncs, durant tota l'actuació juguen molt amb la sonoritat dels poemes, amb les al·literacions i amb les repeticions. No obstant això, de vegades també els reciten de manera més convencional, perquè qui diu el poema quasi no realitza moviments corporals, però aleshores utilitzen els canvis en el volum de la veu i l'absència de so per cridar l'atenció del públic. Musicalment, l'espectacle evoluciona en paral·lel amb la paraula, des de l'experimentació d'allò sonor, concretat amb la música electrònica i oriental, fins a la concreció de significat cap al final, i la utilització de cançons tradicionals i instruments convencionals

³⁰ Disponible a <http://vimeo.com/27429861> o a l'enregistrament 7.

³¹ «Camí florit» de Josep Maria Llompart, «Prec final» de Lluís Maicas, «La paraula» de Blai Bonet, «Margalida» d'Arnau Pons, «Poètica» de Damià Pons, «Als Joves» de Miquel Costa i Llobera, «XXIX» de Miquel Àngel Riera, «Joguina per N.N.» de Rafel Ginard Bauçà, «De rerum natura» d'Àngel Terron i «Terra natal» de Marià Villangómez.

³² Per a un estudi aprofundit de *Poetes*, vegeu Bibiloni 2008.

³³ Text de presentació del programa de mà de l'espectacle.

³⁴ Vegeu minut 10.

—guitarres, violins, pianos, saxofons, etc. L'escenografia també canvia radicalment al llarg de la funció: passa de ser un espai aparentment buit —on només observam, al fons, un embalum quadrat les parts del qual són indestriables—, cap a la introducció d'elements materials com farina, arena, ous, etc., i l'ocupació total de l'emplaçament per calaixos buits de distintes mides.

En el panorama balear actual, Magisteri Teatre-Mag Poesia³⁵ ha esdevingut un nucli importantíssim en la realització de muntatges poètics. Aquest grup, creat —el curs 1993-1994— i dirigit per Antoni Artigues ha portat als escenaris la poesia d'autors com Josep Maria Llompart, Cèlia Viñas, Jaume Vidal Alcover, Blai Bonet, Josep Palau i Fabre, Marta Pessarodona, Ausiàs Marc, Joan Brossa, Vicent Andrés Estellés, Andreu Vidal, Miquel Bauçà, Maria Mercè Marçal, Joan Vinyoli, etc. En una entrevista (Sastre 2007), Artigues afirma que el seu objectiu no és fer teatre amateur, sinó que pretén fet teatre acadèmic, que serveixi per a la formació dels futurs mestres. D'altra banda, també observa que «en general es dóna la circumstància que aquests autors no figuren en els cànons de les universitats». En aquest sentit, una de les funcions principals d'aquest grup és integrar, mitjançant l'oralitat i la representació, un tipus de poesia que generalment no sol aparèixer en els circuits hegemònics.

3.4. Poesia oral improvisada

Arreu del món existeixen poetes improvisadors, als quals generalment se'ls relaciona amb la literatura popular i, per això, són denominats de maneres diferents en funció de la cultura a què pertanyen.³⁶ En aquest apartat, però, ens centrarem en el glosat mallorquí. Aquest tipus de composició improvisada sol ser construïda a partir d'una quarteta heptasil·làbica, la rima de la qual és consonant i combina el primer vers amb el quart —els quals solen ser femenins— i el segon amb el tercer —masculins. No obstant això, encara que és menys habitual, també podem trobar quintetes, sextets o cançons de llargària prou considerable com a resultat d'una improvisació dialogada. Precisament perquè la improvisació és una de les característiques fonamentals d'aquest gènere, de vegades no s'aconsegueix que el glosador fabriqui una composició perfecta i, consegüentment, no és estrany trobar rimes assonants i altres de defectives.

³⁵ Per a més informació, podeu consultar la pàgina web de grup:
<http://www.mallorcaweb.com/magteatre/index.html>

³⁶ Per exemple, *glosadors* a Mallorca i Menorca, *cantadors* a Eivissa i Formentera, *cantaors* al País Valencià, *corrandistes* al Principat, *bertzolaris* al País Basc, *versadores* i *repentistes* a Canàries i Cuba, *troveros* a Múrcia, etc.

Cal tenir en compte que aquestes composicions es reciten mitjançant una tonada, una melodia amb determinades repeticions que serveix de suport als glosadors per encabir-hi els versos. A Mallorca existeixen diferents tonades —de vegades, acompanyades d'instruments— i, generalment, en els glosats se'n sol utilitzar més d'una, per tal d'agilitzar l'actuació. A més, freqüentment la performance està inserida en un combat de picat, en el qual dos o més poetes simulen irònica i humorísticament una baralla verbal on entren en joc aspectes com el bon ús de la mètrica i la rima, la capacitat de comunicació i l'enginy, la utilització de jocs de paraules, la fluïdesa i rapidesa, la idoneïtat d'adaptació al context, etc. En aquest sentit,

els improvisadors orals, els glosadors, davant el públic es converteixen en enemics simulats que només cerquen, obsessivament, vèncer l'oponent. Safalcar-lo amb les úniques armes dels mots combinats en cançons. Sovint, per no dir sempre, la tàctica és el desplegament dels recursos propis de la poesia oral: un ventall de possibilitats pragmàtiques i poètiques que té com a finalitat, exclusiva en principi, o bé desmuntar l'argumentació de l'adversari, o bé sense pal·liatius, atacar l'oponent amb tot el braó que proporciona el propi domini de les virtualitats agressives que la llengua posa a l'abast del bon glosador de combat (Sbert 2005: 15).

En aquest sentit, els poetes s'apropien d'un rol concret, i actuen en funció del «paper» que s'han creat a l'inici del combat; és a dir, representen un personatge diferent en cada performance. Per això, no només representen mitjançant el significat d'allò que expressen poèticament, sinó que la gestualitat, els moviments, el to de veu, etc. es converteixen en caracteritzadors del rol. Tanmateix, la forta personalitat dels glosadors impedeix que aquest procés de transformació es dugui a terme completament, ja que sempre hi resta una petjada de la seva condició personal.³⁷ D'aquesta manera, l'enorme versemblança dels glosats fa difícil la distinció entre realitat i ficció, per la qual cosa el lligam que s'estableix amb l'auditori és de gran complicitat i provoca una coparticipació. Durant els darrers deu anys hi ha hagut una revalorització de la figura del glosador a Mallorca, de manera que aquest tipus de poesia oral és molt present i lloada arreu de l'illa —de fet, mai no s'havien fet tants glosats com ara. Així doncs, actualment

³⁷ «Els glosadors són considerats una reminiscència dels joglars medievals, ja que hi ha punts en comú entre tots dos àmbits: coincideixen en el fet de ser protagonistes de l'espectacle popular, en el contingut informatiu de moltes gloses, en la presència d'elements musicals i fins i tot d'instruments» (Munar 2007: 117).

és impossible fer durar dues hores un combat amb dos o tres glosadors, no perquè ells no en siguin capaços, sinó perquè el sentit de l'espectacle —dit sense cap sentit negatiu— ha canviat completament; la gent vol participar-hi, ser-hi present; a més a més, cal situar un escenari adequat, una contextualització mengívola, uns temes que puguin atreure l'atenció o l'interès dels oients o espectadors. (Munar 2007: 122)

Per això, anomenar aquestes pràctiques *poesia oral tradicional* o *poesia oral popular* en el marc d'aquest treball pot ser una mica conflictiu, ja que hauríem de concretar aquests conceptes detingudament i veure com s'han desenvolupat en l'àmbit folklòric a partir de l'assumpció que allò *tradicional* o *popular* no és antic per definició, que traspasa la dicotomia urbà-rural i que no hi ha elements que siguin folklòrics per se, sinó que aquesta característica depèn de com s'utilitzin i del procés de comunicació interactiva en què s'actualitzen.³⁸ Com que ens interessa estudiar-ne els elements performatius, potser és millor referir-nos a *poesia oral improvisada* així com ho fa Felip Munar (2007), ja que precisament aquest darrer adjectiu és el que marca la diferència amb les altres pràctiques analitzades.

Un dels altres trets a tenir en compte és la utilització dialectal de la llengua catalana. Si bé la resta de composicions explicades anteriorment se solen crear a partir d'un llenguatge estandarditzat, la poesia oral improvisada conté molts més trets dialectals i, fins i tot, col·loquials.³⁹ En aquest sentit, en la poesia oral improvisada es fa palès que «much of the language associated with the oral performance poet is “street” language, and idiomatically dense with the allusions and lexicon of “ethnic” groups» (Dawes 1996: 4). A més, tot i que no sempre, els temes tractats en les seves composicions solen estar molt relacionats amb el coneixement comú d'un grup reduït de persones, d'una comunitat concreta i, per tant, la temàtica sol ser més localista. A Mallorca, la reivindicació de la figura del glosador ha incrementat moltíssim en els darrers cinc anys, fet que podríem posar en relació amb la necessitat social de construir un missatge cultural políticament combatiu:

At this point it makes sense to comment on how performance poetry is most readily associated with «protest poetry». As said, much of performance poetry is concerned directly or indirectly with self and community defence and it does need to be seen within the wider context of resistance or oppositional cultures (Beasley 1996: 30).

³⁸ Vegeu Pujol 2007.

³⁹ Aquesta característica s'observa en l'exemple explicat en el punt 4.2.

D'entrada, podria sorprendre una mica la inclusió de la poesia oral improvisada en un treball que no és pròpiament d'orientació folklòrica. Per entendre-ho, caldria recórrer a l'ús que Jérôme Rothenberg fa del concepte d'«etnopoètica».⁴⁰ A grans trets, podríem dir que l'utilitza per referir-se a una producció de poesia que intenta rompre amb el cànon occidental, el qual pressuposa un paradigma de lírica occidental —forma versificada escrita, jo líric, figuració retòrica, etc. D'aquesta manera, no només inclou les pràctiques folklòriques dins el terme, sinó que també es refereix a tota la producció d'avantguarda. Així doncs, l'«etnopoètica» és converteix en un espai on conflueixen tradició i heterogeneïtat per tal de crear un continu de totes aquelles formes excloses del cànon poètic de la lírica occidental.

3.5. Festivals

Durant els quinze darrers anys, en l'àmbit català també hi ha hagut increment de festivals poètics⁴¹ en els quals han tengut lloc moltes de les manifestacions performatives mencionades anteriorment. En general, doncs, en els festivals no es mostra només un dels registres de la poesia oralitzada, sinó que hi tenen cabuda formes molt diverses. D'altra banda, no només hi participen poetes que es basen en la utilització d'elements performatius per transmetre les composicions, sinó que també solen incloure diferents realitzacions visuals —mostres de poesia i pintura, poesia visual, poesia objecte, etc.— que, al cap i a la fi, s'allunyen igualment del format escrit amb què estam més acostumats a aproximar-nos al gènere poètic. A més, sovint aquests festivals no només se centren en autors catalans, sinó que també donen a conèixer creadors a nivell europeu i mundial, amb la qual cosa es fa palès un contacte entre diferents literatures. De fet, com que una gran part de la transmissió de significat o generació d'emocions de les manifestacions explicades anteriorment sobrepasa la frontera lingüística a causa de la performativitat, els contactes són molt més directes i no passen pel sedàs de les traduccions. Així doncs, no podem entendre les produccions que hem explicat anteriorment com a manifestacions aïllades, perquè es relacionen

⁴⁰ Vegeu Rothenberg 2002. Per a una explicació més detallada de la utilització del concepte etnopoètica/etnoliteratura vegeu Picornell 2011.

⁴¹ Cal esmentar, entre d'altres, la Setmana de la Poesia de Barcelona, el Barcelona Poesia (Festival Internacional), el Festival de Poesia de Sant Cugat, el Festival Primavera poètica de La Garriga, el Festival de Poesia de Sant Celoni, el Festival de Poesia de Girona, el Festival de Poesia de la Mediterrània, el Vociferio (Festival de Poesia de València), el Festival de Poesia de Lloseta, etc.

mitjançant plataformes que, més o menys institucionalitzades, afavoreixen la difusió de formes artístiques poètiques més enllà del llibre imprès.

El FLoM! Live on març és un festival que es va organitzar a Mallorca per primera vegada el 2012, gràcies a Mordala Produccions i Poetry Slam Mallorca,⁴² del qual se n'ha fet una segona edició el 2013. El subtítol, Festival dels mots, ja és força inclusiu. De fet, en ambdues edicions hi han tengut cabuda iniciatives molt diverses, totes elles relacionades amb la paraula. L'emplaçament escollit ha estat Sa Possessió de Son Rossinyol, on s'hi han muntat dos escenaris, espais d'exposició permanent i una sala destinada a les activitats participatives i els tallers. Així doncs, els espectacles s'anunciaven de la següent manera: «paraula potinejada» per a l'exposició d'obres plasticopoètiques,⁴³ «paraula interpretada» per als muntatges poètics, «paraula dita» per als recitals, «paraula ballada» o «paraula en concert» per les actuacions de poesia i música, «paraula glosada» per a la poesia oral improvisada, «paraula participativa» per als tallers, «paraula combatuda» per les mostres d'slam i un llarg etcètera farcit d'etiquetes innovadores i atractives, que juguen amb la combinació de paraula poètica i activitats de lleure. Sense anar gaire enfora, en l'edició del 2013 la col·lecció mencionada anteriorment, La Cantàrida —de Xicra Edicions—, oferí un «bingo poètic», amb la qual cosa els guanyadors havien de recitar diferents poemes de la col·lecció i, a canvi, quedar-se amb el llibre en qüestió.

Entre les dues edicions del FLoM! hem tengut l'oportunitat d'escolar més d'una vintena de poetes catalans i de fora,⁴⁴ l'obra dels quals és força diferent, però amb la peculiaritat que tots han recitat les seves composicions. No obstant això, també hi han tengut cabuda les dues finals del Poetry Slam Mallorca, la primera guanyada per Laia Martínez i López i la segona per Tomeu Ripoll. A més, a la primera edició també hi participaren els glosadors Mateu Matas (Xurí) i Macià Ferrer, actuació de la qual parlarem posteriorment. Així mateix, també es va poder gaudir de l'actuació de poesia i

⁴² A la pàgina web, els organitzadors expliquen el motiu del naixement d'aquest festival: «Creiem que en el marc de la crisi de valors, del capitalisme i de la institucionalització de l'art, hi ha un procés de creació alternatiu que es preocupa no només d'allò que es diu, sinó de com es diu i des d'on. Hem convidat creadors que innoven en la manera d'arribar al públic i són conscients que, allò que vol, és la cosa viva». <http://liveonmarsfestival.blogspot.com.es/2012/02/live-on-marc-festival-dels-mots.html>

⁴³ L'exposició de la primera edició del FLoM! era dels següents artistes: Moner+Munar, Clara Ingold, Tònia Fuster, Xavier Rebassa, Joana Van Dasselaar, Pere Reus Viver, María Cuadrado i Yezzek/Dj Rosemary. La segona, recollia obres de Gerard Armengol, Ezequiel Cánovas, Alexandre Coll, Juanka Fort, Xavier Rebassa, Pere Salvà i 1984R.

⁴⁴ Per les dues edicions del FLoM! hi han desfilat poetes com Emili Sánchez-Rubio, Carles Rebassa, Irene La Sen, Bruno Galindo, Jaume C. Pons Alorda, Pau Vadell, Lucia Pietrelli, Enric Casasses, Txus García, Josep Pedrals, Gonzalo Escarpa, Pau Castanyer, Diego Mattarucco, Esteve Plantada, Tomàs Àrias, Marçal Font Espí, Núria Martínez-Vernis i Martí Sales.

dansa del grup MO.3 i B. Line, dels muntatge poètic *Foc a la Trampa!* d'Heura Teatre i la projecció del documental *Som Elles*.⁴⁵ Finalment, combinant música i poesia, hi han passat, entre d'altres, grups com Miquel Serra, Saltamartí de Pep Toni Ferrer, The Maripaz Man, Kingdinsky, L'equilibriste, Jansky, Sabina Vostner, Mecànica Planetaria i Els Nens Eutròfics.

Certament, aquest festival només té dues edicions i, per això, no el podem considerar del tot consolidat en el panorama poètic català. Tanmateix, és una de les poques iniciatives d'envergadura que s'han produït a Mallorca durant els darrers quinze anys i, a més, és l'única que dona cabuda a manifestacions tan heterogènies com les que hem mencionat. Si més no, és evident que la seva voluntat és la d'encabir tot un seguit de produccions poètiques eclèctiques fonamentades en la poesia oralitzada, que s'escapen de la institucionalització —de fet, la primera edició va ser finançada mitjançant un sistema de micromecenatge— i no restringeixen la difusió de les seves obres al mercat literari convencional.

Cal destacar també el cicle *Viatge a la Polinèsia*,⁴⁶ la programació del qual durà des del 1997 fins el 2000 —dates que ja estaven anunciades des del seu inici—, organitzat per PROPOST —Projectes Poètics Sense Títol— i coordinat per Eduard Escoffet. Un dels principals objectius de *Viatge a la Polinèsia* era donar cabuda a manifestacions poètiques relacionades amb altres arts: volums de poesia en acció, poesia i música, dansa, imatge i arts plàstiques, videopoesia, etc. En aquest sentit, defugien una mica —tot i que no completament— del recital convencional a què donaven lloc altres festivals per tal de centrar-se en actuacions que anassin més enllà dels versos oralitzats.⁴⁷ Malgrat la breu durada del cicle, *Viatge a la Polinèsia* va aconseguir consolidar-se durant tres anys com una de les programacions de poesia més importants de Barcelona, el públic del qual creixia any rere any. Així doncs,

⁴⁵ Les poetes Joana Abrines, Marta Bertran, Maite Brazales, Àngels Cardona, Tonina Canyelles, Aina Ferrer, Glòria Julià, Maria-Antònia Massanet, Maria Victòria Secall, Margalida Tous i Antònia Vicens expliquen què pensen *elles* sobre tres particularitats: ser dona, poeta i viure a Mallorca en la contemporaneïtat.

⁴⁶ Vegeu Costa 2010.

⁴⁷ A la pàgina web d'informació del cicle, els organitzadors expliquen que «*Viatge a la Polinèsia* ha significat la consolidació a Barcelona d'un espai on difondre pràctiques poètiques contemporànies i que s'allunyen dels estereotips i ha ajudat, alhora, a l'impressionant augment de recitals de poesia i públic que s'ha produït a la ciutat de Barcelona». Així mateix, remarquen el fet que «bona part del públic és gent que s'acosta a la poesia quasi de casualitat, moguda per l'interès sobtat que han generat els recitals de poesia que van més enllà de la lectura». http://www.barcelonareview.com/16/c_poli.htm

la col·lecció completa d'aquesta obra ha constatat [...] de 41 cites amb la poesia al llarg de tres anys, que han convocat més de 150 poetes⁴⁸ i gairebé 4.000 assistents. [...] Els espais que han recollit els diferents capítols han estat també diversos. Era un dels punts bàsics que el Viatge es plantejava des dels inicis, que el territori fos descentralitzat, és a dir, no tenir un espai fic per a cada volum, sinó muntar-los, d'acord amb el contingut, les característiques del local i les diverses col·laboracions, en llocs diferents (Costa 2000: 3).

D'aquesta manera, un dels trets que més destaquen els organitzadors és la capacitat que va tenir aquest cicle per atreure un públic no especialitzat i per mobilitzar, en general, el panorama de programacions poètiques d'aquest tipus a la ciutat: «pocs mesos després que comencés el Viatge a la Polinèsia, institucions públiques i privades que fins llavors havien organitzat tímidament alguns actes, es decideixen a iniciar cicles poètics amb regularitat» (Costa 2000: 5).

Després de l'èxit de Viatge a la Polinèsia, Escoffet —de la mà de Projectes Poètics Sense Títol— inicià l'organització de PROPOSTA Festival Internacional de poesia+polipoetes, el qual se celebrà des del 2000 fins el 2004, plantejat per «definitivament deixar de banda pràctiques considerades convencionals, que ja tenen el seu espai. Crec que hem perdut embranzida en l'experimentació [...], en la interdisciplinarietat i en definitiva en l'obertura de mires a l'hora d'atacar el poema» (Escoffet 2002: 107). Com a recopilatori d'aquest festival, el 2006 es varen posar a la venda tres DVDs recopilatoris amb enregistraments de la majoria de les actuacions poètiques que es dugueren a terme. Sense demostrar gaire entusiasme, Marrugat explica que

aquests nous DVD ens ofereixen un document més complet per valorar l'ampli espai de la poesia catalana i occidental que avui dia reivindica l'oralitat com a part essencial de la paraula poètica i que en alguns casos esborra fronteres amb la performance, l'espectacle interdisciplinari, els comedians televisius o la música popo dita alternativa. Són actuacions que poden acostar-nos a la poesia per la via negativa o tangent (2006: 122).

Més enllà de valoracions qualitatives, els tres projectes esmentats en aquest apartat —en diferent mesura i repercussió— han potenciat la difusió de la poesia

⁴⁸ D'entre els quals destaquen, per exemple, Abel Figueras, Accidents Polipoètics, Bartomeu Ferrando, Biel Mesquida, Carles Hac Mor, Concha García, David Castillo, Dolors Miquel, Enric Casassas, Francesc Bobmbí-Vilaseca, Gerard Quintana, Ignasi Duarte, Jesús Lizano, Joan Brossa, Josep Pedrals, Josep Sou, Oriol Tramvia, Pau Riba, Vicenç Altaió, Américo Rodrigues (Brasil), Bernard Heidsieck (França), Edwin Torres (Estats Units), (Nova York), Giovanni Fontana (Itàlia), Julien Blaine (França), Mark Sutherland (Canadà) i Serge Pey (França).

oralitzada, les relacions establertes entre diferents autors i pràctiques i han fet possible l'aproximació del públic —des dels menys especialitzats fins als professionals— a aquestes produccions.

4. CARACTERÍSTIQUES DELS ELEMENTS PERFORMATIUS

4.1. Presència i representació

En aquest apartat, ens agradaria centrar-nos en el pes de la presència —entesa des de la perspectiva de la materialitat física, però també del domini de l'escenari— i de la representació —és a dir, la interpretació o teatralització— en les manifestacions performatives poètiques. Abans de començar, caldria tenir en compte els canvis que hi ha hagut en la concepció de l'actor al llarg de la història, sobretot en l'àmbit occidental. Primerament, s'equiparava la seva tasca a la d'un intèrpret del text literari però, a partir de la segona meitat del segle XX i sobretot en el teatre alemany, es va començar a concebre com l'encarnació d'un personatge, fet que posava de manifest, agafant conceptes de Helmuth Plessner, la tensió entre el cos fenomènic —en el sentit de trobar-se en un espai/temps determinat— i la interpretació.⁴⁹ Així doncs, eren dos els factors que afectaven la representació escènica: un de decisiu, el procés de corporalització i un de potencial, el mateix fenomen de la presència.

Mitjançant aquesta nova concepció dicotòmica, el text literari es convertia en l'eix vertebrador de l'escenificació i la tasca de l'actor quedava reduïda a donar expressió en el seu cos i amb el seu cos a un personatge, però eliminant-ne qualsevol rastre de fisicitat real; es convertia, doncs, en una espècie de sedàs transparent mitjançant el qual es transmetien sentiments, raonaments, estats d'ànim, etc., sempre pertinents al personatge representat. D'aquesta manera, qualsevol rastre d'improvisació quedava exclòs de la representació i l'actor només podia fer cas de les pautes determinades prèviament per l'autor. El principal motiu de la imposició d'aquest plantejament rau en la convicció que, si existien marques de corporalitat, l'espectador es veia obligat a abandonar el món ficcional i introduir-se en el món material, fet que suposava una pèrdua de qualitat del text literari. De fet, segons la síntesi que en fa Fischer-Lichte, Johann Jakob Engel arribà a explicar que

⁴⁹ Aquesta idea no deixa d'estar relacionada també amb la percepció platònica de dos mons, l'espiritual i el físic, i de la preeminència del primer per damunt del segon.

el actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico en una medida tal que estuviera en condiciones de ponerse, en tanto que nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto y de hacerlo en tanto que signo material. Los significados que el autor había expresado en el texto debían hallar en el cuerpo del actor un nuevo cuerpo-signo sensible y perceptible en el que desapareciera o se extinguiera todo lo que no sirviera para la transmisión de estos significados, todo lo que pudiera afectarlos, falsearlos, mancillarlos, contaminarlos o menoscabarlos de cualquier forma (Fischer-Lichte 2011: 161-162).

El mateix Wolfgang Iser (Fischer-Lichte 2011: 163) cap el 1983 proposà també aquesta descorporalització justificant que, en la realització escènica, els gestos, sons corporals i moviments eren totalment efímers, mentre que el significat aconseguia arribar més enllà de la materialitat i, en certa manera, perpetuar-se en el pensament de l'auditori. Tanmateix, era evident que aquesta concepció havia de rebre, per força, crítiques contundents, les quals es basaren sobretot en l'ideari de Georg Simmel, el qual ja al 1923 havia detectat l'existència de significats construïts lingüísticament i d'altres corporalment. En aquest sentit, afirmava que en l'obra literària només es prefixaven completament els significats lingüístics, atès que

el autor no puede predeterminedar ni la voz, ni la entonación, ni el *ritardando* o *accelerando* del discurso, ni los gestos o la especial atmósfera del personaje carnal, ni tampoco dar directrices unívocas para lograrlo. Le ha conferido, eso sí, en el proceso meramente unidimensional de lo mental, un destino, una apariencia y un alma a ese personaje (Simmel dins Fischer-Lichte 2011: 163).

Si bé és cert que inicialment la performativitat estava al servei de l'expressivitat, en el sentit que la corporalitat de l'actor havia de restar dissimulada —ocultada, fins i tot—, amb el temps, el cos també s'ha convertit en generador de significat, tal com apuntava Simmel. És així com no es poden concebre els elements performatius sense les traces d'un cos present i representat, perquè la materialitat no exclou producció de significat, sinó que l'intensifica. Per tant, la distinció entre cos com a significat i com a materialitat resta eixorca en aquest tipus de produccions per donar pas a la *multiestabilitat perceptiva* (Fischer-Lichte 2011: 293), mitjançant la qual és possible percebre alhora el cos del personatge i de l'actor real i interpretar-ne significats diferents en funció, no només del que diuen, sinó també del que fan.

Tanmateix, el que més ens pot interessar de la dualitat autor/actor d'Engel és que no concep els casos en què es tractava d'un mateix ésser. Quan Cleanth Brooks i Robert P. Warren destaquen els elements dramàtics del text poètic a *Understanding Poetry* (1938) expliquen que hem de parar

esment que cada poema implica algú que el diu, ja sigui el poeta escrivint en nom propi o algú en boca del qual el poema és posat, i que el poema representa la reacció d'aquesta persona davant una situació, escena o idea. En aquest sentit cada poema pot ser —i de fet ha de ser— contemplat com un petit drama (Brooks i Warren dins Ballart 1998: 157).

Si podem entendre el poema com un petit drama, és necessària l'existència d'algú que el representi: l'actor. Així ens ho explica també Alfons Gregori des de la perspectiva de gènere, referint-se a Enric Casasses com a rapsoda: «els conceptes funcionals d'autor i actor coincideixen sota una agència possibilitada per la masculinitat del subjecte» (2002: 181). En qualsevol tipus de poesia oralitzada, doncs, l'autor es converteix inevitablement en actor i, des de la perspectiva més materialista, la corporalitat genèrica, sexualment marcada, ha d'influir en la manera de representar.⁵⁰ L'oralitat obliga a redefinir la categoria de l'autor, o almenys a precisar-la, atès que ja no és mort com indicava Barthes,⁵¹ sinó que es converteix en modificador constant i transmissor directe de l'obra literària: des del moment en què el creador és present i representa, el naixement del lector no es pot pagar amb la mort de l'autor.

Fins ara, però, ens hem centrat només en el cos del subjecte que actua i, de fet, els termes presència i representació sovint s'han vist des de les teories estètiques com a antagònics, quan realment són complementaris. En aquesta mateixa línia, Eugenio Barba distingeix entre el nivell preexpressiu —relacionat amb la generació d'energia transmesa al públic, el domini de l'escenari, etc.— i l'expressiu —el de la representació/interpretació pròpiament dita. Així doncs, hem de distingir entre els moments en què el poeta/actor cerca que el públic centri l'atenció en ell, mitjançant interpel·lacions directes, mirades o altres tipus de procediments, i els moments en què dóna a conèixer mitjançant l'articulació oral la seva obra artística. En els primers es tendirà a crear un clima, una atmosfera determinada i en els segons, es transmetrà una emoció concreta, mitjançant la verbalització del significat i amb la representació d'aquest. Així, podem afirmar que és sobretot en el segon nivell —l'expressiu—, en què l'autor/actor ha de desenvolupar tres funcions diferents al mateix temps per tal d'aconseguir l'èxit: la sintàctica, la semàntica i la pragmàtica. Dit d'una altra manera, ha de projectar explícitament l'estructura sintàctica de l'enunciat, ha de remarcar-ne el significat i, finalment, intensificar-ne l'efecte que té previst causar als receptors. De

⁵⁰ La utilització de la feminitat o la masculinitat del propi cos en la representació s'ha anomenat *cross-gender casting*. Per a informació més detallada, vegeu Hornby 1996.

⁵¹ Vegeu Barthes 2009.

vegades, però, ens podem trobar casos en què l'estructura sintàctica i semàntica d'allò enunciat no és desxifrabla —en la poesia fonètica, per exemple— o simplement casos en què, per tal de crear l'efecte desitjat, el poeta actua contràriament a allò que enuncia o cau en l'exageració si pretén reservar-se un to satíricohumorístic.

Per centrar una mica més l'atenció en un exemple concret, compararem dues recitacions del poema «El tango del ver mut i de les Bermudes»⁵² de Josep Pedrals. La primera és de l'Oda del Vermut al Festigàbal 2007,⁵³ enregistrament del qual parteix Raquel Tomàs per transformar el poema publicat en un «text teatral escrit a punt per ser representat» (2009: 97) amb la intenció de destacar-ne la híbridesa. El segon enregistrament és del Dia Internacional de la Poesia (21 de març) al Casal Jaume I de Perpinyà, l'any 2011.⁵⁴ Per començar, una de les diferències més fàcilment identificables rau en el fet que, a Festigàbal, Pedrals llegeix i, a Perpinyà, recita de memòria. D'entrada, això permet que el contacte visual amb el públic sigui més directe i que, per tant, l'auditori centri més ràpidament l'atenció en allò que s'està recitant. D'altra banda, en el primer recital Pedrals explica el joc de paraules del títol i, per contra, al segon espectacle ni tan sols l'esmenta. En aquest sentit, cal tenir present que «els paratextos [...] adquireixen un pes específic per la seva naturalesa de contextualitzadors d'una obra fluctuant entre l'oralitat, l'escriptura i el simulacre» (Gregori Gomis 2002: 182). L'explicació dels títols és potser menys interessant en l'oralitat que en l'escriptura, en part a causa del caràcter efímer de l'espectacle: si en acabar el públic recorda més la sensació que no pas el text, el títol del poema deixa de tenir tanta importància. Així mateix, sembla que en el segon recital l'auditori estigui més receptiu i atent, perquè responen —majoritàriament rient— i, en canvi, el públic del Festigàbal fa comentaris una mica fora de lloc a l'inici de l'espectacle, acció que segurament deu distreure la concentració del poeta.

Notam també que la gesticulació i l'escenificació d'allò que es recita és bastant més notable, explícita i autoreferencial —s'apunta a ell mateix per assenyalar determinades parts del cos— en la segona actuació, atès que, per exemple, en pronunciar «No poder dir —perquè és mut— / que ell convida a les begudes. / I alça la copa: Salut!» beu realment, o que tossex de veritat quan diu: «i li ve un atac de tos / i esputa enmig de les ...rudes / mirades dels bevedors». Segons Jonathan Culler, en aquest

⁵² Vegeu l'annex.

⁵³ Disponible a <http://www.youtube.com/watch?v=WbDciqkSxMQ> o a l'enregistrament 8.

⁵⁴ Disponible a http://www.youtube.com/watch?v=_KPzA_RzpI4 o a l'enregistrament 9.

tipus de missatges hi pot haver una gran tensió entre els enunciat performatius —allò que es fa— i els constatius —el que es diu—:

Lo constatativo es la ineludible pretensión del lenguaje a la transparencia, a representar las cosas como son, a nombrar las cosas que ya están allí, y lo performativo son las operaciones retóricas, los actos del lenguaje lo que socava esta pretensión al imponer categorías lingüísticas, al organizar el mundo más que simplemente representar lo que es (1996: 11).

L'exemple de Pedrals difumina aquesta tensió i fa que hi hagi una relació de cooperació entre ambdós enunciat. D'altra banda, en la primera exagera més els jocs de paraules, els audibilitza potser fins i tot una mica massa. Si més no, a Perpinyà s'observen molts més canvis en la multiestabilitat perceptiva, ja que Pedrals juga a fer de poeta, però també es posa a la pell del personatge masculí mut a qui fa referència, amb la qual cosa el públic percep dues instàncies corporals diferents. Seguidament podem observar com en el primer enregistrament altera molt poc la cançoneta que vertebrava tota la recitació del poema —simuladora de la melodia d'un tango—, fet que provoca que el ritme sigui força repetitiu. Ara bé, a Perpinyà es nota que els canvis de ritme i de to són molt més accentuats i imprevisibles, la qual cosa capta més l'atenció del públic i ajuda a emfatitzar les parts que més interessin l'autor.

Finalment, al Festigàbal el poeta es veu condicionat a mantenir-se estàtic a causa de dues raons: perquè llegeix el text escrit i perquè depèn d'un micròfon per fer arribar la seva veu al públic. Per contra, a Perpinyà es mou lliurement per l'escenari, el domina, i per això també contribueix que el públic el segueixi amb la mirada. No obstant això, en ambdós recitals sembla que l'auditori dubti a l'hora d'aplaudir —no precisament per qüestions de falta de qualitat—, com si no tenguessin del tot clar si es tractava del final del poema o si encara havia de continuar. Certament, el poema escrit no s'atura en aquesta estrofa, sinó que segueix amb deu versos més que l'autor degué decidir eliminar en aquestes dues oralitzacions per algun motiu concret. No obstant això, en demanar-li directament per aquesta supressió, respon que «sí que recito el final del "Ver mut i les Bermudes", però és un final abrupte».⁵⁵

Tanmateix, si contrastam qualsevol de les dues recitacions amb el text escrit, descobrirem que tant el cos com l'entonació, la gestualitat i la veu passen a formar part del poema, i que sense aquestes particularitats no l'entendríem de la mateixa manera;

⁵⁵ Comunicació personal de l'autor, maig de 2013.

l'actuació, doncs, genera significats nous —o, com a mínim, potencialment diferents— als quals no podem accedir mitjançant el text literari escrit. En aquest cas, el poema complet, en majúscules, només existeix quan el poeta és present i el representa.

Per tal de donar a conèixer una pinzellada de la recepció per part de la crítica d'aquest autor cal recórrer a la introducció de la idea d'oci en la literatura. Tal com explica Xavier Theros, «el recitat de poemes en viu no havia estat mai com ara una possibilitat de lleure, per a unes noves generacions que poden escollir entre dedicar el cap de setmana a anar a veure teatre, un concert de música o un recital de poesia» (2010: s.p.). Sembla, però, que aquells qui defensen l'excel·lència de la poesia escrita no acaben d'encaixar la vessant ocurrent i, fins i tot, graciosa com a constituent de qualitat literària. Aquesta concepció es fa força palesa en les paraules que Lluís Roda dedica a l'escenificació d'*El Furgatori* de Pedrals: «és normal l'experimentació de registres —i d'intencions— al principi. Però haurà de decidir com prefereix continuar. A qui prefereix de lectors. Si prefereix lectors o prefereix espectadors. L'acudit fàcil o la tasca intel·ligent» (2009: 147). Certament, sovint en els recitals de Pedrals es respira un ambient entretingut i plaent, en el qual és freqüent la riulla del públic, però això no significa que aquesta hagi de ser, per força, gratuïta. Precisament per aquest to popular amb què es dirigeix al públic ha estat equiparat a la figura del Rector de Vallfogona, en l'obra del qual es conjuga una producció variadíssima, que va des de la poesia lírica i misticofilosòfica fins a la satírica, escatològica i eròtica. Potser sigui relativament cert que Pedrals utilitza l'*acudit fàcil* —tot i que no sempre—, però no obstant això, quan ho fa, és des d'una complexitat molt elevada a nivell lingüístic. Per això, Víctor Obiols no s'està de contestar la crítica anterior:

Aquest «fill natural de Francesc Vicent Garcia», segons Roda, amb un bagatge exuberant i, a més, dotat d'una intel·ligència crítica sobre tot el que elabora, vivint-ho amb alegria —l'alegria creadora—, resulta ser un singular *wunderkind* de la poesia catalana, practicant un hibridisme que el situa en l'espai que va de joglar a trobador, segons Roda, i que «troba lleu i troba ric». Però, i si «l'acudit fàcil» fos alhora «tasca intel·ligent»? (2012: 44)

Com hem pogut observar, els espais que separen els elements propis de la performance dels del teatre són molt porosos perquè «significance is also detailed in gesture and movement and facial expressions —of course, this is where poetry crosses over into dance and theatre» (Beasley 1996: 34-35).

4.2. *Espacialitat, temporalitat, influència de l'auditori*

L'estudi de la localització performativa poètica és, segurament, un dels punts més complexos a causa de les múltiples accepcions del terme *espai*. Tradicionalment, en el camp de la poesia l'espai ha estat estudiat des de la perspectiva temàtica, com a inspirador de determinades peces líriques. Un exemple d'aquesta tendència tematitzadora seria aproximar-se a la lectura d'un poema com «La cabra que hi havia» de Blancallum Vidal⁵⁶ tenint en compte que intenta reconstruir el ritme vertiginós i els paisatges o ambients que es troba pel camí durant un trajecte en tren. Aquesta seria, en certa manera, la concepció més tradicional. Però tanmateix,

l'interaction de l'espace et du temps ouvre ainsi de toutes parts les perspectives sensorielles et intellectives, offre à chacun sa chance. Le message est *publié*, dans le sens le plus fort que l'on peut conférer à ce terme... dont l'usage courant, relatif à l'écriture imprimée, fait une piètre métaphore. La performance est *publicité*. Elle refus de cette privatisation du langage en quoi consiste la névrose (Zumthor 1983: 157).

D'altra banda, parlant sobre les performances poètiques de Bartomeu Ferrando, Josep Sou reflexiona al voltant de la importància de l'espacialitat:

direm com l'espai i el temps esdevenen matèria constructiva, elements nutritius per a la realització de la *performance*. [...] Així, aquestes dues coordinades espai-temporals, són, en bona mesura, i en moltes diverses situacions, l'essència íntima de la composició, atenant a les referències marcades per l'art d'acció (2008: 42).

Veiem com, en els casos de poesia performativa, no podem restringir l'estudi de l'espai a la tematització. Per això, Maria Muntaner (2010: 304) en distingeix quatre de diferents on hi pot tenir cabuda la producció literària, dels quals ens interessin, sobretot, els tres darrers: l'espai com a suport de l'obra, l'espai com a lloc performatiu, com a espai relacional i com a context.

Si afinam una mica la localització de la poesia performativa, en la segona accepció que Muntaner proposa, ens trobarem amb la utilització d'una gran quantitat d'emplaçaments diferents.⁵⁷ Començarem per aquells que són propis —hegemònics, en certa manera, perquè tradicionalment han acollit aquest tipus d'actuacions—, com per exemple, els teatres, auditoris o sales culturals, els quals, generalment, impliquen «unha

⁵⁶ Tot i els innumerables exemples a què podem fer referència, hem destacat el cas de Vidal per tal de tractar una autora en què la dimensió performativa és força important. La recitació d'aquest poema està disponible a https://www.youtube.com/watch?v=NrFYeZ3_23w o a l'enregistrament 10.

⁵⁷ «Another virtue of performance poetry is that it can happen anywhere» (Beasley 1996: 35).

divisi3n do espazo comunicativo entre quen contemplan e quen representan, alí onde —en sentido etimol3xico— hai *teatro*, hai execuci3n ou *performance*» (Casas 2012: 61). Així doncs, en certa manera, la comunicaci3n f3sica entre poeta/actor i auditori est3 quasi sempre preestablerta per l'exist3ncia d'un escenari —o per quelcom que n'assumeixi les funcions— i un espai amb cadires o butaques destinat als receptors:

A3nda m3is: como *performance*, a oralidade demanda, igual que todo acto esc3nico, unha distribuci3n de espazo entre enunciador e p3blico. Hai un espazo para quen fala e hai un espazo para quen escoita. Son espazos interdependentes, claro, e, igual que no teatro, a s3a concreci3n admite unha enorme gama de variantes, incluso de 3smoses ou redistribuci3ns sobre a marcha. Todo iso 3 secundario, o relevante 3 que algu3n est3 frente a algu3n e que existe un reparto de funci3ns para a acci3n e para a expectaci3n (Casas 2012: 44).

En aquests casos, la il·luminaci3n tamb3 sol marcar i delimitar aquesta separaci3n, fet que comporta, aparentment, una actitud m3s passiva —en el sentit de contemplativa— per part del p3blic, per3 que agora tamb3 3s m3s f3cil de transgredir mitjançant l'apel·laci3n directa a l'auditori, l'ocupaci3n f3sica de l'espai destinat al p3blic, etc. De fet, en l'espectacle *La paraula i els peus nus*⁵⁸ hi ha un moment en qu3 es trenca aquesta barrera divis3ria quan els dansaires/actors tiren ous al p3blic, fet que provoca una reacci3n activa de l'auditori. 3s per aix3 que cal fixar-nos en la import3ncia de la posici3n —al voltant o al davant, asseguts o drets, aturats o en moviment— i la dist3ncia —llunyana, interm3dia, molt propera— de l'auditori. Evidentment, si el receptor s'ha d'anar movent per tal de gaudir de l'espectacle, se n'incrementa la participaci3n, tot i que existeix el risc de disminuir la capacitat de concentraci3n. Aquesta inestabilitat espacial de l'auditori es va fer palesa a l'espectacle *Wamba va!*: «tot s'encomana i el p3blic deambula excitat i encuri3sit, cadasc3 fent un recorregut personal i diferent per l'espectacle» (Massip i Beltran 2005: 376).

En qualsevol cas, per3, la proximitat entre emissor i receptor afavoreix la creaci3n d'una certa complicitat, un ambient que anomenarem atmosfera. Generalment, quan es parla d'espai nom3s s'assenyala la part visual que aquest comporta, per3 no podem oblidar que implica tamb3 all3 sonor —de fet, quan els grecs constru3ren els primers teatres, quasi ho feren pensant m3s en la sonoritat que en la visualitat. La veu, doncs, es converteix novament en un dels eixos principals, creadora d'espai sonor. Aix3, en ella podem trobar tres tipus de materialitat de l'espectacle —una d'elles explicada en el punt

⁵⁸ Disponible a <http://vimeo.com/27429861> o a l'enregistrament 7. Concretament, vegeu el minut 50.

anterior—: la corporalitat, l'espacialitat i la sonoritat. Aquestes característiques es conjuguen, més que en el moment pròpiament expressiu, en el preexpressiu: quan l'espectador escolta determinats gestos verbals, com ara crits, sospirs, gemecs, rialles, etc. per part de l'autor/actor i se n'adona inevitablement de la presència del cos físic com a generador de l'espectacle, més que no pas merament com a transmissor (Fischer-Lichte 2011: 255). Tanmateix, l'espai sonor també és creat gràcies a l'auditori, el qual passa per diferents estadis de recepció durant la performance: la percepció amb els sentits, la interacció o empatia amb les emocions i, finalment, l'expressió. És en aquesta darrera fase on es poden sentir rialles, comentaris, moviments corporals, aplaudiments, etc., al cap i a la fi, les reaccions perceptibles del públic. No obstant això, aquestes reaccions de públic solen ser poc previsibles, perquè no només depenen de l'autor/actor, sinó de circumstàncies que també tenen a veure amb l'atmosfera, l'espai, la temporalitat, etc.

Més enllà de la part física i geomètrica d'aquests emplaçaments, també hi podem percebre, per exemple, olors —agradables o desagradables— i sorolls que poden arribar a dificultar la comprensió d'allò enunciat:

rien, dans ce qui fait la spécificité de la poésie orale, n'est concevable autrement que comme partie sonore d'un ensemble signifiant où jouent couleurs, odeurs, formes mobiles et immobiles, animées et inertes ; et, de façon complémentaire, comme partie auditive d'un ensemble sensoriel où la vue, l'odorat, le toucher ont également part (Zumthor 1983: 155-156).

Fixem-nos, per exemple, en els renous de fons del *Recital underground al metro* —ens referim, concretament, a les actuacions d'Enric Casasses⁵⁹ i Josep Pedrals.⁶⁰ Més encara, aquest segon sembla que improvisa un poema sobre la situació comunicativa condicionada per l'espai i pels objectes que l'envolten: «Enmig de dos andanes / l'aire forma un remolí / i poc del que dic s'entén. / Per tant, deixo les paraules / i jo m'aniré fent petit / sota el cartell de *pantene*». D'altra banda, no és gratuït que ambdós poetes recorrin a la recitació de poemes que contenen referències a la ciutat. En el cas de Casasses podríem destacar fragments com «els arbres caminen, els descampats

⁵⁹ Disponible a:

https://www.youtube.com/watch?v=daxLEoaEF_M/<https://www.youtube.com/watch?v=lx4MHlevGo8>/https://www.youtube.com/watch?v=363525vY7aE o a l'enregistrament 11.

⁶⁰ Disponible a:

<https://www.youtube.com/watch?v=JWXPeaiBMZc>/<https://www.youtube.com/watch?v=XFYmbI04UNw> o a l'enregistrament 12.

imploren, les idees es passen la pilota, els cotxes van amb autobús, els verbs s'aïllen o se'n van sols, els reis de la baralla comencen a ocupar-se de fer-nos el dinar, la revolució respira, els rellotges prenen el sol, el cinema s'amaga a la butxaca del pòtol aquí present [...]». Aquesta constant es fa palesa també en el primer poema recitat per Pedrals, on irònicament fa una enumeració de llocs importants de Barcelona amb la melodia de la cançó d'«Els Segadors»: «Catalunya, Mercat Nou / plaça de Sants, Santa Eulàlia [...] Monumental / i Sagrada Família [...]». Així, podem observar com l'espai pot arribar a condicionar la tria del poema, el to, la manera com s'expressa, etc. fins a convertir-se en el tema central d'aquest. L'espacialitat es transforma així en quelcom simbòlic.⁶¹

La poesia oral improvisada permet, precisament per aquesta especificitat, que l'espai es converteixi en un fort condicionant. Certament, el lloc pot esdevenir motivador del tema de les gloses:

El lloc de la performance pot ser aleatori. [...] Però, certament, l'espai condiona de manera molt intensa la performance: «Els glosats, ara, se fan al teatre, a la taverna, i, en les festes cívico-religioses, fins i tot a la plaça, davant el portal de l'església, sota una envelada de paperines (Sbert 2000: 103).

Per tal de centrar l'atenció en un exemple concret, ens agradaria comparar dos combats diferents dels glosadors Mateu Matas (Xurí) i Maria Bel Servera. El primer combat⁶² té lloc en un espai institucional, la Universitat de les Illes Balears, en el marc del v Curs de Cultura Popular «Patrimoni oral i noves tecnologies: del llegat d'Alcover als estudis folklòrics del segle XXI». ⁶³ En el fragment enregistrat es tracten dos temes principals: la condició d'estudiant d'aquesta institució d'un dels dos implicats i la crítica contra la política lingüística del Govern Balear —obertament secessionista. Es pot observar com el to és força seriós —tot i que en alguns moments és més relaxat— i que es fan diferents referències al lloc on es troben, directa o indirectament: «I ho deim sempre amb embranzida / i és que així sempre ha estat / sa millor universitat / això sempre és sa vida» (Servera). Estam parlant, doncs, d'una actuació en un espai apropiat,

⁶¹ Es pot entendre també segons l'accepció que Muntaner (2010: 304) proposa: espai com a context. Així doncs, un lloc concret no es converteix en contextual per les seves característiques físiques —que també—, sinó sobretot per allò que simbòlicament l'envolta, pels lligams que manté amb l'auditori, amb altres espais, pel que s'hi representa, etc.

⁶² Disponible a

<http://www.youtube.com/watch?v=7zYJ1YkUxEo>/<http://www.youtube.com/watch?v=QyF5mIBUIJA> o a l'enregistrament 13.

⁶³ El glosat se celebrà dia 29 de novembre de 2012.

en tant que no és el lloc habitual on es realitza. És cert que sobretot per a Xurí la Universitat potser s'ha convertit en un espai propi,⁶⁴ però el que ens interessa sobretot d'aquest combat és que no es realitza al bar o al claustre de l'edifici Ramon Llull —emplaçaments més habituals—, sinó a l'aula de graus —destinada a conferències, defenses de tesis doctorals...—, on la divisió entre glosadors i públic està molt marcada i impedeix, en certa manera, la creació d'una atmosfera de complicitat —el públic aplaudeix, però riu amb moderació, per exemple. Així mateix, les contínues referències a la situació política fan que aquestes glosades es converteixin en *poètiques de denúncia*, perquè es caracteritzen per «tomar determinados aspectos socialmente problemáticos e introducirlos en su despliegue de modo más o menos directo» (Claramonte 2012: 49). En el cas dels glosadors, a causa de la incidència en l'espai públic i de la representativitat, aquest caràcter de denúncia ha estat sempre molt emfatitzat:

la funció comunicativa que [el glosador] exercia li donava un poder considerable, ja que, a més de tenir una veu individual, era el portaveu de la comunitat i tant podia contribuir al manteniment de l'*statu quo* com a socavar-lo. Amb les seves cançons afalagava o atacava individus i institucions, divulgava notícies i secrets amagats fins aleshores, denunciava injustícies, reivindicava drets i es feia ressò de sentiments individuals i col·lectius, d'idees religioses i de punts de vista polítics, i dels esdeveniments que més impressionaven la comunitat (Munar 2007: 120).

El segon⁶⁵ és un combat que té lloc al poble de Cas Concos (Mallorca), a la terrassa d'un bar durant la nit. En aquest cas, l'espai i l'hora del dia permeten més llibertats temàtiques. A primera vista, podem comprovar que el públic envolta els dos glosadors i participa activament atès que riu, aplaudeix i, fins i tot, fa comentaris sobre el mateix combat. En relació amb l'anterior, el to és molt més festiu i satíricohumorístic, i es tracten temes que van des d'allò més proper a l'erotisme⁶⁶ i l' enamorament fins a la mateixa paraula improvisada,⁶⁷ incloent-hi les peculiars al·lusions al lloc on es realitza el combat: «Sa improvisació oral / mai farà sa llengua eixorca. / Visca en Sebastià Vidal / Cas Concos i tot Mallorca» (Xurí). També s'hi inclouen referències a l'espai escènic, concretament a l'espai físic que separa els dos glosadors —«Faríem bona collita / però

⁶⁴ Els conceptes d'espai propi/apropiat no deixen de ser molt relatius, atès que sovint depenen de les característiques concretes de cada actuació i de cada poeta/glosador.

⁶⁵ Disponible a <http://www.youtube.com/watch?v=TmkXIDERKJg> o a l'enregistrament 14.

⁶⁶ «Hi ha sexe si hi ha amor. / I hi ha amor sense sexe. / És que aquest món és complex / És ben hora de fer-ho». (Servera i Xurí)

⁶⁷ «Aplaudeixen [el públic] sa manera / i això és improvisat» (Xurí i Servera)

veig que enfora vas. / Perquè tu tens una fita / d'arribar-te som capaç» (Servera i Xurí)— i al temps de l'esdeveniment —«Me'n vaig perquè és oportú / s'hora em comença a fer por» (Xurí). Ambdós es provoquen amb versos punyents i de doble sentit, però també s'afalaguen amb un to gairebé líric, impulsat pel caire festiu de l'esdeveniment. Però, sobretot, comparteixen, uneixen i entrellacen les seves veus, es roben i es regalen jocs de paraules, rimes i versos sencers. Es transmeten quelcom que va més enllà del significat de les paraules, es provoquen, entre ells, però també a l'auditori.

Tanmateix, aquesta glosada pot ser entesa com una *intervenció poètica en l'espai públic*, perquè crea un «proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta liberando, al hacerlo, un modo de relación» (Claramonte 2012: 56).

Prenent un altre exemple, sense deixar de banda els glosadors, en un combat al FLoM! 2012 en què participaven Macià Ferrer i Mateu Xurí,⁶⁸ a una intervenció d'aquest segon podem observar referències al moviment del públic dins l'espai, fet que sense la improvisació no seria possible.⁶⁹ Així mateix, també al·ludeixen a l'hora del dia —a l'espai temporal— pel fet que no és la més propícia per al seu tipus d'actuacions: «A poc a poc tira a tira / i quan el poeta vol / normalment sempre s'inspira / i quant ja s'ha post el sol. / Que a la una des migdia / difícil inspiració / per posar sa melodia / i un vers d'improvisació» (Xurí). Pel que fa a la temporalitat, cal tenir en compte que el ritme es converteix en estructurador del temps de l'espectacle. No obstant això, en el cas de la poesia oral improvisada el ritme està preestablert per la tonada que el poeta faci servir, tret que condiciona encara més la utilització del temps.

En aquest cas, Sa Possessió de Son Rossinyol de Palma, gràcies a l'acolliment del FLoM! es converteix en un espai relacional,⁷⁰ perquè és capaç d'agrupar diferents activitats que tenen a veure amb la poesia oralitzada, fet que els mateixos glosadors també elogien: «Digne festival dels mots / oh festival de paraula. / Digne festival que tots / hi aportam la nostra baula» (Xurí).

Tot i que l'espai que acull algunes d'aquestes glosades no sigui públic, en totes elles hi podem distingir les característiques proposades per Jordi Claramonte (2012: 55): gaudeixen d'un caràcter *repertorial* perquè en funció de l'auditori parlen d'allò que

⁶⁸ Disponible a l'enregistrament 15.

⁶⁹ «Ara na Servera/ quan en Pau Vadell ja ve».

⁷⁰ La quarta accepció que ens interessava de les proposades per Muntaner (2010: 304).

defineix la comunitat a què s'adrecen o de la situació en què es troben, fet que també en remarca l'ordenació *distribucional* com a condicionadora del repertori. Finalment, tenen en compte el *paisatge* com a supeditador del tipus de relació que es pot establir amb l'auditori. D'aquesta manera, l'espai es converteix també en determinant del tipus i la quantitat de públic assistent, un factor que el poeta també tindrà en compte a l'hora de triar les composicions, de tractar diferents temes o de representar d'una manera o una altra. De fet, Josep Pedrals comenta que interpreta els poemes «de manera diferent, però no tant per l'espai, sinó per l'auditori, i aleshores marco unes coses i d'altres les passo rabent».⁷¹ En certa manera, la capacitat d'adaptació del poeta a les circumstàncies en què produeix l'espectacle afecta de manera directa la recepció del públic. Si la tria dels poemes, per exemple, és fixa i garanteix la recursivitat, més difícilment el públic tindrà la sensació que l'escenificació està pensada concretament per a ells. En canvi, si la tria és oberta, l'autor/actor sempre pot modificar l'espectacle en funció de la recepció. Aquest fet és encara més visible quan parlem de poesia oral improvisada.

Fins ara, però, ens hem referit a aquests espais sense fer-ne una distinció clara. Si bé hem vist mostres d'emplaçaments que tradicionalment han acollit aquests espectacles, també hem fet referència a espais preexistents recontextualitzats —inicialment no destinats a l'ús escènic—, en aquest sentit, apropiats. Parlem tant de locals privats —bars, museus, etc.— com de l'ocupació de l'espai públic: places, carrers, transport públic... amb els quals es transgredeix més fàcilment l'hegemonia del sistema cultural. L'absència d'un espai determinat atorga més disponibilitat de creació de sentits, és a dir, amplia les expectatives del públic i, per tant, també les de l'autor a l'hora de crear una determinada composició. Així, l'horitzó escènic preconcebut del poeta quan ha d'actuar en un teatre o quan ho ha de fer en un espai públic canvia radicalment; tanmateix, no només canvia el de l'autor, sinó també el del receptor, el qual espera l'acompliment d'unes determinades expectatives en funció de l'espai on es durà a terme l'espectacle.

De fet, un altre dels temes relacionats amb l'espai que cal tenir en compte és el fet que, des del moment en què les institucions es preocupen per aquest tipus d'esdeveniments, condicionen i, fins i tot, censuren les activitats que es duen a terme en aquestes ubicacions:

⁷¹ Comunicació personal de l'autor, maig 2013.

el treball de bars o petits teatres va esdevenir clau per aquest esclat poètic, en uns anys que les institucions vivien ignorants del que estava passant a la ciutat. Curiosament, quan els poders públics van començar a invertir en cultura, sobretot a finals dels anys 90, l'escena barcelonina va perdre espontaneïtat i pistonada (Theros 2010: s.p.).

Aquesta idea queda reforçada pel fet que, en certa manera, quan hi ha haver un augment de recitals en l'àmbit català durant els anys setanta s'entenen com una forma contracultural que defugia, en aquell moment, del sedàs censor de les pròpies editorials. Retornant una mica a la idea d'espai propi/apropiat, potser convindria recórrer altra vegada a Casasses com a exemple. Mentre els bars del barri de Gràcia s'havien convertit en el lloc propi dels recitals del grup «O així», Casasses també deia poemes a la presó Model de Barcelona, un espai totalment apropiat, però que alhora reforçava la idea que, de vegades, «l'image de l'espace réel où se déroulerait la performance s'intégrait au projet poétique»⁷² (Zumthor 1983: 155) i, més concretament, en aquest cas visibilitzava el sentit contracultural de la seva obra. Si més no, actualment, el poema oralitzat

es converteix en un valor cultural rendible, la qual cosa implica sovint un patrocini institucional que provoca una dissociació entre el text poètic i el marc que l'acull: la poesia *en si* pot continuar sent una forma de revolta, però si es difon en plataformes controlades pels gestors del sistema cultural aquesta revolta queda, com a mínim, relativitzada (Pons 2011: 17).

Així doncs, si els poetes dels setanta s'introduïren en el món de l'oralització per evitar el control, per què els d'ara haurien d'acceptar la submissió que provoquen les institucions, per molt culturals que siguin?

Deixant de banda aquests exemples, cal que mencionem també l'existència d'espais no institucionals que inicialment no estaven destinats a l'ús escènic i que durant els darrers quinze anys s'han convertit en emplaçaments on regularment es programen espectacles de poesia oralitzada. Ens referim a llocs com, per exemple, l'Heliogàbal i l'Horignal de Barcelona o l'Antiquari de Palma.⁷³ Com bé afirma Josep Massot, podem concloure que

la poesía catalana vive una paradoja. Es un género casi desaparecido en los espacios tradicionales y sin embargo vive una eclosión inédita en blogs, pequeñas editoriales, festivales, recitales, traducciones y performances que se multiplican por todo el

⁷² No obstant això, cal tenir en compte que l'espai també pot ser aleatori perquè de vegades es regeix per circumstàncies alienes a la creació poètica.

⁷³ Per a més informació, vegeu Theros 2010.

territorio, incluidas las Baleares y el País Valenciano. [...] Hace pocos días un poeta como Miquel de Palol se preguntaba si existía en Catalunya una sociedad literaria y decía sentirse en medio de un desierto. [...] Pero bajo la cultura oficial bulle un mundo efervescente que cada día suma adictos (2013: 30).

Així doncs, més enllà de la institucionalització de la poesia performativa, podem afirmar que existeixen espais privats que garanteixen la programació estable d'aquest tipus de produccions subalternes —perquè es troben fora del cànon establert—, al voltant dels quals es genera un públic més o menys regular que reclama aquesta mena de xous com a elements culturals i alhora disbauxats.

5. A MODE DE CONCLUSIÓ

Al llarg d'aquestes pàgines hem pogut constatar que la performativitat és de cada vegada més present en la poesia catalana contemporània⁷⁴ i que es constitueix mitjançant manifestacions de naturalesa força diversa. Per això, cal desenvolupar treballs que enfoquin l'estudi d'aquestes pràctiques des d'un paradigma diferent al de la poesia escrita:

The most fundamental error that could be made in talking about so-called «street poetry» is to assume (as is the wont of most reductionist stereotypes) that it is a homogenous entity that can be conquered with simple theories and generalizations. The truth is that it is as difficult to label «street poetry» as it is to label any other kind of poetic form or movement» (Dawes 1996: 17).

Així mateix, hem observat que els recitals serveixen per donar vida a les col·leccions de poesia⁷⁵ i que, de fet, actualment existeixen editorials que potencien

⁷⁴ Miles Foley al·ludeix també a aquesta creixença, però a nivell internacional: «Oral poetry is a major presence in today's world, not just an antique from the past but a living part of the contemporary scene, despite what we text-consumers might unwittingly suppose» (Miles Foley 2002: 25). D'altra banda, en el cas català, a la pregunta «Es llegeix més poesia que mai?», Enric Casasses respon que «—No ho sé si se'n llegeix més que mai, però se n'escolta bastanta i va, no sobreviuint, sinó vivint». Disponible a <http://www.youtube.com/watch?v=pLkCd14YDDc>

⁷⁵ D'una banda, Escoffet afirma que «els llibres de poesia continuen amuntegant-se a les llibreries i les revistes literàries poc espai que tenen. Si la poesia ha sortit als mitjans de comunicació, per exemple, ha estat pel boca-orella que han creat els recitals. I si gent que no compra mai llibres de poesia diu quatre paraules en una conversa sobre poesia és també gràcies al fet que algun dia ha passat per un recital. Quasi de casualitat» (2002: 105). Recolzant aquest punt de vista, Massot comenta que «la poesia ja no cabe en un libro. No sólo se lee, sino que se canta, se baila, se filma, se narra, se pinta, se representa o se oye» (Massot 2013: 30).

aquest tipus d'esdeveniments. D'altra banda, la línia que separava la poesia popular⁷⁶ de la culta és de cada vegada més porosa a causa de l'augment d'aquestes produccions performatives. Així doncs, es difumina també la necessitat d'haver d'abastar-ne l'estudi des de disciplines diferents —el folklore i els estudis literaris— precisament perquè, com hem pogut comprovar, mantenen molts elements en comú.

Hem comprovat també que l'espai pot ser connotat —no té la mateixa significació simbòlica una universitat que la terrassa d'un bar—, però que també connota —perquè condiona la temàtica dels poemes i la manera com són recitats. La naturalesa efímera d'aquestes produccions facilita la creació d'una atmosfera diferent en cada espectacle, condicionada per l'espai físic, sonor i temporal, i per la complicitat establerta amb l'auditori.

Ja ho explica el poema de Pedrals citat a l'inici d'aquest treball: «La poesia [...] / és música de vers divers, / són pistes d'un goig d'enllà del mot, / d'un tot»; aquest *més enllà del mot*, conformador d'un *tot*, d'espectacles que fugen de la lectura silenciosa dels versos, és el que hem pretès explicar en aquest treball.

6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ADELL, Joan-Elies (2005). «El club de la comèdia». *Avui*, 7 de desembre. 23.
- BALLART, Pere (1998). *El contorn del poema*. Quaderns Crema, Barcelona.
- BARTHES, Roland (2009). «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. 65-71.
- BEASLEY, Paul (1996). «Vive la différence! Performance poetry». *Critical Inquiry*, vol. 38:4. 28-38.
- BIBILONI, Maria Antònia (2006). «Poetes: un diàleg actiu entre poesia i dansa». *Poètiques de ruptura*. Editat per Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons i Josep Antoni Reynés. Palma: Lleonard Muntaner, Editor. 335-348.
- CASAS, Arturo (2012). «A oralidade nos estudos literarios. Para una cartografía teórico-crítica». *Palabra viva. Galicia e Hispanoamérica*. Editat per Ana Chouciño i M. Xesús Nogueira, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- CASAS, Arturo; GRÄBNER, Cornelia (2011). *Performing Poetry: body, place and Rhythm in the Poetry Performance*. Nova York: Editions Rodopi.

⁷⁶ «La literatura oral ha sobreviscut l'empenta de l'escriptura, i la poesia oral improvisada ha sabut trobar un lloc en l'art de la creació i de la comunicació. Ara es tracta, senzillament, de saber copsar tot el bagatge cultural, lingüístic, sociològic, històric i curricular que hi ha en la poesia oral improvisada» (Munar 2007: 119).

- COMPANYIA Mariantònia Oliver (2008). *La paraula i els peus nus*. [en línia]
<http://vimeo.com/27429861>
- COSTA, Lis (2000). «El bou de la tristesa s'eixarranca. Viatge a la Polinèsia (1997-2000)». Catàleg *PROPOSTA. Festival internacional de poesies + polipoesies*. 58-61.
- (2010). «L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle XX». Journée d'études «Representacions de la identitat catalana en el món de les avantguardes». Denise Boyer (dir.), *Catalonia*, 3. 1-3. [en línia]
<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia3/costa.pdf>
- COSTA, Lis; ESCOFFET, Eduard (2012). «Poesia, sonoritat i electrònica». *Temps d'Educació*, 42. 51-70. [en línia]
<http://www.raco.cat/index.php/TempsEducacio/article/view/259195>
- CULLER, Jonathan (1996). *Los avatares de lo performativo en la Teoría de la Literatura y de la Cultura*. Traducció de la conferència «The Fortunes of the Performative in Literary and Cultural Theory». Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- DAWES, Kwame (1996). «Dichotomies of reading 'street poetry' and 'book poetry'». *Critical Inquiry*, vol. 38:4. 3-20.
- DD.AA. (2003) «Magisteri Teatre-Mag Poesia». *Diccionari de teatre de les Illes Balears*. Vol. 1, Palma i Barcelona: Lleonard Muntaner Editor i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 403-404.
- DOLAN, Jill (2008). *Utopia in Performance*. Michigan: The University of Michigan Press.
- DYAKONOVA, Xènia (2010). «Versió (H)original». *Avui Cultura*, 22 d'abril. 6-7. [en línia]
http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/2010/avui_a2010m4d22p6scultura.pdf
- ESCOFFET, Eduard (2002). «Crear alçada la veu». *Reduccions*, 75. 103-107.
- FERRANDO, Bartomeu (2003). *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. València: Universitat Politècnica de València.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, Lecturas de estética.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GRÄBNER, Cornelia (2008). «Performance Poetry. New Languages and New Literary Circuits?». *World Literature Today* (gener-febrer). [en línia]
http://eprints.lancs.ac.uk/14200/1/Poetics_of_Performance_Poetry.pdf
- GREGORI I GOMIS, Alfons (2002). «La veu d'Enric Casasses: gènere i distorsió en la poesia catalana contemporània». *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*. Vol. 2: *La literatura catalana de la democràcia*. Montpeller: Centre d'Études et de recherches catalanes. 171-187.
- HAC MOR, Carles (2005). «La perversió de la despoesia». *Avui Cultura*, 14 d'abril. 8. [en línia] <http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av03878.pdf>
- (2006). «Para el carro, imparable». *Avui*, 4 de gener. 8.

- HIGGINS, Dick (1966). «Intermedia». *The something else Newsletter*, vol. 1, 1 (Febrer). [en línia] http://primaryinformation.org/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf
- HORNBY, Richard (1996). «Cross-Gender Casting». *The Hudson Review*, vol. 14, 4. [en línia] <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3852010?uid=363339331&uid=3737952&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=3&uid=67&uid=5909704&uid=62&uid=37803&sid=21102139258291>
- JANER MANILA, Gabriel (1987). «Es teu glosar no m'espanta». *Lluc*, 738. 3-4.
- (1989). «Literatura tradicional, escola i territori». *Temps d'educació*, 1. 169-181. [en línia] <http://www.raco.cat/index.php/TempsEducacio/article/view/139277/245958>
- (2005). «Es teu glosar no m'espanta». *Formes d'expressió oral. Notes per a l'estudi de la poesia oral improvisada*. Edició a cura de Felip Munar i Munar. Manacor: Consell de Mallorca, Associació Cultural Canonge de Santa Cirga. 19-20.
- LOXLEY, James (2007). *Performativity*. Londres i Nova York: Routledge.
- MARRUGAT, Jordi (2006). «DIVERSOS AUTORS. Proposta 200-2004. Festival Internacional de poesies+polipoesies». *Els Marges*, 79. 122-123. [en línia] <http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/142035/193564>
- (2009). «La literatura catalana entre la cruïlla i la postmodernitat. Notes al marge de “La literatura catalana en la cruïlla (1975-2008)”». *Revista de Catalunya*, 252. 119-133.
- MASSIP, Francesc (2005). «Poesia en escena». *Avui*, 18 d'abril. 48. [en línia] <http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av03663.pdf>
- MASSIP, Francesc; BELTRAN, Iban (2005). «Dramatúrgies de fusió: espectacles de poeta». *I Sinopsi Internacional sobre Teatre Català contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre. 367-377.
- MASSOT, Josep (2013). «Poesía que ya no cabe en un libro». *La Vanguardia Cultura*, 9 de maig. 30-31.
- MILES FOLEY, John (2002). *How to Read an Oral Poem*. Urbana i Chicago: University of Illinois Press.
- MINARELLI, Enzo (1987). «Il Manifesto della Polipoesia». *Tramesa d'Art*. [en línia] <http://www.3vitre.it/saggi/imanif.htm>
- MORÉN ALEGRET, Helena (2002). «Enric Casasses Figueres: “La paraula, i parlar, és materia feta font”». *Avui Cultura*, 19 de desembre. 1-3. [en línia] <http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av00599a.pdf>
- MUNAR I MUNAR, Felip (2007). «Creació i recreació en l'oralitat i la improvisació». *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i pervivència*. Edició a cura de Jaume Guiscafrè i Caterina Valriu. Barcelona i Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Universitat de les Illes Balears. 117-139.
- MUNTANER GONZÁLEZ, Maria (2010). «Espais Transgredits. Transformació dels marcs culturals a la Mallorca dels setanta». *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*. Editat per Maria Muntaner, Mercè

- Picornell, Margalida Pons i Josep Antoni Reynés. València: Universitat de València. 303-339.
- NOGUERO, Joaquim (2004). «Paraules, gestos, moviment, imatges». *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 43. 255-259. [en línia] <http://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146030/249722>
- OBIOLS, Víctor (2012). «A bots i pedrals». *Ara Llegim*, 26 de maig. 44. [en línia] http://www.traces.uab.es/tracesbd/ara/2012/ara_a2012m5d26p44sarallegim.pdf
- OLIVA, Salvador (2006). *Tractat d'elocució*. Barcelona: Empúries.
- PICORNELL, Mercè (2011). «Intrusisme o Interdisciplinarietat? La Justificació de Categories Crítiques en la Frontera Etnoliterària». *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP*. [en línia] <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/marcosteorios/PICORNELL.pdf>
- PONS, Margalida (2011). «Una nova lírica popular? Processos de col·lectivització en la producció catalana recent». *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP*. [en línia] <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/plenarias/PONS.pdf>
- PUIGTOBELLA, Bernat (2005). «Los ultimísimos». *El País*, 10 d'abril. [en línia] <http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/13217/1/20050410MAE-PAI-I.pdf>
- (2013). «Carles Camps Mundó: “Les capelletes són petites societats de socors mutus”». *Núvol*, 8 de maig. [en línia] <http://www.nuvol.com/entrevistes/carles-camps-mundo-les-capelletes-son-petites-societats-de-socors-mutus/>
- PUJOL I COLL, Josep (2000). «Veus i bits». *Revista de Girona*, 203 (novembre-desembre). 12. [en línia] <http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/110220/137757>
- PUJOL, Josep Maria (2007). «Del(s) folklore(s) al folklore de la comunicació interactiva». *Els gèneres etnopoètics. Competència i actuació*. Edició a cura de Joan Armangué i Caterina Valriu. VII Simposi d'etnopoètica de l'arxiu de tradicions de l'Alguer (2006), II Jornada del Grup d'Estudis Etnopoètics de la Societat Catalana de Llengua i Literatura. 97-116. [en línia] http://scil.espaia.iec.cat/files/2012/05/1685_ElsGeneresEtnopoetics.pdf
- RODA, Lluís (2009). «Notes a pròposit d'El Furgatori de Josep Pedrals». *Reduccions*, 95 (octubre). 145-149. [en línia] <http://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/144536/327945>
- ROTHENBERG, Jérôme (2002). «Ubuweb: ethnopoetics». Ubuweb. [en línia] <http://www.ubu.com/ethno/index.html>
- SASTRE I MANERA, Catalina (2007). «Entrevista a Antoni Artigues». *Teatre universitari: magisteriteatre magpoesia*. [en línia] http://www.mallorcaweb.com/magteatre/encurs/webmag.html#Entrevista_a_Antoni_Artigues
- SBERT I GARAU, Miquel (2000). «La performance en la poesia de tradició oral». *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Volum III, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 85-107.

- (2005). «Cançons de picat: l'humor en controvèrsia». *Formes d'expressió oral. Notes per a l'estudi de la poesia oral improvisada*. Edició a cura de Felip Munar i Munar. Manacor: Consell de Mallorca, Associació Cultural Canonge de Santa Cirga.
- SÒRIA, Enric (2011). «Barcelona i poesia». *El País. Quadern*, 554, 19 de maig. 4. [en línia]
http://www.traces.uab.es/tracesbd/pais/2011/pais_a2011m5d19n554p4squadernvalencia.pdf
- SOU, Josep (2008). *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics*. València: Institució Alfons el Magnànim, Col·lecció Itineraris.
- STRIFF, Erin (2003). *Performance Studies*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- THEROS, Xavier (2010). «Poemes fora del llibre». *El País. Quadern*, 1351, 13 de maig. 1-3. [en línia]
http://elpais.com/diario/2010/05/13/quaderncat/1273712184_850215.html
- TOMÀS, Raquel (2009). «Plantar-se davant d'algú i parlar». *Pausa. Tercera època*, 31. 93-101. [en línia]
http://www.traces.uab.es/tracesbd/pausa/2009/pausa_a2009n31p93.pdf
- UREÑA ELIZONDO, Fernando (2009). «Marshall McLuhan y la Galaxia Gutenberg». *Progreso y Sociedad*, vol. 9, 2. 1-31. [en línia]
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3662235>

7. ANNEX

Poema «El tango del ver mut i de les Bermudes» de Josep Pedrals

Oh, quin triangle amorós
que en són tres en lloc de dos
i estan les coses peludes...

Un tanga poc generós
Li va fer pujar els colors:
hi havia tant cul que eren dues!

TRIANGLE DE LES BERMUDES

Li trenca el cor (cor-romput!)
No poder dir —perquè és mut—
que ell convida a les begudes,
i alça la copa: Salut!

Llança un sospir, però... caput!
L'alè d'ell put, i el d'elles... putes.

TRIANGLE DE LES BERMUDES

Es posa entre elles, nerviós,
i li ve un atac de tos
i esputa enmig de les... rudes
mirades dels bevedors.

Les noies toquen el dos
i el mutes fot. Sí, fumuda!

TRIANGLE DE LES BERMUDES

I torna a casa entristit:
ves quina merda de nit!

El mot del mut no fa mútues.
Però les mata callant,

i al bany, enfront del mirall,
el tanga en tango es commuta...

TRIANGLE DE LES BERMUDES

El més calent és a l'aiguera

(el més calent)

Està escorrent cremallera

(s'està escorrent)

I sent pujar glops d'enveja

(i sent pujar)

Un explotar mala jeia

(un explotar)

La mala llet...

Ai, llet!

Ai, llet!