

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 14

LA POESIA CATALANA AL SEGLE XXI,
BALANÇ CRÍTIC

Edició a cura
d'OLÍVIA GASSOL I ÒSCAR BAGUR

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



Institut
d'Estudis
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LENGUA I LITERATURA

14

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 14

LA POESIA CATALANA AL SEGLE XXI,
BALANÇ CRÍTIC

Edició a cura
d'OLÍVIA GASSOL I ÒSCAR BAGUR

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BARCELONA, 2018

La Poesia catalana al segle XXI, balanç crític. — Primera edició. —

(Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 14)

Conté: Temes, formes, esclats i fluències en la poesia catalana entre dos segles (XX-XXI) / Víctor Obiols -- La poesia de l'experiència / Jordi Florit Robusté -- "Poesia" és una paraula sense sinònims / Simona Škrabec -- "Se m'entafora tot - en la metàfora" / Carles Morell -- Poesia jove en català als intersticis / Maria Sevilla -- Poesia catalana i mercat editorial
ISBN 9788499654058

I. Gassol i Bellet, Olívia, editor literari II. Bagur, Òscar, editor literari

III. Contenedor de (obra): Obiols, Víctor, 1960- Temes, formes, esclats i fluències en la poesia catalana entre dos segles (XX-XXI) IV. Societat Catalana de Llengua i Literatura V. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 14

1. Poesia catalana — S. XXI — Història i crítica

821.134.1-1"19".09

© dels autors de les ponències

© 2018, Societat Catalana de Llengua i Literatura,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: febrer del 2018

Compost per Jorge Campos
Imprès a Service Point FMI, SA

ISBN: 978-84-9965-405-8

Dipòsit Legal: B 2532-2018

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

TAULA

OLÍVIA GASSOL i ÒSCAR BAGUR: <i>Pròleg</i>	7
VÍCTOR OBIOLS: <i>Temes, formes, esclats i fluències en la poesia catalana entre dos segles (XX-XXI)</i>	9
JORDI FLORIT ROBUSTÉ: <i>La poesia de l'experiència. L'única experiència poètica possible?</i>	27
SIMONA ŠKRABEC: <i>Poesia és una paraula sense sinònims. Traducció poètica i creació de l'imaginari col·lectiu</i>	49
CARLES MORELL: « <i>Se m'entafora tot / en la metàfora</i> »: <i>La tradició en Misael Alerm, Jaume Coll Mariné i Carles Dachs</i>	81
MÀRIA SEVILLA: <i>Poesia jove en català als intersticis: l'obra de Maria Cabrera i de Guim Valls</i>	91
Taula rodona. <i>Poesia catalana i mercat editorial</i>	111

PRÒLEG

Aquest volum és el resultat de la iniciativa de la Societat Catalana de Llengua i Literatura d'oferir un balanç sobre la poesia catalana més recent, que es va fer públic durant la jornada celebrada el 28 d'octubre de 2016 a l'Institut d'Estudis Catalans. La seguiran, biennalment, les jornades dedicades a novel·la, teatre i assaig, que, sota la coordinació de Francesc Foguet i Boreu, pretenen, en el seu conjunt, concórrer en el debat crític contemporani.

El present sempre resulta, en termes generals, confús d'analitzar, sobretot per a l'estudiós que no defuig el risc de proposar interpretacions panoràmiques del fet artístic. Encara més quan el principi de diversitat sembla el constituent essencial de la poesia catalana d'avui: estètiques diferents; canals cada cop més variats d'arribar al lector; referents d'origen també divers; un llenguatge que busca com renovar-se sense renegar de registres, interferències o tradicions, i un diàleg intergeneracional ric, que sense fugir dels mestratges troba confluències i ressonàncies en tot l'univers poètic que creix expandint-se per moltes direccions.

Víctor Obiols va dedicar la conferència inaugural a resseguir aquesta exuberància amb què es manifesta l'expressió poètica des de les darreres dècades del s. xx, i a teixir fils que argumentin respostes vàlides per aclarir si s'està vivint «un segon segle d'or». Jordi Florit Robusté, per la seva banda, va enfocar la panoràmica cap a una retrospectiva terminològica de la poesia de l'experiència com a pas previ per preguntar-se quina experiència de la lectura poètica és actualment possible i quina concepció fenomenològica rau rere aquesta nomenclatura, que semblaria tanmateix esgotada. En el camp ineludible de la traducció, Simona Škrabec va definir l'espai poètic com un espai únic, travessat de connexions entre tradicions, llengües, autors indivi-

duals i èpoques distants, i marcat de complicitats entre les influències foranes i la creativitat pròpia, tot plegat sota una pregunta latent des del cor del seu assaig: «A partir de quina tradició ha de treballar l'intel·lectual del segle XXI a Catalunya?».

No hi podia fallar la veu de la jove generació —prengui's el terme sense valor d'etiqueta. Carles Morell va resseguir el concepte de tradició en tres llibres de poetes joves: *Vell país natal* de Misael Alerm, *Quanta aigua clara als ulls de la veïna*, de Jaume Coll Mariné, i *A dalt més alt*, de Carles Dachs. També Maria Sevilla es va centrar en dos autors de l'escena #poesiajove, Maria Cabrera i de Guim Valls, a partir dels quals es fa preguntes clau: Què vol dir poesia jove? És l'heterogeneïtat el tret homogeneïtzador d'aquesta mena de generació? Quins són els seus referents i quina relació estableixen amb els seus predecessors? Com es despolititzen els fills (ja no) bastards de la tradició? I és saludable, en tot cas, que els poetes siguin els nostres propis crítics?

Va cloure la jornada la taula rodona «Poesia catalana i mercat editorial», moderada per Jordi Florit i amb presència d'Antoni Clapés, Jordi Cornudella i Francesc Parcerisas, tres poetes que han treballat en el món editorial des d'angles ben diversos. La seva experiència en els dos camps va servir de punt de partida per reflexionar sobre l'impacte dels canvis en el mercat i la indústria editorials en les darreres dècades en la difusió de la poesia catalana i en la creació d'un públic lector.

Sense voluntat de ser exhaustius en la tria de temes o d'autors tractats, la Primera Jornada de Literatura Catalana al Segle xx vol contribuir a l'estudi de la poesia catalana actual i estimular la reflexió crítica sobre el fenomen poètic pres en la seva complexitat.

OLÍVIA GASSOL i ÒSCAR BAGUR

TEMES, FORMES, ESCLATS I FLUÈNCIES
EN LA POESIA CATALANA ENTRE DOS SEGLES (XX-XXI)
VÍCTOR OBIOLS

El poeta i professor de Ponent Jaume Pont, que recentment ha editat una esplèndida antologia de la seva obra, *L'altra llum* (2014), declarava ja fa uns anys que:

1) amb una bona idea no n'hi ha prou per fer un bon poema; 2) que és el llenguatge, i només el llenguatge, qui fa parlar el món, i no a l'inrevés; i que, en conseqüència, 3) distanciat com estava d'un realisme empobridor i de consigna que considerava ja esgotat, la meua "realitat poètica" era impensable sense una indagació del llenguatge i la recuperació de certes zones marginals i marginades de la literatura universal. I el "mallisme" era format per "bàrbars neoformalistes", que en deien. (PONT 2016)

De tot això ja en parlarem, ni que sigui de passada, tot i que el repàs dels anys setanta del segle xx no toca de fer-lo ara. Ja ha estat fet, i molt ben fet, per Josep Maria Sala-Valldaura. Ara bé, la «barbaritat neo-formalista», d'una o altra manera, no deixa mai de reaparèixer en els processos poètics. I potser és bo que així sigui, perquè a vegades un poeta que cerca la seva veu la pot arribar a trobar més que per allò que li és magnètic, pel que se li fa repellant. I Pont l'encertà de ple en el seu quest. Trobar la veu és l'objectiu. I, de vegades, les veus que conformen el poeta.

Parlar del XXI, més pel que pot donar en potència que pel que hagi efectivament donat —és a dir, allò que els autors nascuts al xx ja van congriar i ara acaben de culminar, o estan en el camí de fer-ho—, no és objecte d'aquesta exposició. Parlar d'aquest segle, deia, és parlar dels joves, d'allò que potencialment s'esdevindrà en el camp de la creació poètica, i que ja comença a despuntar i a llevar fruits —això també ho ha fet amb molta competència i autoritat, i de manera prou ex-

haustiva, Lluís Calvo, però suposo que tots els qui, de lluny o de prop, ens ocupem de les coses de la poesia que ara es fa i de les seves manifestacions en aquesta comunitat que ens ha tocat per naixement hi podem dir la nostra, ens és llegut de fer-ho, i és gairebé una obligació ètica. Assajar un cert endreçament en aquesta brolla d'efervescències que és avui el panorama creatiu de la poesia, sobretot la de les noves lleves, encara que el que més em mou no és l'afany d'ordre o endreçament, sinó l'observació del fenomen poètic en totes les seves manifestacions i maneres. Les d'ara i les de sempre. Les reeixides i les abocades al fracàs.

Els sèniors solen mirar-se les noves brolles poètiques dels més joves amb circumspecció, i de vegades fins i tot amb por o inquietud, quan no amb desdeny. Però la punta de nervi viu, tendre, tens, allò que vibra dins la massa, tot sovint amorfa, i no ho dic amb mala fe, del poema juvenil —a voltes mancat encara de forma que doni estructura i moviment—, és cosa que costa de trobar en els poetes fets. D'entre aquests poemes (o monstres de poema) ha de venir la renovació, potser fins i tot una revolta poètica, qui ho sap, una revolta que podríem tenir, a la insabuda, en embrió. I que no ha de suposar per força un enderroc del que ja es té per establert, sinó una injecció d'imaginació i de colors diversos per nodrir l'arbre infinit de la nostra poesia, que és com dir la poesia d'arreu i de tothom, l'Arbre de tots.

Si escriure (poesia) no ha de ser només descriure, és que ha de ser també crit (formalitzat), i màgia (estilitzada), i aventura pròdiga (ben viscuda). Dit d'altra manera: estructures verbals perdurables d'humanitat experimentada, aspiració (o inspiració) al misteri i capteniment per generar, compartir i donar. O ha de ser un camp fèrtil de possibilitats on rompre el verb. O pot ser una preparació per al silenci. Res unívoc. Tot això i més. Tantes formes com empremtes.

* * *

M'han encarregat assajar un balanç crític, cosa que m'honora. Agraïxo el gest i intentaré aportar alguna engruna d'idea que pugui fer servei, tot i que no estic gens segur de reeixir. L'accepció número 2 del DIEC diu del mot *balanç*: «Operació que té per objecte verificar

l'actiu i el passiu per saber l'estat d'un negoci.» No m'agrada pensar que es tracta d'un negoci. Prefereixo defensar que la poesia és un oci, un oci fecund, no una negació de l'oci. Sense oci no hi ha cant, sense cant no hi ha imaginació poètica i sense imaginació no hi ha pensament ni poètic ni filosòfic ni res de bo en la dimensió de la mena d'humanitat a la qual aspirem, una humanitat que sigui digna del seu nom. El cervell necessita un fil melòdic on orientar-se i trobar-se per produir idees. Tornant al diccionari, encara m'esgarrija més haver d'expressar-me en termes d'*actiu* i *passiu*, que semblen més adients a l'àmbit de les finances. Amb tot, és cert que en poesia hi ha aquests dos estats de la matèria, com en qualsevol fenomen que es mou: l'activitat —allò actiu ho demostra, va cap a algun lloc, circula, es belluga i troba els seus camins, com els fractals, intel·ligentment dispersos. La passivitat —allò que és inactiu, estàtic— està capacitada només per rebre però no per donar, i acaba sent estagnant. L'accepció 3.2 és més justa, i és potser la que ens escau: «Resultat d'una operació, d'una activitat, etc.» Però, és clar, hauríem de començar a escatir de quina mena d'operació, de quina mena d'activitat, es tracta. No caldrà retornar a les preguntes essencials sobre la funció de la poesia. O sí que caldrà? Funció social? Funció espiritual? La poesia és comunicació o és coneixement? És revelació o és experiència? Contínuament ens toca retornar a revisar a fons aquest punt. Però també, seguint amb el diccionari, és interessant l'accepció 4.1 de *balanç*, que és de física general: «Comparació entre els estats inicial i final d'un sistema físic, atenent especialment als canvis d'alguna magnitud física.» Naturalment, no som en l'àmbit de la ciència física, però hi ha una part física, és a dir, de natura, en la poesia. Ho ha estudiat a bastament el teòric francès Henri Meschonnic, que ha elaborat tota una teoria sobre el que representa i és la veu. L'oralitat com a principi del fenomen poètic. És una teoria reveladora, però no és ara el lloc ni el moment per esplaiar-s'hi. Reporto el que vaig escriure en un altre lloc, i no és cap descobriment: «La poesia és, abans que cap altra cosa, una veu encarnada, un so articulat, una emissió d'aire significant» (OBIOLS 2015). Tal com sabem que Shakespeare concebia el seu teatre, no com a obra literària, sinó com a “partitura”, o guió per als actors, així devia ser concebuda en un principi l'escriptura dels versos, com una simple fi-

xació d'allò que s'havia de "dir", d'allò que proferien les veus, que és el que significa encara un text dramàtic. I què hem de dir de les lletres de cançó? El cançonaire no fa pas "literatura", sinó que vol comunicar de viva veu i cantant una sèrie de coses que apunta per tal de recordar. Però és tema llarg; tornem, doncs, als nostres moltons. I deixem, ja, el balanç, que és millor balancejar el pensament, com en una serena barca escrivanesca, per cercar il·luminacions, llampegades, que siguin encerts de flama i donin una mica de llum en aquesta selva espessa i obscura, més que no pas restar immòbils, estàtics i impassibles.

* * *

No es pot esperar avui de la meua contribució res que sigui taxonòmic, classificatori ni acadèmic. Deixo l'anàlisi positivista, els catàlegs i els llistats per als qui són més hàbils que jo en aquest quefer. No podré —o no sabré, ni voldré— seguir les orientacions més modernes, tampoc, que són potser les més enraonades o enginyoses, innovadores i profitoses també probablement, qui ho sap. Com deia Arthur Terry, el que s'espera del crític és que es dediqui a justificar en termes racionals allò que hom experimenta en llegir una obra literària. Cert, els termes racionals són els que ens ajuden a comprendre, a assimilar, a llegir millor. Però hi ha d'haver la possibilitat de percebre d'una altra manera, o més ben dit, d'educar-se per a la percepció eixamplada, en un àmbit segon, que es dona per si mateixa, tant si el lector n'és conscient com si no n'és. Tot i mantenir l'orella ben dreta, com els cans i tots els canids, i àdhuc els felins, hom pot permetre's, fins i tot ha de permetre's —per dir-ho amb metàfores, com fan, d'altra banda, els científics contínuament per explicar fenòmens més o menys inefables de la realitat complexa— de flairar, enumerar, inspirar allò que emana de les obres poètiques que produeixen els poetes.

Així doncs, havent aclarit el meu propòsit, a risc de decebre qui pogués esperar grans declaracions globals, síntesis espectaculars, hipercelebracions, crits de cofoisme *urbi et orbi*, d'eufòria carnavalesca o, ben al contrari, jeremiades rebentistes —tan pròpies del país, d'altra banda—, comunicats apocalíptics, certificats d'últimes voluntats d'una cultura que va viure dies pretèrits de glòria, correré el risc

de ser titllat d'impressionista, d'aspergir fum i vaguetats allí on ens convenen claredats i raciocini. Però, ja ho dic, no em sento empès a aquesta tasca, que deixo per als qui hi tenen la mà trencada. Podria, és cert, partir d'una hipòtesi, i veure si en traiem alguna conseqüència. Per exemple, partir d'aquella famosa frase que Paul Valéry va pronunciar en una conferència, aquí a Barcelona, organitzada pels Amics de la Poesia l'any 1924, on deia que un sistema literari, vist com una piràmide, no pot tenir a la base la poesia, que n'ha de ser el vèrtex. Aquesta qüestió va preocupar, i molt, a Carles Riba i a tota una colla d'escriptors i intel·lectuals del moment (recordem el famós article de Riba «Una generació sense novel·la»). És clar que hi ha hagut una tendència diguem-ne esportiva (potser no del tot desapareguda) a publicar tot allò que hom produeix d'esma, i que compondre versos sota la dutxa no és inhabitual per aquests verals —potser tampoc per altres, tot sigui dit. I com que l'economia no ha anat mai lligada a l'art poètica, que és una art del tot gratuïta, pel qui la practica i pel qui la consumeix (obviem momentàniament el tema del preu del llibre), la pràctica de fer versos no s'ha vist mai afectada per les successives crisis econòmiques. Més aviat a l'inrevés. Cosa que no vol dir que en moments de crisi profunda la febre poètica assoleixi nivells astronòmics, però poc n'hi falta.

Reprement el fil. La hipòtesi possible, ara, seria la de plantejar que hem invertit la piràmide de Valéry, la qual cosa voldria dir que ja som una societat literària “normal”, o “normalitzada”. Ningú no dubtaria a afirmar que existeix avui en les lletres catalanes una narrativa de consideració, amb molts estrats diferenciats, subgèneres, i profusa en quantitat i en qualitat. No puc —ni estic qualificat per fer-ho— retreure xifres i dades, però em sembla evident que el que afirmo és demostrable sense gaire dificultat. Hi ha una o dues generacions de novel·listes, o prosadors, d'ofici provat, i existeix un públic consumidor i lector que ho corrobora. Existeixen una sèrie de problemes adjacents, com són la crisi de la lectura, la del llibre, i les qüestions de la tecnologia digital i el segrest per part de les grans multinacionals del sector del públic més jove, especialment dels nadius digitals. Però aquesta és tota una altra guerra (potser no tan llunyanca) i tanmateix tampoc no hi entrarem, tot i que la qüestió no és menor, i penso que

probablement afecta i afectarà encara més agudament els processos evolutius de l'art poètica i, doncs, dels seus creadors. Ignoro si en sentit positiu o negatiu. D'altra banda, però, tinc la sensació ambivalent que, en molts aspectes, res no ha canviat. Seguim emmirallats en una pràctica mil·lenària, i el que fem és anar trenant i destrenant debats, i la dèria d'expressar-se en vers no minva mai perquè rau en el fons una necessitat biològica. Al capdavall, res no canvia substancialment: després d'una vaca cega vingué una vaca de la mala llet, i aneu a saber quin vaca naixerà en aquest nou segle. Si és certa la hipòtesi que plantejava, no serà que, més que haver format piràmide, l'evolució dels gèneres literaris en la nostra literatura ens ha dut més aviat, geomètricament, a un cub? La base ja l'ocuparia, a bona llei, la prosa: la narrativa, i fins i tot podria esmentar l'assaig que, tot i les veus que en reclamen més i amb més visibilitat, jo diria que comença a donar fruits considerables. Així doncs, tindriem que l'esplet de poesia que vivim —hi ha qui parla d'excés, de saturació, d'una sensació del tot s'hi val, però m'agradaria matisar aquesta apreciació, i ho faré tot seguit—, aquest esplet, deia, no crearia pas un vèrtex sinó un altre costat quadrat, simètric a la base, que forma d'aquesta manera un cub. Segons la visió de Valéry, aquesta tampoc és una figura desitjable, perquè que la poesia sigui al vèrtex del cim significa que és la sublimació més refinada de la literatura, i, per la seva pròpia idiosincràsia, ha de ser escassa i excel·lent. Aquesta visió, però, no podria ser un punt de vista aristocratitzant de la poesia, un criteri propi del segle XIX, passat de moda? Per què no podríem viure en un cub en lloc d'una piràmide?

La poesia no deixa de ser un gènere minoritari, però viure aquest bombolleig d'autors i d'editorials, que creen els seus públics, comporta unes dinàmiques avantatjoses per a la societat literària: més poemes, més edicions, més recitals, més lectors. Que es publiqui tant —discrepo d'algunes veus que ho critiquen— no és el problema. El problema és que no es discrimini. Que no existeixi un sistema prou madur, la qual cosa inclou crítics preparats amb plataformes adequades i professionalitzades que puguin endreçar el panorama i facin que el lector se senti orientat i agombolat, però en absolut manipulat o dirigit ideològicament o estètica. Aquest sistema ha d'incloure també un pla d'educació. Si la poesia no s'estudia i no s'aprèn, no es practica

i no es gaudeix des de l'escola primària, no podem esperar de crear un públic consumidor seriós i preparat per escollir i destriar el gra de la palla. El sistema també hauria de tenir suport no sé si institucional o d'iniciativa privada —o ambdós— pel que fa a una política editorial ben programada, que s'ocupés de publicar clàssics i contemporanis amb edicions crítiques i edicions a l'abast de tots els públics, i incloure un programa sistemàtic de traduccions de poesia universal, també clàssica i contemporània. Sí, em direu que això en certa mesura ja s'ha fet, ja es fa, i d'acord, és cert, però no de manera suficient ni amb una planificació prou rigorosa, sistemàtica i continuada. Comparem, sinó, la feina feta en cultures veïnes com la italiana, la francesa, l'alemanya o l'anglesa, i contrastem-ho. El crític, que és aquesta peça que pensem que és fonamental en tot aquest engranatge, ha de tenir capacitat d'admirar, d'admirar-se del que són capaços els poetes, però també ha de poder jutjar severament si cal.

Hi ha, però, una mena de crític —que a mi m'escau d'allò més bé— que exerceix la crítica com a prolongació de la feina creativa d'escriure i de pensar, o simplement de llegir i comentar allò que s'escriu. És una mena de crític que no està disposat a renyar a ningú ni a donar lliçons, a fiscalitzar, ni molt menys a indicar quin camí s'ha de seguir. Hom pot donar explicacions —d'utilitat sempre relativa—, posar ordre, fins i tot consagrar algú o simplement expressar la fascinació per una obra. Altres escoles crítiques aconsellen, o promocienen, també l'acció d'ignorar autors, condemnar-los o denigrar-los, negar-los el pa i la sal, infravalorar-los (o àdhuc sobrevalorar-los, cosa que a vegades és encara més lesiva). En realitat, la crítica no és sinó un gènere literari més, una funció cultural, un rol públic, una modalitat comunicativa i expressiva. No sóc l'únic que pensa que l'autèntic crític, el complet, ha de ser alhora un lector, un estudiós, un filòsof i un escriptor. Si el crític no parla de la vida a través de la literatura, i no es val de la literatura per desxifrar la vida, no arriba a fer gran cosa de vàlua. Perquè de fet, si no és així, la crítica no és ni divertida ni gaire instructiva.

Ara bé, jo, de totes aquestes premisses que he enumerat, diria que amb prou feines en compleixo dues, les de lector i escriptor. Ja és prou complicat aprendre de llegir una mica bé. L'escriure, encara que pugui tenir una base intuïtiva i vocacional, també és una art que s'aprèn

amb la pràctica i amb el temps. L'estudi seriós exigeix una dedicació important, i la reflexió filosòfica és una activitat reservada a qui té capacitat i temps per pensar i elaborar idees seguint un mètode. No és a l'abast de tothom. Per tant, com que no pertanyo a aquest grup selecte de mortals que poden exercir la crítica total, em circumscribo a parlar sempre de casos concrets, de llibres i autors determinats, escollits o encarregats, és igual, que és el que em proposo de fer en aquest cas. No sempre necessito que m'agradi el llibre o l'autor. Al contrari, sovint la passió ens pot encegar o podem errar el tret més fàcilment. No concebo la poesia com un camp de lliça. No cal desafiar ningú, i fer sirventesos pot ser divertit, però sempre des de la cortesia i la bona jeia. Hi ha qui té temps per destil·lar aquella «mala bava còsmica» que deia l'Espriu, que és un esport nacional, i fins i tot cultivar sentiments malignes, quasi malaltissos. Quina manca de generositat! Els qui no saben afirmar sinó negant l'altre és com si visquessin encara en un pati d'escola ple de galifardeus immadurs i cruels. Quina mandra! És cert que no desapareixerà ni la competència ni l'enveja, que si són sanes són positives, però també seria ingenu pensar que la poesia és un vedat reservat a éssers angèlics que duen llliris a la mà i flors al cul. Bé, això té poca importància per al que ens interessa exposar avui.

Diguem que la crítica és una activitat de risc, sense garanties d'èxit, que sovint té una funció utilitària molt immediata i que deixa de tenir sentit al cap de molt poc temps. La crítica de qualitat, naturalment, esdevindrà clàssica, i és la que ens convé refrescar sempre que volem aprendre dels mestres. Els fixadors de cànon han de conèixer molt bé la tradició i, naturalment, poder calibrar i degustar la llengua, i estar en possessió d'una oïda capaç de discernir la matèria lingüística ben composta i d'una intuïció per detectar la qualitat. Cal saber valorar les qualitats que es manifesten en uns versos, independentment del que sapiguem de l'autor i de l'escola a la qual pertany, de les fonts —i no sóc pas un defensor a ultrança del textualisme! Sovint hi ha especificitats, detalls, que no tenen a veure amb l'estètica aparent de l'autor, i és aquí justament on un crític pot gaudir més, en l'apreciació de les peculiaritats més singulars d'un estil. Perquè la poesia pot trobar-se arreu, en diferents gramatges, i tot sovint no és tan important l'etiqueta o l'embolcall com l'esclatxa o l'obliquïtat, el detall que sembla po-

sat a contrapeu, la descoberta espontània o inconscient. No podem deixar que uns aclucalls de ruc, siguin ideològics siguin estètics, ens privin de descobrir aquestes troballes precioses. És fonamental, doncs, que el crític sigui obert i curiós, i sàpiga apreciar fins i tot aquella poesia amb la qual no sent afinitats especials. La capacitat d'admiració ha de ser la primera qualitat en un crític.

Aleshores, què succeeix amb la poesia catalana al segle XXI? El cert és que passen moltes coses, i no les esgotarem pas avui, ni de bon tros. Esmentar quatre noms no ens traurà el ventre de pena, però és el que em veig amb cor de fer. Mostrar angles morts, racons desapercebuts, amagatalls recòndits on sobreviuen poetes que potser, al capdavall, seran protagonistes d'una gran regirada. No ho sabem, les direccions són múltiples, i els esclats i "fluències" prou abundants per augurar un futur interessant. La coexistència de generacions, estètiques contraposades, formes i tradicions és fabulosa. És possible que hagi estat així en molts períodes, però sembla que visquem una acceleració, pel que fa a producció —per la facilitat actual de produir llibres o difondre poesia en format digital— i a tendències —perquè després de l'anomenat postmodernisme (si és que no hi som encara) no sé pas què hem d'inventar per definir tota aquesta munió de moviments heteròclits que conviuen amb les formes ordinàries i més tradicionals. La confusió pot arribar a ser màxima, però el fet és que no hauríem de patir si tenim clara una cosa, que és, parafrasejant Segimon Serrallonga, que en lírica la poesia es pateix, no es fabrica. Com que la poesia —la poesia perdurable, vull dir— és una necessitat d'expressió portada a un grau molt elevat, una experiència en si, tot allò que és xerrameca o faramalla retòrica queda esbandit pel gran Discriminador que és el temps, i el públic hi ajuda, naturalment. Per això, tot judici de valor que fem sobre els contemporanis serà necessàriament defectuós, o errat, o esbiaixat. O encertat, però encara no ho sabem. En general, sí que tenim coneixement, però, i una bona dosi d'instint per percebre les coses més bones. No sempre, però la tendència és a reconèixer l'excel·lència, que de vegades és total i absoluta, i no fa sinó reblar-se amb el temps. Tanmateix, altres vegades és relativa, i pot arribar a desinflar-se, amb la qual cosa hom s'adona que no era tal excel·lència i que l'apreciació havia pecat d'hiperbòlica.

Sigui com vulgui, la impressió és que, més enllà de les controvertides figures geomètriques que fan de metàfora de la poesia catalana —piràmides, piràmides invertides i cubs—, tenim allò que Carles Riba trobava a faltar en un cert moment, és a dir, una llengua calibrada literàriament, una eina afinada per treballar, un calaix ric per fer costura, per cosir, vaja, i apedaçar, i fer brodats i ganxet i el que es vulgui (no ens cal ara entrar en angoixes sociolingüístiques sobre “el català que ara es parla”). Si deia Gabriel Ferrater que Riba no en tenia prou amb la tradició, que li semblava insuficient allò que havia donat la literatura antiga i moderna del país, que el realisme era un estadi molt primari en l’evolució literària, avui potser podríem afirmar que hi ha visió, hi ha amplitud, hi ha fantasia, imaginació, ambició, coratge i, fins i tot, mestria tècnica. També hi ha naturalment altres coses, i també hi ha carències, no cal dir-ho. Però la situació és ben diferent de la que es vivia a mitjan segle xx. Si Joan Triadú va poder parlar —i fins i tot dedicar-hi un llibre—, del segle xx com del segle d’or de la literatura catalana, no podria ser que estiguéssim ara a les envistes d’un segon segle d’or? Deixo l’interrogant, que pot ser contestat, si escau, pels crítics preparats per a l’ofici, alguns dels quals vull creure que només estan de baixa temporal. Penso en Jordi Marrugat, Pere Ballart, Jordi Julià, Àlex Broch, Lluís Calderer o Manel Guerrero. I en poetes doblats de crítics: Jordi Llavina, Xavier Macià, J. M. Sala-Valldaura, Francesc Parcerisas, Antoni Marí, Jordi Cornudella... I els que hi són però no conec i els que estan per venir, que segur que n’hi haurà de nous i de bons.

Les fluències en poesia són corrents que es manifesten de diverses maneres, i no sempre són observables objectivament. En el fons, no tenim més remei, en el quefer crític, que acabar singularitzant, temporalitzant i localitzant. Ho dic en gerundi perquè, com sabeu, es tracta d’un aspecte imperfectiu, és a dir, de situacions en curs. Per això les anomeno *fluències*. Per tant, hem d’acabar parlant sempre d’autors, de subjectes, que són persones físiques —com diu l’administració— i també psíquiques, que estan interconnectades —per dir-ho amb un mot tan vigent avui dia— perquè formen part d’una xarxa (i no parlo ara de la xarxa digital, que també hi és, és clar), i que produeixen obra signada encara que estigui sempre empeltada, com qualsevol obra, tant de coses d’altri (de les lectures, del bagatge literari, evidentment)

com de la llengua pròpia —no faig referència a l'estàndard que parli, sinó, tot sovint, d'un idiolecte familiar—, que per força influeix en la seva llengua literària per molt impostada que estigui, i sovint ho està massa, fins al punt de l'encarcament. Hi ha, a més a més, influències de la llengua social, de la llengua dels companys de gremi i de totes les “contaminacions” que vulgueu, provinents de l'estranger, de la música, de la natura, del medi urbà... Aquest autor subjecte que singularitzem resulta que el datem. És a dir, és un subjecte temporal que està “cronologitzat”, per dir-ho d'alguna manera. És, doncs, un individu que “llegim” i “interpretem” segons el temps que ha viscut, el període històric, i segons el temps que vivim. Aquesta cronografia marca indefectiblement la manera d'interpretar l'obra d'un autor. Diem que els clàssics són eterns, que superen les barreres temporals del seu temps, i que els llegim avui com també se'ls llegia —o escoltava— en el seu temps, tot i que la percepció de l'obra sigui tota una altra cosa. El fet, però, és que encara ens parlen, i és per això que són vius entre nosaltres. Però som conscients de les dates que marquen els terminis de vida i mort de l'autor. No podem defugir la historicitat. (I és clar que podem fer-ho, i s'ha fet tant... El textualisme i molts altres ismes més o menys actuals ho han fet, han volgut anar de dret al text com a ens autònom, prescindint del context. És una manera de fer crítica, evidentment, i amb resultats sovint esplèndids). I finalment, el lloc. La localització. Sovint la llengua de l'autor ja porta marca de temps i de lloc, i quan porta marca d'autor diem que és així perquè ha forjat un estil. Qui no reconeixeria un vers de Foix entre milers de versos diferents? I si no fos genuí podria ser una bona còpia, o una mala còpia, fàcilment detectable. Però hi ha un estil. Gabriel Ferrater deia en algun lloc que d'estil se n'havia de tenir més aviat poc, que era un afer de senyoretas aficionades, però suposo que era una de les seves *boutades*. Ell mateix té un estil prou definit, si no m'erro, una llengua i una manera de fer que el caracteritzen a molta distància. El problema és que aquest subjecte que definim és canviant: un creador pot tenir mil cares, pot tenir heterònims, pot passar per èpoques successives que són oposades en termes d'experiència, pot tenir diverses veus. I això complica sempre la història crítica dels autors, o de certs autors, sobretot els que viuen molts anys.

* * *

La qüestió és que ara tocaria, abans de donar per tancat un balanç que no acabarà de ser-ho, desbrossar una mica aquella selva que esmentàvem al principi. Es poden dir noms, és clar, i segurament tenir oblits clamorosos, però sí que convindrà expressar el tall cronològic de canvi de segle, que no deixa de ser una convenció com una altra, però que inevitablement ens regeix i ens guia en el nostre decurs vital, que és, em temo, radicalment inserit en el temps. Per tant, parlaré de la frontera entre dos segles per veure, d'una banda, quins autors podem considerar que pertanyen al xx, que han realitzat bona part de la seva obra en el xx, tot i prolongar la seva existència en el xxi —això ens remet a l'absurd de tallar convencionalment el 1999-2000 del 2001 (recordem la polèmica sobre l'inici del nou segle i el final de l'anterior)—, i d'altra banda, els autors que clarament faran la desclosa en el nou segle i que en principi són l'objecte d'aquest balanç. No podem parlar dels nous —dels joves— sense deixar de parlar dels antics (o dels vells si ho preferiu). Les baules se succeeixen, però estan unides en aquesta cadena que és la poesia escrita en una llengua, la catalana. Aquesta individuació, temporalització i localització, malgrat tot, és l'etiquetatge de la fluència, i la fluència és en el text. Tornem al començament. Només hi ha veus, i aquestes veus són les que conformen la simfonia inacabada, i inacabable, de la nostra poesia (i passeu-me aquesta expressió carrinclona i tòpica).

Tenim la sort, en el camp que ens toca, que fa ja dos anys que s'organitza l'Encontre d'Escriptors i Crítics a les Garrigues. Justament acaba de sortir-ne el primer llibre d'actes, a cura d'Àlex Broch i Joan Cornudella (2016), *Poesia catalana avui. 2000-2015*, publicat a Juneda dins dels «Quaderns de Bellaguarda». Una valuosa aportació que contribueix a l'aclariment de les qüestions i al debat que ens ocupa. Abans de passar a comentar alguna d'aquestes contribucions voldria fer d'advocat del diable i reduir a una simplificació extrema el que és en realitat molt més complex: podríem assegurar que el segle xxi poètic català s'ha iniciat amb un pols entre veterans i altres més o menys veterans amb ofici (Màrius Sampere, Lluís Solà, Jordi Pàmias, Feliu Formosa, Jaume Pont, Joan Margarit, Pere Rovira, Vicent Alon-

so, Marc Granell, Antònia Vicens, Carles Camps i Mundó, Antoni Clapés, Francesc Parcerisas, Narcís Comadira), molts dels quals han publicat obra completa o estan en camí de fer-ho, i unes generacions de joves amb bagatges desiguals però que en general prometen molt. Hi ha practicants d'estètiques radicals, trencadores o pseudotrencadores, i n'hi ha que es prenen seriosament el mester poètic, estudien, llegeixen i volen aprendre de la tradició. En l'endemig hi ha un bon feix de poetes de mitjana edat, molts d'ells ja en vies de consagració (Enric Casasses, Dolors Miquel, Miquel de Palol, Teresa Pascual, Eduard Sanahuja, J.M. Sala-Valldaura, Vicenç Altaió, Pep Rosanes-Creus, Víctor Sunyol, Lluís Urpinell, Josep Ramon Bach, Maria Josep Escrivà...), i encara d'altres, alguns ja amb obra tancada, com Andreu Vidal o Carles Hac Mor, i uns quants més que han deixat pràcticament de publicar, com a mínim de moment, com Manuel Castaño, Xavier Lloveras, Jordi Cornudella, Albert Roig, David Castillo. Pensem en el passat segle xx, en què tenim grans antologies com, per exemple, la cèlebre *Antologia general de la poesia catalana* (RIQUER, MIQUEL I VERGÉS & TEIXIDOR 1936), on trobarem noms que avui ens són pràcticament desconeguts o gairebé: Joan Cortada i Sala, Tomàs Villarroya, Miquel Anton Martí, Pere Talric, Francesc Almela... De genis hipercrítics que han desat la ploma el món n'és ple. Han abdicat, però en favor de qui? Sovint es fan sortides pel fòrum, escapades sense retorn, deixant de vegades la impressió d'allò de «després de mi, el Diluvi». D'altra banda el món també és ple d'incontinents sense cap mena de sentit crític, amb l'agreguant que ara les xarxes permeten d'escampar-ho tot.

Tornant, però, a les llistes (allò que hem dit que no faríem). N'hi ha d'altres, encara, que es mantenen una mica al marge del centre, però van publicant episòdicament: Jaume Subirana, Carles Torner —potser ja no—, Isidre Martínez Marzo, Margalida Pons, Carles Sanuy, Arnau Pons, Pere Pena, Andreu Subirats, Xavier Macià, Jordi Llavina, Teresa d'Arenys, Joan Vinuesa, J.M. Fulquet, Miquel-Lluís Muntané... Però, com he dit, fugiré de crear esquemes en els quals incardinar tendències. Tanmateix m'ha semblat que situar una mica d'on venim ens pot ajudar a entendre on som o, més ben dit, on són ells, els més joves. La figura del poeta traductor també és important —darrerament hem vist el cas sorprenent de l'èxit editorial del Whit-

man de Jaume C. Pons Alorda (WHITMAN 2014)—, perquè és fonamental que la tradició autòctona es nodreixi de la gran poesia universal. I si són els poetes els qui se n'ocupen, millor, encara que considero que hi pot haver, de fet hi ha, grans traductors que no en són però que saben traduir poesia amb competència i amb resultats molt satisfactoris.

Pel que fa a la jove poesia, com deia, de balanç no se'n pot fer cap. Es poden llançar opinions més o menys articulades però més aviat deixatades i obligadament provisionals: crec que la distinció per edats és bona. I quan dic per edats simplement vull dir separant d'una banda els que van començar i acabar el s. xx, i d'altra banda els que han culminat l'obra el s. xxi, que conviuen amb els qui tot just comencen.

Es fa poesia molt diferent, molt «trencadora», diuen, o és que simplement alguns estan descobrint mediterranis? Podria ser que bona part dels nous poetes ignoressin el passat? Molts casos representen la vella història d'allò que explicava Joan Ferraté a partir d'un poema que es va apropiat, tot traduint-lo, de Kingsley Amis, el «fàsmid que es torna branquilló» (FERRATÉ 1987: 212): l'insecte pal que es camufla i es mimetitza, i sembla realment una branca o una fulla. Doncs bé, l'aprenent de poeta —o un determinat perfil d'aprenent, aquell que no és vocacional— vol ser poeta però només ho sembla. A força de dissimular, de camuflar-se, de mimetitzar-se, pot acabar sent-ho. Hom pot començar amb aquell impuls, un pèl narcisista o exhibicionista si voleu, de pujar a l'escenari a recitar les seves coses, i bé que li agrada, i hi torna i rep estímuls, i hi insisteix, venent la timidesa i fins i tot el ridícul, i bé que algun dia comença a escriure alguna cosa amb cara i ulls. És una escola. L'auge de la poesia recitada, de la poesia oral, ha estat un fenomen extraordinari que ha donat molta vida a la societat poètica del país. Dintre de l'escripta hi ha dues grans tendències, diria: la que sembla que vol trencar, transgredir, i la que n'han dit dels neoformalistes. Hi ha poetes molt competents que no segueixen aparentment corrents d'avantguarda: Jaume Coll i Mariné o Carles Dachs en serien un exemple. L'escola mallorquina és també esplendorosa ja des dels més grans —Miquel Àngel Llauger, Joan Perelló, Sebastià Perelló— fins als més joves —Jaume C. Pons Alorda, Pau Vaddell, Lucia Pietrelli... També ha tret el cap Arnau Orobítg, poeta pur

de les Valls d'Andorra, o Josep Porcar, Pau Sif o Rubén Luzón del País Valencià...

En fi, n'hi ha un bon nombre, i no m'aturaré a citar-los tots. Remeto al millor estudi, el més prolix i rigorós que s'ha fet fins ara, que és el que ha publicat Lluís Calvo en la susdita publicació de Juneda, l'assaig «Audaces i talentoses. La jove poesia a l'inici del segle XXI» (CALVO 2016). Calvo fa un esforç notable d'exegesi i classifica aquestes noves lleves en dues, o millor tres, tendències generals que exigeixen moltes precisions i matisos per copsar-les amb claredat, però que fan un servei impagable a la visió crítica panoràmica. Vindrien a ser, en primer lloc, els cripticistes; en segon lloc, els neoformalistes, i finalment els qui reformulen la seva relació poètica amb la realitat fent una distinció molt interessant d'aquest tercer grup respecte del que es va conèixer sota l'etiqueta de «poesia de l'experiència» en els anys vuitanta. Qualsevol intent d'ordenació dels materials és lloable, però a l'hora de la veritat, com dèiem, ens trobem amb la casuística, el perfil i el carisma d'un text, d'un poema, d'una poesia que circula viva i dita o fixada damunt el paper imprès o a la pantalla electrònica. I una mateixa persona creadora, individuada, es reconverteix, es modifica, reneix, es transforma, i fins i tot renega del seu propi passat literari, tot i que ara és més difícil llençar papers a la foguera, especialment si els has donat al déu Núvol digital (i no parlo, és clar, de la gran revista que tots coneixem). En el passat tots vam haver d'esquinçar molts papers. El problema és aquell que no esquinça res i ho aprofita tot. Però qui sap, el tocat per la vareta tot s'ho pot permetre.

Parlem ara de la proliferació de dones poetes en la nova poesia, fenomen interessant i que inevitablement tindrà conseqüències en el futur. És trist quan pensem que no tenim pràcticament cap mostra de poesia feta per dones en el segle XIV, perquè no les deixaven escriure o els feien creure que no en sabien. L'honorable excepció és la reina de Mallorca, amb un poema de tall trobadoresc absolutament genial, «Que cap tresor no val un cor», trobat al *Cançoneret de Ripoll*, però del qual no sabem ni tan sols l'autoria, si Violant de Vilaragut o la reina Constança, les dues dones de Jaume III. Enlloc no diu quina de les dues era. Ara en tenim un bon esplet, de dones poetes. Glòria Coll és un dels noms que Calvo esmenta en el seu excel·lent treball, que

diria que és omnicomprensiu ja que sembla que no es deixa ningú. Sembla que Blanca Llum Vidal és un cas a tenir en compte.

Es publica massa o poc? És un tema controvertit. D'una banda, efectivament, hi ha d'haver un control de qualitat sobre el que es difon, sobretot perquè és un dispendi d'energia, de diners, de temps i d'espai —sí, ara em refereixo a l'espai físic que ocupa el llibre de paper—, i, d'altra banda, perquè ja sabem quin és el circuit que molts llibres segueixen (no només els de poesia): impressió, enquadrernació, distribució, exposició a les llibreries (mínima, tampoc tenen espai), devolució a les editorials, emmagatzematge i a la trinxadora de paper per fer-ne pasta per iniciar una altra vegada el procés amb un nou llibre. Un circuit infernal. Això no obstant, la proliferació no hauria de ser necessàriament negativa si existís una xarxa i una plataforma de difusió mediàtica dedicada al tema (premsa, programes de televisió i ràdio, Internet) i una legió de crítics preparats per fer la seva feina. Aleshores tot tindria un altre aspecte. Faríem bullir l'olla, i del caliu sempre en surt quelcom de positiu. Coincidim totalment amb Lluís Calvo en això. Un sistema literari que no pot absorbir críticament tot allò que produeix és un sistema coix, malalt, incomplet. I celebro aquesta iniciativa, i la que impulsen Àlex Broch i Joan Cornudella dels encontres d'Escriptors i Crítics a les Garrigues, que apleguen el bo i millor de la crítica i dels autors del país, començant per J.M. Sala-Valldaura, perquè són esforços que van en la direcció de corregir aquestes mancances. Però encara són insuficients. Les universitats haurien de revisar, en aquest sentit, la seva funció. És cert que la tasca de l'ensenyament superior pot limitar-se a la transmissió d'uns sabers, i que cadascú s'espavili com pugui. De fet, és bastant així. Però a mi m'agrada recordar aquella frase de Yeats, quan diu que ensenyar no és omplir galledes d'aigua sinó encendre focs. Que la universitat ja no és el Temple del Saber de la nostra joventut (que potser tampoc no ho era, o ho era només per aquell que s'ho treballés molt), no és cap novetat. Que la nefasta mercantilització de l'educació, l'ús maldestre de les noves tecnologies i l'arraconament abominable de les humanitats han fet forat, tampoc és nou. Les polítiques destructores de civilització han acabat d'espantillar l'escena. I què té a veure això amb la poesia, em preguntareu? Ben mirat, potser no gai-

re. Els poetes han sobreviscut a pitjors plagues, i la funció de la poesia —aquest tema que hem deixat una mica penjat, per cert— potser canviarà, o potser ja ha canviat. No deixa de ser curiós, però, que cada cop sembla haver-hi més necessitat, d'una banda, d'expressar-se mitjançant la paraula poètica, d'iniciar-se en la poesia, i de l'altra, de nodrir-se'n. Alguna cosa té que crida poderosament l'atenció dels éssers sensibles o malaltissos, o mancats, o curiosos, o desficients per aquest malestar general de la societat actual. Fins que es converteix en vici o en passió.

Al llibre d'actes de l'Encontre de Juneda Marta Font i Espriu (2016: 203) diu que la poesia catalana gaudeix avui d'una presència múltiple, rica i singular. Efectivament, així ho rebla en les seves conclusions Lluís Calvo (2016: 137): «Enmig d'aquest brou creatiu era gairebé inevitable que les noves veus poètiques anessin sorgint com més va més. I així ha succeït arreu del territori català. Desenes de poetes han aparegut en tots els punts cardinals, enriquint de manera radical el panorama literari. No cal dir que aquest esclat de noms i tendències ha agafat per sorpresa la crítica, la qual, en general, s'ha limitat a intuir que alguna cosa important estava succeïnt a la poesia catalana.» Doncs potser és hora que ens ho fem mirar. I que no oblidem de sortir a cantar a la nit, quan surten les Plèiades, com feia Safo.

BIBLIOGRAFIA

- BROCH & CORNUDELLA (2016): Àlex Broch & Joan Cornudella, cur., *Poesia catalana avui, 2000-2015. 2n Encontre d'Escriptors i Crítics a les Garrigues, Pobla de Cérvoles, 2015*, Juneda: Fonoll; «Quaderns de Bellaguarda» núm. 1.
- CALVO (2016): Lluís Calvo, «Audaces i talentoses. La jove poesia a l'inici del segle XXI», dins BROCH & CORNUDELLA 2016: 47-148.
- FERRATÉ (1987): Joan Ferraté, *Catàleg general 1952-1981*, Barcelona: Quaderns Crema.
- FONT I ESPRIU (2016): Marta Font i Espriu, «Gènere, ideologia i poètica: subjectivitats distòpiques i subversives (2000-2015)», dins BROCH & CORNUDELLA 2016: 203-224.
- OBIOLS (2015): Víctor Obiols, «Un petit monstre autosuficient», *Llegim. Ara*.

- cat*, 19 setembre. Disponible en línia: <http://llegim.ara.cat/petit-mons-tre-autosuficient_0_1433856673.html> [Consulta: octubre 2016].
- PONT (2014): Jaume Pont, *L'altra llum. (Poemes, 1976-2011)*, dibuixos de Joan Rossell, Lleida: Pagès.
- (2016): Jaume Pont, «L'aventura de Llibres del Mall», *Núvol, el Digital de Cultura*, 19 octubre. Disponible en línia: <<http://www.nuvol.com/opinio/algunes-notes-sobre-llibres-del-mall/>> [Consulta: octubre 2016].
- RIQUER, MIQUEL I VERGÉS & TEIXIDOR (1936): Martí de Riquer, Josep Maria Miquel i Vergés & Joan Teixidor, *Antologia general de la poesia catalana*, Barcelona, [s.n.].
- WHITMAN (2014): Walt Whitman, *Fulles d'herba*, traducció de Jaume C. Pons Alorda, Barcelona: Edicions 1984.

LA POESIA DE L'EXPERIÈNCIA.
L'ÚNICA EXPERIÈNCIA POÈTICA POSSIBLE?
JORDI FLORIT ROBUSTÉ

«Neocursis» (GALVES 2008: 72–76), «Senyors Estevets de la lírica comercial» (ABELLÀ 2002), «poesia de confessionari» (FRISACH 1995), «d'estètica tova» (COMADIRA 1998: 87–97), «ejaculacions obliqües i fadrines» (Carles Hac Mor dins ROIG 1994: 99), «estètica d'aperitiu o de rebosteria de l'Eixample» (BOFILL 2004: 18), «poesia menstrual» (VIDAL 1985), «la califa o rebaño elegíaco de los Cien Mil hijos de Cavafis» (GOYTISOLO 1986: 81–82), «una mena de sopar fred on es reuneixen, malalts d'un envelliment prematur, la majoria dels poetes catalans de cinquanta anys cap avall per recordar ocasions perdudes i racons desaprofitats» (LLOVERAS 1991: 15). Vet aquí un llistat dels impropis amb què s'ha definit el que coneixem com a «poesia de l'experiència» i els seus poetes. Especialment a partir de la dècada dels vuitanta, la progressiva preeminència d'aquest corrent i la seva hegemonia durant la dècada posterior van provocar que aquesta poètica fos tan central en el polisistema literari català com rotundes les crítiques rebudes pel seu predomini. I si bé al darrere sempre hi ha hagut una lluita legítima pel poder simbòlic, la poesia de l'experiència ha acabat essent una poètica simplista o simplificada, reduïda fins als mateixos pecats que els seus detractors han comès defensant altres epígrafs tan genèrics com «les poètiques de la consciència» o «de la diferència» (IRAVEDRA 2006), o la «poesia d'experimentació» (PONS 2013). Atès el poti-poti terminològic resultant, amb un Joan Margarit com a exemple tàcitament reconegut malgrat que ell mai no n'hagi fet cap bandera, fora bo recordar com aquest concepte té una evolució molt particular i no només a nivell poètic. Una concepció que dona pas al predomini d'una poètica que s'adaptarà als hàbits i a les expectatives dels lectors fins a arribar als nostres dies, si és que encara hi ha lectors de poesia. És a dir, essent volgudament demagog: fins a quin punt la po-

esia entesa com a exposició d'un autobiografisme emocionalment pornogràfic és l'única lírica factible? Fins a quin punt al s. XXI, en conclusió, la poesia de l'experiència és l'única experiència poètica possible?

És prou sabut que el concepte «poesia de l'experiència» apareix per primer cop a les nostres contrades a l'article «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» (1959) de Jaime Gil de Biedma, on qualifica *The Poetry of Experience* (1957) de Robert Langbaum com el millor estudi sobre la creació poètica des de la Il·lustració (GIL DE BIEDMA 2010: 529–544). En concret, aquesta obra és un estudi del romanticisme literari anglès d'ençà de l'ús del monòleg dramàtic *The Ring and the Book* de Robert Browning amb què, sota l'assumpció enunciativa d'una primera persona moralment conflictiva, es combina l'empatia i el judici com a mesura interpel·ladora. Per Langbaum, com de fet per la meitat del continent europeu si seguim les tesis de René Welleck (1984), el Romanticisme seria un empirisme corregit, una continuïtat més que una ruptura del llegat il·lustrat, però amb l'afegit de la individualitat del subjecte —en especial, la imaginació— com a eina cognoscent. Ara bé, el que per Langbaum és una mena d'«inconscient poètic» comú, una *conditio sine qua non* de tota la poesia moderna (LANGBAUM 1996: 61–97), per a Gil de Biedma representarà progressivament un estil fet a mida, una tendència i, a la fi, una aventura generacional. Clarivident, Gil de Biedma assumeix el problema del poeta que no només ha d'expressar una realitat integrada entre els fets i els seus significats, sinó que també ha de corroborar ser conscient de la precarietat d'aquesta integració. O sia, assumint que l'experiència del poeta es palesa en la consciència de l'ardit literari, aquesta es porta a terme a través del distanciament que permet la recreació del motiu en un artefacte lingüístic i la dissociació del subjecte físic pel líric. O com diu Gil de Biedma a l'article «Como en sí mismo, al fin»: «un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad [...], sino en el simulacro de una experiencia real» (GIL DE BIEDMA 2010: 815).

Paral·lelament a la pròpia evolució literària o a la influència dins l'Escola de Barcelona, les relacions poètiques que Gil de Biedma estableix amb els germans Ferrater / Ferraté implicaran una sèrie

d'equívocs i inexactituds tanmateix lògiques dins l'àmbit català. Per exemple, encara que Gabriel Ferrater mai no esmenta Langbaum ni cita textualment el concepte «poesia de l'experiència» —un “pecat d'omissió” per a alguns especialistes—, el pròleg de *Da nuces pueris* ha estat interpretat com una declaració implícita d'aquesta poètica. Així, aquella «actitud moral» —«o sigui, la distància que hi ha entre el sentiment que la poesia exposa i el que podríem dir el centre de la meva imaginació» (FERRATER 1986: 18)— ha acabat reduint-se en l'obligatorietat d'una conclusió moralista, quan no moralitzant, com a tret definitori. La confusió ve de lluny, però recentment i gràcies al llibre *Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma, poetes de la consciència* (CASAS BARÓ 2015) el plantejament d'un projecte comú entre ambdós poetes, s'ha reformulat de manera molt fructífera. Tirant de veta heideggeriana i a despit de l'extensió de la citació, per Carlota Casas Baró:

Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma assagen un tipus de fenomenologia de l'ésser basada en la presència actual i immanent de la veu de la consciència sobre la vivència del passat. Un diàleg constant entre passat i present, entre vivència i consciència, entre el jo que actua i l'individu que reflexiona que finalment donarà lloc a l'experiència del poema, la qual haurà de reviuire el lector en última instància per tal de conferir-li sentit. Experiència sorgida, per tant, no de l'anècdota del passat sinó de la ficció que crea el poema, és a dir, fruit de la formalització de la consciència de l'ésser-en-el-món. I experiència, en definitiva, essencialment literària, ja que la veu que parla en el poema, la veu de la consciència, no és altra que la d'un poeta. (CASAS BARÓ 2015: 6)

Glosant-ne la lectura, per l'autora tots dos poetes practiquen una mena de fenomenologia fornida per la presència de la veu d'allò conscient sobre la vivència del passat. Per tant, aquesta via cognoscent és producte d'un diàleg entre dos temporalitats a partir del qual es crearà el poema. Aleshores, aquesta experiència no sorgeix d'un fet real o biogràfic sinó lingüístic, producte d'aquesta formalització de la consciència. I aquesta experiència és estrictament literària ja que el jo que ens la transmet és un jo líric, un subjecte d'enunciat i no d'enunciació. Certament, la complexitat d'aquesta postura és significativa; per sort,

disposem d'un text de Joan Ferraté potser anecdòtic però desllorigador. A l'article «La formalització de la consciència» (FERRATÉ 1991: 39–45), aquest es planyia del triomf de la idea, «aberrant» i «primària», de concebre la formalització de l'experiència com el «procés de donar forma poètica a un qualsevol objecte d'experiència», quan per ell sempre havia significat «l'objectiu buscat i el resultat obtingut mitjançant la lectura de qualsevol poema». Acceptant la decoloració del terme, el crític reivindicava una nova denominació: «a partir d'ara en diré formalització de la consciència» (FERRATÉ 1991: 44). Vet aquí que el 1989 Joan Ferraté ja es queixava de l'evolució semàntica de la poesia de l'experiència com l'abelliment formal d'un fet qualsevol. Al capdavant, Joan Ferraté sempre havia defensat l'autonomia de tot poema respecte de la realitat: que l'experiència poètica és una ficció producte no del que se'ns hi diu sinó del que succeeix i que necessita d'un lector que la formalitzi a fi de dotar-la de sentit.

Reculem, en qualsevol cas, fins al contuberni entre aquests poetes. En la literatura en castellà, després d'uns anys setanta predominats per l'elitisme formalista i cultural dels *novísimos*, l'aparició del manifest «La otra sentimentalidad» de Javier Egea, Álvaro Salvador i Luis García Montero (1983) implica la revalorització de Gil de Biedma i el naixement d'un nou moviment poètic. A partir d'aquest punt, es reivindica un jo poètic marcat per experiències personals, elements autobiogràfics especialment quotidians i dins un marc urbà amb què establir una comunicació molt més directa i referencial, compromesa i vitalista, si bé sempre ficcional. Segons l'especialista Araceli Iravedra (2007a), la curadora de l'antologia *Poesía de la experiencia*, Enrique Molina Campos és el primer a aplicar-hi l'any 1988 la denominació de «poesia de la experiencia». La dècada posterior serà pròdiga en noves nomenclatures. Per exemple, a partir del 1992 es proposen noms alternatius com «poesía de transición o sesgo clásico» (VILLENA 1992) o «poesia figurativa» (J.L. GARCÍA MARTÍN 1992). Ara bé, a finals dels vuitanta ja apareixen veus que denuncien la mena de calaix de sastre que suposava una denominació com aquella. De fet, la mateixa Iravedra ha revisat la historiografia del concepte i ha demostrat la pluralitat ideològica i estètica d'una etiqueta que molts dels seus conreadors inicials ja han rebutjat (IRAVEDRA 2007b). Un refús que, val a dir, ja es

concep en vistes al tercer mil·lenni dins una nova cartografia ara dita «postpoètica» (BAGUÉ QUÍLEZ 2008) o fins i tot «postexperiència» (VERA 2011).

En el cas de les lletres catalanes, enfront de la falsa hegemonia resistencialista del realisme social, es produeix l'estira-i-arronsa entre les estètiques més contingudes dels germans grans de la generació del setanta —els dits deixebles de Ferraté— i els arrauxats caganius de Llibres del Mall o Tarotdequinze. A partir dels vuitanta, les estètiques nodrides del textualisme, de l'avantguarda de Foix o Brossa, que havien ocupat la centralitat d'un camp poètic encara en formació, s'enfonsen pel seu propi pes. El sistema literari i cultural comença a rebre els primers efectes d'una mínima estabilitat democràtica (normalització lingüística, immersió escolar, creació de mercat i institucions...), i molts d'aquells que havien practicat postures més radicals i subversives evolucionen cap a posicions menys iconoclastes —o polítiques. I si bé és cert que les postures més arriscades no desapareixen sinó que es mantenen literàriament submergides, també és veritat que el canvi de tendència és inapel·lable. Tal com digué Àlex Broch, a principis dels vuitanta s'acabava una etapa de formació i molts d'aquells joves poetes iniciaven una progressiva etapa de maduresa i afirmació. Ara bé, Broch no s'estava d'indicar d'on provenia aquest canvi de direcció: «Mons que estan exhaurits i acabats i que si no s'enriqueixen amb noves experiències poden portar a perilloses repeticions o a obres sense cap mena d'ambició. El món autobiogràfic del jove autor està literàriament clos i exhaurit» (BROCH 1982: 66).

Curiosament, a principis dels vuitanta Gabriel Ferrater és una mena de denominador comú tant per a tota l'heterodoxa generació dels setanta com per a les fornades futures. Per exemple, trajectòries poètiques tan oposades com la de Narcís Comadira o la de Vicenç Altaió tenen punts de contacte arran del poeta reusenc, i el pròleg per a l'antologia *Sense contemplacions* de Manuel Guerrero (2001) també en certifica la influència en autors immediatament posteriors. De resultes d'aquest ferraterià *misreading*, durant els anys vuitanta el predomini d'aquesta nova estètica queda reflectida tant per la celebrada aparició de *L'edat d'or* de Francesc Parcerisas (1983) com per les crítiques de llibres com *L'estiu de les paparras* o *La societat secreta dels poetes* (1992) i *El gos del*

poeta (1994) d'Albert Roig, o *El barco fantasma: 1982–1992* del Grup d'Estudis Catalans (1992). Ara bé, mentre que molts dels discrepants retraten la poesia de l'experiència com una poesia vivencial, feta a còpia d'anecdota emocional, en canvi algú tan acusat de practicar-la com és Parcerisas demostrava la consciència de la lectura superficial del terme i apuntava a la veritable intenció de Ferrater:

La seva experiència, la seva decepció, el seu amor, el seu dolor, el seu engany no són pràcticament mai emocions que Ferrater desitgi transmetre als lectors i des de les quals escrigui [...]: més aviat són un complex escenari sentimental del qual l'autor en coneix tots els topants perquè precisament ell n'ha estat el subjecte, però que, un cop instal·lats en el poema, els descriu i jutja com si només n'hagués estat un intèrpret, com un director teatral que entra a analitzar un determinat paper d'un dels personatges. (PARCERISAS 1991: 153–154)

Com es pot llegir, Parcerisas ja manifestava públicament que la poesia del reusenc estava basada en la dissolució de l'experiència particular dins una consciència comuna en què l'autor del poema s'atribuïa el paper de lector. I tot i això, el cim de la canonització estàtica d'aquesta concepció tan reduïda es produeix l'any 1992 amb l'antologia *Les veus de l'experiència*, a cura de Jordi Llavina. A tall d'exemple, la següent definició ha acabat essent o bé paròdicament modèlica o bé modèlicament paròdica:

Poetes que adopten un discurs realista, si per realista entenem aquells discursos els elements dels quals són, en principi, fàcilment recognoscibles per al lector (de les paraules a les imatges), és a dir, que no sobten ni produeixen un estranyament formal: una poesia que cerca, en definitiva, una comunicació efectiva i immediata amb el lector i que se serveix de tot un seguit de mitjans per aconseguir-la: el fre davant la temptació de la metàfora, la tendència a “narrar històries” fàcilment identificables, però sempre amb un contrapunt o ensenyament moral. (LLAVINA 1992: 23)

Sense voler carregar els neulers a Llavina, que al capdavant descriu una concepció predominant, la pregunta és evident: com es pot haver

arribat a aquesta simplificació? Per manca de referents o de treballs crítics? La veritat és que no existeix cap resposta senzilla, ja que rere aquesta evolució majoritària hi ha una defensa potser menor per acadèmica que defensa la poesia de l'experiència *comme il faut*. Sobre aquesta qüestió, coincidint sincrònicament amb l'antologia a cura de Llavina, l'article «“By natural piety”, de G. Ferrater, i els modes de la poesia de l'experiència» de Pere Ballart (1991) n'és la prova fefaent. Al cap i a la fi, Pere Ballart i Jordi Julià han estat les figures més rellevants quant a l'estudi —i conreu, en el cas del darrer— de la poesia de l'experiència. La tesi de llicenciatura de Ballart (1987) s'hi basa, i l'article just ara esmentat recupera la lliçó de Langbaum, el marc romàntic i la reivindicació d'un jo ficcional diferent al jo real per a l'anàlisi del poema en qüestió. Citant l'autor, «la vivència recreada no era cap experiència necessàriament unipersonal i privilegiada, sinó que en les seves limitacions, gràcies a l'honestedat moral del poeta, podia esdevenir un coneixement compartible, comunicable» (BALLART 1991: 98).

Tant Ballart com Julià han estudiat les estratègies de dessubjectivació de la poesia moderna i, sobretot el primer en tant que especialista, de l'ús de la ironia. Només cal recordar la lliçó «El jo a l'inrevés: poesia i experiència», en la qual Ballart (2003) proposa la lectura de poemes de Carner, Ferrater i Margarit segons les estratègies retòriques (unes respectives proposades dramàtiques, el·líptiques o metonímiques) amb què dissociar clarament el jo subjectiu del jo poètic i evitar el sentimentalisme propi de l'estupefacció romàntica. Fixem-nos, llavors, que Ballart planteja els recursos retòrics no dependent d'una o altra escola estètica sinó al servei d'una reformulació de l'experiència, una finalitat analògica que persegueix alguna mena de lliçó moral. Per això, a l'hora de valorar la poesia del seu congènere Jordi Julià al pròleg de *Principi de plaer*, Ballart capgira sorneguerament la lliçó ferrateriana per dir que la poesia de Julià «vol ser una lírica tangible i càlida, en què les relacions humanes, amb els seus conflictes, il·lusions i desenganys, nodreixen una autèntica poesia de la inexperiència, com en rigor caldria dir-ne, d'aquesta opció estètica postmoderna, si atenguéssim de debò al relat profund que el travessa, i que no és altre que el del nostre costós compromís per constituir-nos en persones» (BALLART 2007: 13).

Com no podia ser de cap altra manera, la postmodernitat ja ha fet acte d'aparició, i val a dir que Julià és un autor que l'ha tractada tant teòricament com poètica. De fet, *Principi de plaer* es complementa a *Modernitat del món fungible* (JULIÀ 2006), tesi i praxi d'una mateixa concepció de la poesia de l'experiència i de la postmodernitat amb resultats desiguals. Amb tot, l'article «“Jo poblare la meva solitud”. Formes de despersonalització en la lírica hipermoderna» (JULIÀ 2008) ens resulta molt útil per diversos plantejaments. En primer lloc, recollint l'argumentari de Ballart, perquè manté la despersonalització del subjecte poètic, tot i que es planteja cert canvi de tendència: «Gairebé podríem creure que hem tornat a la casella de sortida, després d'un inútil i llarg joc de l'oca, en el qual el pou de la postmodernitat ens retorna al concepte d'autor romàntic» (JULIÀ 2008: 185). En segon lloc, pel complet llistat d'autors que han emprat el monòleg dramàtic, o estratagemes semblants, dins un nou context temporal com és la hipermodernitat de Gilles Lipovetsky. Finalment, perquè reconeix dos tipus d'escriptors segons si han assumit un personatge poètic que, tanmateix, ha acabat essent una màscara desgastada i sense trets distingibles entre tants epígons. Per totes aquestes raons, Julià en detecta l'evolució: «Del poeta hipòcrita de la modernitat es passa als usos postmoderns del monòleg dramàtic, i des d'aquí a la desintegració íntima del jo. Ja sigui per exigències socioculturals o per necessitats estètiques [...] la concepció de l'individu s'ha transformat i, amb ella el jo poètic i, de retruc, l'aspecte i el contingut de la poesia» (JULIÀ 2008: 209–210). Paradoxalment, haver fet tots els papers de l'auca per tornar a començar de zero és la millor de les ironies.

Arribats a aquestes alçades, enmig de tanta nomenclatura, ja és hora de denunciar la nuesa de l'emperador. D'acord amb Margalida Pons, l'oposició taxativa entre la poesia de l'experiència i la poesia experimental és un mite, i fariem bé de reconsiderar aquest dualisme. Com diu ella mateixa, caldria «explicar per què l'experimental no pot ser també social i definir què entenem exactament per experiència» (PONS 2013: 217). Al cap i al fi, l'experiència de la plenitud de la consciència a través de les drogues en l'obra primerenca d'Enric Casasses (AUMATELL 1998), no ho és? El dir que no es pot dir a través del dir, no és l'experiència sobre la desconfiança lingüística que la poètica del

silenci pretén transmetre? Una paraparèmia de Carles Hac Mor no era una experiència del no-sentit? Si entenem per experiència qualsevol *input* sensorial desenvolupat cognitivament i que ens transmet una informació sobre el món circumdant, si entenem per vivència una experiència viscuda amb major o menor rellevància vital i que pot prendre entitat objectivada a través de ser-ne conscient —i no només lingüísticament—, quin poema no és de l'experiència? Langbaum no feia sinó ressaltar que, enfront de les anteriors teories mimètiques, les teories expressives contenien irremeiablement el subjecte, el qual és conscient de la seva presència en el procés compositiu com de la ficció resultant. El més curiós del cas, però, és que aquest fet, a hores d'ara tan obvi, llavors només ho era per als poetes inculpats d'aquest malentès, quan el mateix 1986 Dolors Oller afirmava a tort i a dret: «El jo poètic de la poesia de Ferrater no és simplement una instància autobiogràfica, sinó una instància imaginària escollida en funció d'una raó estilística» (OLLER 2012: 211).

Recapitulant, fins ara s'han esmentat paraules com *experiència*, *consciència*, *vivència*, *diferència*, una terminologia entre fenomenològica, hermenèutica o cognitivista que no hi ajuda gaire si abans no s'estableix alguna definició consensuada. Per aconseguir-ho, no es pot obviar el text de Walter Benjamin «Sobre algunos temas en Baudelaire» (BENJAMIN 1972), en què es basa en aquests mateixos mecanismes psíquics per explicar el naixement de la poesia moderna. Segons l'autor, amb la modernitat urbana les capacitats psicològiques de l'ésser humà necessiten una adaptació. Així com la vivència és una assumpció de l'experiència conscientment i enraonada —ço és, la memòria voluntària de Proust o la memòria intel·ligent de Bergson enfront de l'atzarosa memòria involuntària o pura—, el xoc és un recurs mental per protegir-se dels múltiples estímuls que l'abasseguen. Descriuint el filòsof el que avui entenem com a trastorn d'estrès post-traumàtic, amb aquest protector col·lapse psíquic l'ésser humà pot aïllar-se de l'entorn i sortir-ne enfortit per suportar millor futures sotragades. Ara bé, durant la modernitat parisenca el xoc és tan comú que allò extraordinari esdevé quotidià. En certa mesura es pot dir que aquest xoc, aquesta saturació perceptiva i l'enrocament conceptual, assumeix el paper de l'experiència d'una no-vivència, la petja d'un

no-record. Per a Benjamin, aquest és el tret definitori de la modernitat a partir del qual sorgeix una pregunta fonamental i que ens interpella més que mai: «¿Cómo puede fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del shock se ha convertido en norma?» (BENJAMIN 1972: 131).

Quina és la resposta postmoderna a aquesta qüestió? Com soluciona la poesia catalana del s. XXI aquesta herència? Per extreure'n l'entrellat terminològic, el professor d'UCLA (University of California, Los Angeles) Martin Jay ha publicat força estudis pel que fa a l'evolució històrica del terme *experiència* així com dels seus diversos estadis, un munt de definicions mutables que malgrat tot sempre apunten a una intersecció entre el llenguatge públic i la subjectivitat privada (JAY 2003: 22) fins que es posa en dubte amb Theodor W. Adorno, s'atrofia segons Walter Benjamin o es nega per Giorgio Agamben. Deixant de banda qüestions etimològiques, Jay distingeix dos termes alemanys en l'obra dels autors esmentats que resulten claus per a les conclusions d'aquest text. Per una banda, *das Erlebnis* —'la vivència', segons traducció d'Ortega y Gasset— és l'experiència interna i immediata, unívoca, i que suposa una ruptura amb allò quotidià; una mena de troballa prèvia a qualsevol distinció entre subjecte i objecte o a qualsevol reflexió intel·lectual. Per l'altra, *die Erfahrung* és aquella experiència basada en un procés d'aprenentatge i que està integrada dins un tot narratiu o significant, amb un bagatge provinent de la història o de la tradició popular. D'aquí que Benjamin —més actualment Richard Sennett— afirmi que la tecnificació laboral impedeix l'articulació comuna d'una experiència històrica, mentre que aquesta mecanització abassega els treballadors amb vivències discontinües i individualitzadores.

A partir d'Adorno i Benjamin, Jay analitza aquesta concepció apocalíptica de l'experiència, la qual segueix en crisi en mans dels postestructuralistes francesos (la crisi del subjecte, la mort de l'autor...) fins a ser negada categòricament per Agamben, el qual només l'accepta durant la infantesa en tant que espai prelingüístic per atemporal. Amb tot, el concepte d'*Erlebnis* es demostra fonamental no únicament a títol poètic sinó també autobiogràfic. Sigui en l'obra de Goethe sigui en la de Wilhelm Dilthey, *das Erlebnis* és el tronc comú

a partir del qual es basteix un jo que proposa al lector o bé el pacte plantejat per Philip Lejeune (1975) o bé una ficció autobiogràfica. Essent realistes, aquest és el nus gordià que sustenta la confusió al voltant de la poesia de l'experiència: la identificació o separació entre el jo empíric (real) i el jo líric (ficcional), i que acaben superposant-se perquè es retroalimenten d'una mateixa concepció de l'experiència. En relació amb aquesta postura, el text de Dominique Combe (1999) «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía» és d'una sagacitat desllorigadora. En concret, Combe defensa la idea del subjecte metonímic, que defineix com aquell jo retòric que pateix desplaçaments de significat entre el jo empíric i el jo líric a partir d'atribucions sinecdòquiques: la part de la referència real dins el tot del gènere ficcional, l'anècdota biogràfica que dóna peu a la imaginació dins un marc versemblant per «veritable». O tal com ens ho planteja Casas Baró (2015: 276):

el poeta [...] projecta imaginativament l'experiència de l'individu en tota la seva complexitat, és a dir, fent coincidir vivència i consciència, acció i contemplació, prosa i lirisme, en el temps del poema. I aquest individu no és cap altre que el poeta mateix que, en tots dos casos, se serveix del recurs de la illusió autobiogràfica per crear una autoficció en la qual emmirallar-se i emmirallar-nos alhora.

Autoficció, potser el terme de moda en el món literari i que explicaria moltes de les confusions vistes fins ara. Al cap i a la fi, si reprenem aquelles màscares sense rostres de Julià (2008), si recuperem els diversos graus de representació del jo segons Iravedra —«des de un hipotético grado cero de notable identificación del poeta real con la voz que emite el poeta [...] hasta la ocultación del “yo” del poeta tras una máscara objetivadora» (IRAVEDRA 2007b: 140)—, en quin cas la poesia resultant no és autoficcional? O sia, si la ironia resulta ser la màscara tropològica de la poesia rere la qual la persona del poeta crea un personatge, llavors s'escau recordar Paul de Man (1984) i la prosopopeia com a figura retòrica que representa el discurs autobiogràfic segons un exercici de desfiguració. Per tant, si la prosopopeia permet esmicolar el pacte autobiogràfic en l'escriptura memorialista, per què

no es pot produir l'efecte invers? Per què un trop com la ironia no pot remetre a l'autoficció? I si seguim aprofundint-hi i recordem que els manuals de retòrica defineixen la ironia com un trop de dicció consistent a expressar el contrari d'allò que es diu literalment, aleshores aquesta ironia només es produeix sempre que el receptor en sigui conscient. Per tant, si el lector no se n'adona o en fa una *misreading*, o bé si l'emissor no l'explicita suficientment, les condicions necessàries —les *felicity conditions* pragmàtiques— no es compleixen i el sentit resultant serà el més evident: la interpretació autobiogràfica.

Segons l'exposat fins ara, el concepte d'experiència implica tot un gavadal de possibilitats que s'escapen de qualsevol definició tancada, i això que no s'han tractat altres punts com la pugna entre Adorno i Hans-Robert Jauss al voltant de l'experiència estètica, o la importància de *das Erleben* per a Gadamer, entre d'altres. En qualsevol cas i representant la pregunta de Benjamin, si Baudelaire inicia la constatació del declivi de l'experiència en una societat amb què s'inicia el període contemporani, què hem de pensar d'una societat en què la postmodernitat ha resultat ser un rococó consumista, frívol i descregut que ha donat pas a l'era disruptiva del món digital? Recollint algunes de les tesis plantejades per Jordi Marrugat (2013), en una societat en què la crisi dels metarrelats ha produït la deslegitimació —que no desarticulació— de les grans narracions explicatives, en les quals la desconfiança en la raó instrumental és tan categòrica com innòcua, es diria que s'ha retornat al mateix punt d'inici encetat per Langbaum. Gira el món, i l'*affektive turn* torna al Born passat de voltes, ja que, de tots els metarrelats, l'egorrelat és l'única narració verificable, fins al punt que la poesia de l'experiència ha estat infectada pel virus contra el qual fou creada: el sentimentalisme.

Tal com l'ha batejat Michel Lacroix (2005) sota un paradigmàtic *sentio, ergo sum*, l'Homo Sentiens ret culte a l'emoció com a garant de veracitat racional, d'afirmació individual dins un món d'incerteses. L'emoció és la mesura de totes les experiències però sempre producte d'un xoc instantani i fulgurant, emocionalment sadollador molt abans d'haver-se pogut metabolitzar en sentiment. Fins i tot, per a Eva Illouz (2007) el sorgiment del que anomena «homo sentimentalis» es produeix dins un nou capitalisme emocional, on la construcció de la

identitat es fonamenta en una narrativa de l'autorealització i del profit capitalista del sofriment emocional. Com diu Illiouz, la «escritura emocional hace que nos alejemos del flujo y del carácter irreflexivo de la experiencia y que transformemos la experiencia emocional en palabras de emoción y en una serie de elementos observables y manipulables» (ILLIOUZ 2007: 80). Dins d'aquesta nova concepció, no és estrany que el *coach* esdevingui l'heroi del nostres temps, el geni romàntic que paga el preu per haver-nos portat el redemptor foc de l'amor i que es reinventa des del seu fracàs. La formalització del patiment esdevé una teràpia formativa i dóna peu a la reducció de l'emoció en una poesia de l'experiència lacrimògena i honesta, simplista però salvífica, sempre sota paràmetres de rendibilitat i absolució. Vet aquí per què Paulo Coelho és el nou Werther.

Si tenim present tot aquest nou context i ens endinsem en la poesia catalana més recent bo i recollint el guant de les recentíssimes paraules de Josep Maria Sala-Valldaura (2016: 27), ens adonem que «conceptes com “realisme”, “poesia de l'experiència”, “formalisme” ja no serveixen per a encasellar la poesia de la fi del segle xx i començament del XXI». Així doncs, sembla que ja es pren consciència d'una terminologia esgotada. Com a substituïts, però, aquest autor proposa els de «realisme», «retoricisme» i «poesia sònica», una trilogia ja defensada conjuntament amb Vicenç Altaió a l'antologia *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968–1979)* (ALTAIÓ & SALA-VALLDAURA 1980). Malgrat les discrepàncies amb altres teòrics i propostes que s'han produït de llavors ençà, cal remarcar que tots ells parteixen d'un taxonòmic denominador comú. Tant en la suara descrita com en la proposta feta per l'antologia de Joaquim Marco i Jaume Pont (1980), en la tríada semiòtica de Broch (2007: 347–365), en la fungible distinció plantejada per Julià (2006), en la triple divisió tridimensional de Dolors Oller (2010) o en la més recent a mans de Lluís Calvo (2016), es planteja una tríada a partir d'un major o menor grau de formalització, una classificació de mena descriptiva segons l'explicitació del referent poètic. En concret, el triumvirat plantejat per Calvo —ço és, la nova cripticitat, el neoformalisme i la reformulació dels vincles amb la realitat— es relaciona directament amb el tema fins ara tractat ja que, per aquest autor, «la poesia jove ha plantejat la substi-

tució de la poesia de l'experiència pel nou realisme piconador, incisiu i mordaç, i també ha posat damunt la taula el relleu de la cripticitat textual en favor de l'hermetisme híbrid» (CALVO 20016: 76).

Independentment de plantejar-se des de l'autoficció o des del pacte autobiogràfic, l'interessant d'aquesta afirmació de Calvo és que ens deslliura de sil·logismes maniqueistes i tronats. És a dir, es pot ser categòricament autobiogràfic i bastir el poema des d'un *trobar clus* indesxifrabable, així com fantasiejar poèticament des del vers més límpidament realista. L'opcionalitat ja és exponencial i el que importa, en qualsevol cas, és la mena de creació lingüística producte de la recreació vital, i si aquesta s'hi adiu intencionalment i literària segons un arsenal aquest cop potser sí generacional. En aquest sentit, la sèrie de constants literàries que Maria Sevilla (2013) va extreure del catàleg de la col·lecció «La Cantàrida» ens pot fer molt de servei. Entre d'altres, l'autora hi detecta el retorn a uns orígens tant rurals com lingüístics, una reivindicació de l'irracional i l'espontani que anomena «nudisme expressiu». De la mateixa manera, la sensibilitat pel primitivisme i pel vegetalisme, la revalorització del cos i del plaer, o un discurs metaliterari tant per intertextual com per autotèlic. En relació amb aquests trets, Calvo hi coincideix amb força, si bé també en subratlla d'altres com les estètiques corporals d'arrel ginecocrítica, la revitalització d'un realisme compromès diguem-ne *cupaire* o l'ús desacomplexat d'interferències gens normatives o dialectalismes. Ara bé, de la sèrie d'elements destacats per Calvo, hi ha dos punts molt interessants.

El primer és la defensa que fan Calvo i també Marrugat de la hibridació com a tret identificador d'aquesta nova poesia, que potser no és tan distintiva. O sia, la mixtura entre registres contraposats o camps dissemblants ja és present a l'època hel·lènica o, especialment, durant el barroc; ergo només pot interessar-nos segons la novetat implícita que transmet. Al capdavant, si llegim l'antologia *Ser del segle* (CASTILLO 1989), veurem com la introducció de l'element kitsch o la cançó *punk* ja existeix des de l'inici en l'obra de Rafel Vallbona, de David Castillo o, molt abans, de Blai Bonet. Potser la diferència rau en el fet que per als primers la reivindicació del kitsch era subversiva, mentre que actualment és gairebé retrògrad no fer-ho. Poc importa quan va aparèixer el mot *mòbil* o *píxel* en un poema o si podríem parodiar “a una

whatsappejant”, sinó com es poetitza, per exemple, “l’amor en els temps del Tinder”. Certament la postmodernitat ha conjugat estils contraposats sota el desig de descontextualitzar-los en un mateix temps històric i extreure’n la ideologia subjacent. Ara bé, tal com planteja Víctor Martínez-Gil (2006: 300), mentre que la ironia moderna creia en la transcendència de la ironia, la ironia postmoderna és lúdicament descreguda, ironitza sobre qualsevol fet transcendental fins a assolir un cinisme ambivalent. Davant el sentimentalisme més bleada, el sarcasme més eixorcador. I quan tot és irònic, la mentida ja no és necessària perquè la veritat no existeix. O dit d’una altra manera, si la ironia ja no serveix per autoficcionalitzar-nos, per què no estalviar-se la feina i basar-se clarament en el jo empíric?

El segon punt és la manca de falla carrinclona detectada per Calvo, l’absència de la lliçó moral qui sap si producte d’una evolució imitativa o social. Tal com he intentat d’explicar abans, el que per Ballart com per Julià és un element definitori d’aquesta poètica, ara ha passat a ser o bé un *topos* més o menys fossilitzat o bé un anacronisme en un *laissez faire* ètic que ja no condiciona la valoració estètica. A tall d’exemple, poetes tan contraposats com Carles Morell i Jaume C. Pons Alorda tenen tirada cap als erotemes com a mesura de cloenda del poema sense pretendre extreure’n cap lliçó moral sinó dubtar-ne, fins i tot subvertint-la amb un contramodel. No se’ns pot escapar que la connotació a dia d’avui de la poesia de l’experiència, en mots de Marrugat, «implica l’assumpció de la ideologia burgesa conservadora i de l’ordre jeràrquic de la societat i la institució literària en tant que el poeta s’autoconsidera un ésser de sensibilitat i cultura superiors que pot explicar millor que els altres les coses sense interès que li passen» (MARRUGAT 2009: 103). Val a dir que l’autor exagera especialment quant a la pròpia consideració del poeta, però és innegable que el refons ideològic de molta poesia de l’experiència fins ara s’ha basat en certa autocomplaença frívola, fins i tot mel·líflua. Basti recordar la imatgeria oferta per alguns poetes de si mateixos i la vergonya aliena resultant.

Per tot això, malgrat totes aquestes aproximacions i dit d’una manera més formalista, potser és més innovador considerar la lectura dels nostres coetanis segons el binomi forma i funció. Així, tant se val

si Maria Cabrera tingué alguna mena d'epifania aurostral dalt d'un terrat per escriure la gènesi de *La matinada clara* (CABRERA 2009: 13) o si Maria Sevilla ha ballat al Kentucky fins a l'alba com diu al poema «Terral» (SEVILLA 2015: 28–30). No és gens important si els porcs salvatges de «Senglers» grufaren de debò el camp de davant de casa de Jaume Coll Mariné (2014: 30) o si l'*skater* de qui s'enamora Adrià Targa (2015) a *Ícar* es diu Miquel o David. El que cal plantejar-se és si les anàfores i la mescla de registres que tria Cabrera aconseguen transmetre'ns la desorientació i finalment la llússor d'una mena d'epifania compartida; si les el·lipsis i les referències al sinistre ens transporten a una pèrdua del jo fins a descobrir-se en l'alteritat a ritme de *loop* electrònic; si «dos troncs d'un mateix arbre, enormes i cansats, que / parlaven sense entendre's» (COLL MARINÉ 2014: 30, vs. 13–14) no és una prosopopeia entre el pare i el fill davant l'allegoria que observen, o si l'ús del decasíl·lab amb cesura a la quarta representa el compàs del patinet amb l'ansia. En definitiva, independent de l'ús que se'n faci en relació amb una total, parcial o nul·la identificació autobiogràfica, el que interessa de tots aquests recursos és si transmeten feliçment una vivència particular per mitjà de l'experiència lectora. Aquell *Erlebnis*, en definitiva, que el lector o el crític haurà de formalitzar lingüísticament per assumir-lo de manera real però fictici.

En conclusió, aquesta pot ser una nova clau de lectura de la nova poesia catalana allunyada de taxonomies triàdiques. Amb tot, també caldria plantejar-se si, segons Benjamin o Lacroix, el lector de poesia del segle XXI està cada cop menys preparat per a aquesta formalització de la consciència. Quan els cognitivistes demostren la modificació neuroplàstica d'aquelles zones del cervell destinades a la concentració producte de la immediatesa 2.0 o quan la sentimentalitat ens abassega com l'únic garant de la pròpia narració, és lògic plantejar-se si la literatura cognitivament menys exigent però límbicament més excitable guanyarà la partida a altres propostes. Tal com ho planteja Lacroix (2005: 163):

L'ondulació psicològica que es metabolitza en la consciència, que enriqueix amb els seus al·luvions el corrent de la vida interior, i que, d'aquesta manera, té temps per transformar-se en sentiment, aquest tipus d'emoció atreu menys que la satisfacció impulsiva i convulsiva.

Si aquest fóra el cas, no cal dir que la poesia de l'experiència *lato sensu*, ploramiques i esventrada, impúdica i vanitosa, té totes les de guanyar i que els penjaments seguiran com fins ara. Per això, en començar aquest text amb aquella tirallonga de befes, s'ha guardat la millor de totes per al final. En concret, la gran bugada de Joan Ferraté (1989: 111–112): «el dissabte definitiu, la magna esbandida que s'ho hauria d'endur tot [...] clavegueram avall, la tropa de proveïdors del kitsch poètic (moralistes unidimensionals, romàntics nyicris i avant-guardistes tronats) que ara tracen els límits del buit amb la seva bava de llimac». I és de témer que aquesta exposició involuntàriament apocalíptica formi part d'aquesta tropa. Sigui com sigui, dins un safareig institucionalment tan important com és l'Institut d'Estudis Catalans, amb bugaderes tan eficients com els seus representants, els coordinadors de la Jornada i de la Secció, i amb un públic a qui el cap els deu centrifugar amb tanta paraula, vet aquí una nova esbandida. Heusací aquest llençol perdut.

BIBLIOGRAFIA

- ABELLÀ (2002): Maria Abellà, «Contra la poesia de l'experiència», *Avui*, 24 abril.
- ALTAIÓ & SALA-VALLDAURA (1980): Vicenç Alaió i Josep Maria Sala-Valldaura, *Les darreres tendències de la poesia catalana*, Barcelona: Laie.
- AUMATELL (1998): Jesús Aumatell, «Cremant-me tot cremant cascalt: l'experiència de la plenitud de la consciència i la seva representació formal en la poesia d'Enric Casassas», *Reduccions*, núms. 69–70, ps. 125–131.
- BAGUÉ QUÍLEZ (2008): Luis Bagué Quílez, «La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio», *Monteagudo*, núm. 13, ps. 49–72.
- BALLART (1987): Pere Ballart, *La poesia de l'experiència a Da nuces pueris de Gabriel Ferrater*, tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona.
- (1991): Pere Ballart, «“By natural piety” de Gabriel Ferrater, i els modes de la poesia de l'experiència», *Els Marges*, núm. 43, ps. 94–100.
- (2003): Pere Ballart, «El jo a l'inrevés: poesia i experiència», dins Fina Llorca, coord., *Lectures de literatura catalana a Madrid. Quinze lliçons*

- del seminari al Centre Cultural Blanquerna (1997–2002)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, ps. 23–44.
- (2007): Pere Ballart, «Per una lírica no fungible: el lloc dels poemes de Jordi Julià», dins Jordi Julià, *Principi de plaer*, València: Tres i Quatre, ps. 7–16.
- BENJAMIN (1972): Walter Benjamin, «Sobre algunos lemas en Barcelona». *Iluminaciones II. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid: Taurus, ps 123-170.
- BOFILL (2004): Hèctor Bofill, «La poesia en estat d'excepció», *Avui*, 31 maig.
- BROCH (1982): Àlex Broch, «Crítica militant: funcions i problemes», dins Jordi Llovet *et al.*, *Història de la literatura catalana avui*, Barcelona: Edicions 62, ps. 45–67.
- (2007): Àlex Broch, *Sobre poesia catalana. Lectures crítiques, 1973–2006*, Barcelona: Proa.
- CABRERA I CALLÍS (2009): Maria Cabrera i Callís, *La matinada clara*, Girona: Accent.
- CALVO (2013): Lluís Calvo, «De l'or al silici: la nova poesia catalana», *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres*, núm. 190 (abril–maig), ps. 20–22.
- (2016): Lluís Calvo, «Audaces i talentoses. La jove poesia a l'inici del segle XXI», dins Àlex Broch i Joan Cornudella, curs., *Poesia catalana avui, 2000–2015. 2n Encontre d'Escriptors i Crítics a les Garrigues, Poble de Cérvoles, 2015*, Juneda: Fonoll, ps. 47–148.
- CASAS BARÓ (2015): Carlota Casas Baró, *Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma, poetes de la consciència*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASTILLO (1989): David Castillo, *Ser del segle. Antologia dels nous poetes catalans*, Barcelona: Empúries.
- COLL MARINÉ (2014): Jaume Coll Mariné, *Quanta aigua clara als ulls de la veïna*, Barcelona: Edicions del 1984.
- COMADIRA (1998): Narcís Comadira, *Sense escut*, Barcelona: Empúries.
- COMBE (1999): Dominique Combe, «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», dins Giorgio Agamben *et al.*, *Teorías sobre la lírica*, compilació de textos i bibliografia de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid: Arco Libros, ps. 127–153.
- DE MAN (1984): Paul de Man, «Autobiography As De-facement», *The Rhetoric of Romanticism*, Nova York: Columbia University Press, ps. 67–91.
- EGEA, SALVADOR & GARCÍA MONTERO (1983): Javier Egea, Álvaro Salvador i Luis García Montero, «La otra sentimentalidad», *El País*, 8 gener.
- FERRATÉ (1989): Joan Ferraté, *Provocacions*, Barcelona: Empúries.

- FERRATÉ (1991): Joan Ferraté, *Apunts en net*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1986): Gabriel Ferrater, *Papers, cartes, paraules*, Barcelona: Quaderns Crema.
- FRISACH (1995): Montse Frisach, «Joan Brossa: “Es fa massa poesia de confessionalari”», *Avui*, 13 abril.
- GALVES (2008): Jordi Galves, «Nous episodis de la morta-viva. Vilafranca 2008, unes setmanes després de la Fira de Frankfurt», dins Jordi Coca *et al.*, *La literatura catalana després de Frankfurt. Ponències de les I Jornades El lector de l'Odissea celebren a Vilafranca del Penedès el 8 i 9 de febrer de 2008*, Vilafranca del Penedès: Edicions i Propostes Culturals Andana, ps. 69–88.
- GARCÍA MARTÍN (1992): José Luis García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla: Renacimiento.
- GIL DE BIEDMA (2010): Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- GOYTISOLO (1986): Juan Goytisolo, «Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Litoral*, núms. 163–165, ps. 81–82.
- GRUP D'ESTUDIS CATALANS (1992): Grup d'Estudis Catalans, *El barco fantasma: 1982–1992*, Barcelona: Llibres de l'Índex.
- GUERRERO (2001): Manuel Guerrero, *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle: Carles Hac Mor, Enric Casasses, Víctor Sunyol, Andreu Vidal, Albert Roig, Xavier Lloveras, David Castillo, Jordi Cornudella, Arnau Pons*, Barcelona: Empúries.
- ILLIOUZ (2007): Eva Illiuz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Madrid: Katz Editores.
- IRAVEDRA (2006): Araceli Iravedra, «Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la “poesía de la experiencia”», dins *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 31, núm. 1, ps. 119–138.
- (2007a): *Poesía de la experiencia*, Madrid: Visor.
- (2007b): «De “The Poetry of Experience” a la “Poesía de la experiencia”. Algunas reflexiones para la revisión historiográfica de un concepto crítico», *Iberoromania*, núm. 64, ps. 132–146.
- JAY (2003): Martin Jay, *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago de Xile: Ediciones de la Universidad Diego Portales.
- JULIÀ (2006): Jordi Julià, *Modernitat del món fungible. El realisme reflexiu dels poetes del tercer mil·lenni o la “generació de la caiguda del mur”*, Barcelona: Centre d'Estudis de Temes Contemporanis – Angle Editorial.

- JULIÀ (2008): Jordi Julià, «Jo poblaré la meua solitud». Formes de despersonalització en la lírica hipermoderna», *Estudis Romànics*, núm. 30, ps. 181–212.
- LACROIX (2005): Michel Lacroix, *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*, Barcelona: La Campana.
- LANGBAUM (1996): Robert Langbaum, *La poesia de la experiència. El mónològic dramàtic en la tradició literària moderna*, Granada: Editorial Comares.
- LEJEUNE (1975): Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París: Seuil.
- LLAVINA (1992): Jordi Llavina, *Les veus de l'experiència. Antologia de poesia catalana actual*, Barcelona: Columna.
- LLOVERAS (1991): Xavier Lloveras, «Triomf del present», *Avui*, 15 juny.
- MARCO & PONT (1980): Joaquim Marco i Jaume Pont, *La nova poesia catalana*, Barcelona: Edicions 62.
- MARRUGAT, Jordi (2009): Jordi Marrugat, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, Tarragona: Arola.
- (2013): Jordi Marrugat, *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARTÍNEZ-GIL (2006): Víctor Martínez-Gil, «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns», dins Ramon Panyella i Jordi Marrugat, curs., *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: GELCC – L'Avenç, ps. 299–322.
- OLLER (2010): Dolors Oller, *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaig de poètica*, Barcelona: Empúries.
- (2012): Dolors Oller, *Aprendre de lletra. La construcció del sentit seguida de noves lectures*, Barcelona: Educaula.
- PARCERISAS (1983): Francesc Parcerisas, *L'edat d'or*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1990): Francesc Parcerisas, «La dissolució de l'experiència», *Ínsula*, núms. 523–524 (juliol-agost), ps. 43–44.
- (1991): Francesc Parcerisas, «La dissolució de l'experiència», *L'objecte immediat*, Barcelona: Curial, ps. 152–157.
- PONS (2013): Margalida Pons, «La poesia d'experimentació com a corpus inestable: els guanys de la permeabilitat», dins Montserrat Bacardí, Francesc Foguet i Enric Gallén, eds., *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura – UAB, ps. 211–224.

- (2016): Margalida Pons, «Poetes emprenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris», *Els Marges*, núm. 110 (tardor), ps. 10–33.
- ROIG (1992): Albert Roig, *L'estiu de les paparres o La societat secreta dels poetes*, Barcelona: Empúries, 1992.
- (1994): Albert Roig, ed., *El gos del poeta*, Barcelona: Empúries.
- SALA-VALLDAURA (2016): Josep Maria Sala Valldaura, «Silenci de la poesia, silenci de la crítica?», dins Àlex Broch i Joan Cornudella, curs., *Poesia catalana avui, 2000–2015. 2n Encontre d'Escriptors i Crítics a les Garrigues, Poble de Cérvoles, 2015*, Juneda: Fonoll, ps. 21–46.
- SEVILLA (2013): Maria Sevilla, «#la cantàrida: mostra de poesia jove dels Països Catalans», *Revista de Catalunya*, núm. 282 (abril–juny), ps. 149–165.
- (2015): Maria Sevilla, *Dents de polpa*, Calonge: Adia.
- TARGA (2015): Adrià Targa, *Ícar*, Barcelona: Edicions Poncianes.
- VERA (2011): Tomás Vera, «Postexperiencia y poética. Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Casos de literatura argentina», *Cuadernos de Literatura*, núm. 29 (gener–juliol), ps. 12–28.
- VIDAL (1985): Andreu Vidal, «Poesia per a diabètics», *Dia de Balears*, 31 maig.
- VILLENA (1992): Luis Antonio de Villena, ed., *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid: Visor.
- WELLECK (1983): René Welleck, *Historia literaria: problemas y conceptos*, Barcelona: Laia.

POESIA ÉS UNA PARAULA SENSE SINÒNIMS.
TRADUCCIÓ POÈTICA I CREACIÓ DE L'IMAGINARI
COLLECTIU
SIMONA ŠKRABEC

I no ignoro com deies fa poc, que fóra molt més segur per a mi dedicar-me només a aquest estudi, i deixant córrer les desviacions, agafar el recte corriol de la salvació. Però no sóc capaç de frenar el meu desig.

PETRARCA, *Secretum* (1353)

Traducció de Xavier Riu (2014)

La poesia té l'ambició desmesurada de voler plantejar les preguntes més inabastables: En quina mena d'època vivim? Com definir-la? Qui som? Com ens veiem a nosaltres mateixos? Amb què ens identifiquem? Quina relació tenim amb la nostra pròpia tradició? Quin futur somiem? La poesia mai no reconeix els límits de la seva pròpia voracitat de saber. Els poetes volen ser capaços de mostrar els punts que fan més mal, els que més molesten.

Començo amb dos assaigs de Denis Thouard sobre la naturalesa de la poesia que ens han de situar al bell mig de la qüestió que m'agradaria plantejar. Els dos textos formen un conjunt concís i breu que ens permet obrir una perspectiva molt reveladora. Escriu Thouard (2014): «Els poetes modifiquen la llengua que utilitzen perquè escriuen allò que encara no ha estat escrit i ho fan perquè els escrits perdurin». I afegeix que molts poetes també són traductors i per això «incorporen altres llengües dins la pròpia llengua poètica, de manera que en la seva llengua creen un lloc per als elements forans».

A partir d'aquí, la pregunta que ens podem plantejar és directament aquesta: Per què serveixen els poetes? I la resposta és francament important. Els necessitem perquè amb una sola llengua mai no en tenim prou. Thouard afirma que «cada llengua són moltes llengües» i cal que compremuem aquesta constatació amb tot el seu abast. Cap

llengua no és un conjunt tancat, ferm i immutable de paraules, expressions i regles sintàctiques. La llengua existeix només a través del seu ús i aquest ús és possible només si hi ha individus, persones ben concretes, que la fan servir, que hi aposten, que se senten còmodes amb aquest mitjà d'expressió. Una llengua es construeix a diari i per això una llengua és moltes llengües alhora, perquè qualsevol llengua és feta d'aquest desig individual de compartir-nos amb els altres. Volem expressar-nos, comunicar-nos, volem perdurar. La cerca del mot just, de l'expressió més adequada per a cada moment, és allò que defineix una llengua. Aquesta actitud d'una contínua aproximació, de superació dels límits assolits, està escrita en la seva existència mateixa. És a dir, que les llengües es creen constantment i es transformen a cada moment. Per això, una llengua són moltes llengües. Sense exageració podem dir que cada llengua són tantes llengües com persones l'hagin parlat mai. Les llengües alberguen els matisos de les nostres mirades individuals, fins i tot els de tots aquells desigs incomplerts que potser ni ens hem atrevit a formular. Les paraules no dites són guardades en les modulacions de veu amb la qual pronunciem les frases més ordinàries. Una llengua és tot allò que érem, que som, que voldríem ser. Cada llengua són certament moltes llengües.

Un poeta que es proposa de traduir a un altre poeta ho fa amb la intenció d'introduir precisament aquells «elements forans» i no uns altres. Evidentment n'hi ha molts, de traductors, que no es plantegen aquest ofici estrictament com una vocació i simplement pretenen executar allò que algú els ha manat fer de la manera més pulcra possible. Però es pot constatar de seguida que els poetes que tradueixen no acostumen a seguir aquest comportament quirúrgicament fred i desinteressat dels traductors professionals. Els poetes tradueixen amb la intenció de marcar la llengua del seu poble, de fer-li incisions prou profundes per desviar la reflexió col·lectiva cap a les qüestions que a ells els interessen. Traduir en aquest context ja no és una empresa de divulgació, de donar a conèixer, de suplir les mancances de models il·lustres, de demostrar l'habilitat per seguir aquells gimnastes forans que poden executar les piruetes més virtuoses. Traduir esdevé llavors pura intencionalitat. El poeta tradueix un altre poeta per provocar una ressonància.

Per ràpid que sigui el repàs de les traduccions poètiques al català en aquest inici del segle XXI, de seguida ens trobem amb desenes de llibres imprescindibles, rellevants, notoris. El problema és que dins d'aquest bagatge és tanmateix impossible establir-hi cap fil conductor coherent. El material és divers, s'escapa de tota sistematització i pot fàcilment desorientar. D'entrada cal abandonar el propòsit d'exhaustivitat, no només perquè seria impossible llistar totes les traduccions de poesia existents. Negant-me a fer aquest exercici també vull evitar un altre escull on malauradament tantes vegades naufraguem tots plegats: no vull entonar el cant a la nostra pròpia excepcionalitat, la lloança desmesurada que impera habitualment en aquesta mena de balanços, com si n'hi hagués prou amb un inventari bigarrat per demostrar que aquí, a Catalunya —o en qualsevol altre país—, tenim tot el que necessitem. El discurs de l'autocomplaença està sempre fora de lloc. No són els llibres publicats i les xifres fredes allò que ens nodreix, sinó els comentaris i reflexions que som capaços de fer i suscitar entorn d'aquests llibres traduïts que ens han de fer més accessibles els tresors de la literatura universal. Cal ser conscients que els prestatges se'ns han anat omplint per tota una sèrie d'atzars felïços, perquè les traduccions són el resultat bàsicament de la tossuderia dels traductors que han cregut que un autor determinat havia d'estar disponible aquí, ara, sense considerar l'esforç que això demana. Hi ha hagut poques iniciatives de traducció poètica sistemàtiques, impulsades des de les editorials o les institucions i amb voluntat de crear un fons considerat valuós o fins i tot imprescindible. Però sigui com sigui, tant si les traduccions arriben impulsades per la voluntat fèrria d'un traductor com si són fruit d'una planificació més elaborada, la poesia —desenganyem-nos— només es tradueix amb la intenció de fer arrels, de quedar-se profundament instal·lada en una llengua nova, d'influir, de transformar les persones o els idearis col·lectius. La poesia traduïda té directament la capacitat de modificar el pòsit de la llengua que fem servir. La poesia empelta els «elements forans» i transforma l'eina mateixa que fem servir per comunicar-nos.

Així que, en lloc de fer un inventari a seques, em proposo aquí respondre a una pregunta substancialment modificada. Voldria trobar els poetes-traductors que siguin verdaderament éssers amfibis, que

facin les dues tasques amb la mateixa passió de creació que exigeix Denis Thouard, que escriuen i es nodreixen d'altres escrits, que transmeten el que han après i cullen alhora els fruits d'altres plomes. I per altra banda, voldria trobar autors que representin almenys dues generacions ara actives de poetes catalans —els veterans i els consolidats, com els va anomenar Víctor Obiols en la ponència inaugural d'aquestes mateixes jornades— amb la intenció de si més no intuir la successió de models, idees i reflexions que ens han arribat per aquesta via.

Amb aquesta doble finalitat proposo quatre noms que ens donaran la possibilitat de construir paral·lelismes incòmodes i tensos, però també reveladors. No obstant les diferències notòries en actituds i prioritats, en la interacció entre ells podrem descobrir també moments de tendresa, de compromís i de complicitat que certament confirmen que *poesia* és una paraula sense sinònims. Ens movem en definitiva en un espai tan dens que no es pot pas concebre dividint-lo en compartiments estancs.

Tenim aquí primer Narcís Comadira (1942–) amb la seva traducció completa dels *Cants* de Leopardi (2004). Cal apuntar que Comadira va fer abans també dues antologies per a la col·lecció de «Les Millors Obres de la Literatura Universal» (MOLU) amb el títol *Poesia italiana* (1985) i *Poesia italiana contemporània* (1990). Com a contrapès he escollit Francesc Parcerisas (1944–) amb la traducció d'*Els Cantos pisans* (2016) d'Ezra Pound, també precedits per dues obres rellevants que ja anunciaven la realització del projecte complet, *Catai* de 1985 i *Un esborrany de XXX Cantos* de 2000.

Al costat d'aquesta primera parella d'autors em proposo examinar dos casos més, també en aquest mateix sentit d'oposició tensa i reveladora. Per un costat tenim Jaume C. Pons Alorda (1984–), que en 2014 va fer la traducció completa de *Les fulles d'herba* de Walt Whitman, la seva primera traducció. Amb aquest llibre, el traductor ha assolit un èxit aclaparador, tant de crítica com sobretot de vendes. Al pol oposat hi podem situar Arnau Pons (1965–) amb els dos poemaris de Paul Celan publicats en el segle XXI, que formen part de l'ambiciós pla de publicar la seva obra completa, *De llinardar*, de 2012, i *Cristall d'alè*, de 2014. Aquestes dues obres han estat extremadament ben rebudes pels especialistes i val la pena mencio-

nar que *Cristall d'alè* ha guanyat el Premi Nacional de traducció d'Espanya. En aquest sentit, cal tenir en compte també tota l'obra assagística i hermenèutica de Pons centrada en la figura de Celan, com també les traduccions anteriors del mateix poeta. *Cristall d'alè* es va publicar el 1995 en una edició avui introbable i d'abast molt exclusiu, gairebé clandestina. Els dos cicles de la poesia de Celan publicats a les revistes *El Pou de les Lletres* (1998) i *Rels* (2004) també representen una aposta sense plànyer-se per una difusió marginal, feta amb una voluntat expressa d'esquivar les lleis que imperen en els circuits massius del llibre.

Tots quatre autors practiquen, doncs, la poesia i la traducció d'una manera gairebé indestriable. Representen la continuació de tants altres noms il·lustres que van cultivar a Catalunya aquesta doble o triple tasca: Maragall, Carner, Riba o Ferrater, aquest en tant que l'home que ho devia haver llegit absolutament tot. Narcís Comadira, Francesc Parcerisas, Jaume C. Pons Alorda i Arnau Pons no són els únics actius en aquest ampli camp de l'escriptura, la traducció i el comentari de textos literaris. No els he escollit pas per assenyalar amb el dit aquells noms que més s'ho mereixen, no tinc cap intenció de proclamar-los com els "millors". Sempre he fugit d'aquests qualificatius. Aquests quatre poetes-traductors m'interessen perquè em permeten plantejar qüestions que són de debò crucials per al conjunt de la cultura catalana actual. Tots quatre són autors influents i no pas en el sentit d'una poesia que distreu i consola. En tots quatre hi podem identificar l'ambició clara d'influir en el rumb de la cultura catalana sencera. Volen dir-hi la seva, opinen, escriuen, s'expressen, s'exposen —s'exposen molt, de vegades. Volen compartir la visió que ells mateixos proclamen com a imprescindible. Les seves traduccions estan "escrites" des de la mateixa seducció descarada que amara qualsevol poema. Parcerisas, en el pròleg d'*Els Cantos pisans*, explica que Pound volia convertir-se en «una pedra angular per decidir a partir de quina tradició va a treballar l'intel·lectual modern» (PARCERISAS 2016: 7). Aquesta, exactament, és la qüestió: A partir de quina tradició ha de treballar l'intel·lectual del segle XXI a Catalunya? Ens atrevim a plantejar aquesta pregunta?

LA NOCIÓ DE LA DIFERÈNCIA

Una llengua sí que defineix una comunitat clarament. Trobar-nos envoltats d'una llengua completament desconeguda ens aïlla a l'instant. Les llengües no són bescanviables, sinó que representen espais tancats, cohesionats. Les llengües es creen en un procés lent de fixació de significats i de sedimentació de les formes. En aquest procés, aquell cop de geni individual es transforma en un gest que pot ser compartit per tothom. Les paraules esdevenen part d'expressions segures i ben definides, les experiències individuals esdevenen comparables. Les llengües tenen, doncs, una tendència inevitable a l'ossificació, a petrificar-se en les seves seguretats. Qualsevol llengua, com qualsevol comunitat, tendeix a tancar-se en un espai que sembli igual, conegut, previsible. I les veus individuals no sempre aconseguen trencar aquest baluard, sacsejar prou els costums adquirits per fer veure que les coses podrien ser percebudes i viscudes d'una manera completament diferent. Per això les aportacions d'altres llengües veïnes són tan crucials. No pas poques vegades, una sola paraula importada s'ha convertit en el missatge de revolta i ha estat portadora de canvis substancials.

La traducció no és mai canviar un mot per un altre d'igual, sense residu. Si fos així, el món no tindria cap possibilitat d'evolució. Viuríem en un estancament absolutament angoixant. Es repetirien sempre les mateixes preocupacions davant els cicles de la vida. Tindríem les mateixes reaccions davant de tots els esdeveniments. Utilitzaríem les mateixes paraules petrificades per expressar unes emocions convertides en meres ganyotes rituals.

És això el que seria el món si una llengua fos traduïble sense residu a un altra llengua. Seria un món pla, ideològicament purificat, sotmès a un control ferri, inamovible, etern, sense cap possibilitat de pensament alternatiu. Però les llengües no en són pas, d'iguals. Els elements forans de què parla Thouard són responsables de salvar-nos davant d'aquesta angoixa d'un món congelat en una imatge definitiva. De cop, aquella solució que no vèiem apareix perquè l'havien trobat altres persones en altres contrades, o bé en un altre temps.

Reitero aquí una altra característica de la llengua escrita que sovint passa desapercebuda i resta oblidada. Ampliar les possibilitats

expressives d'una llengua amb «elements forans» no significa només adaptar les paraules d'un altre lloc llunyà, sinó tot sovint, molt molt sovint, aquestes paraules les importem d'altres èpoques. Quan traduïm no traduïm només indrets desconeguts, sinó que també fem comprensibles èpoques distants, diferents en costums i creences, en conceptes i recursos. Tant la lectura de textos literaris de la pròpia cultura com la traducció —poc importa d'on hem tret un text que percebem diferent de nosaltres i del nostre temps— eixamplen la concepció mateixa del món: el món es torna més insegur, però també gairebé infinit, ple de bellesa. A través d'aquesta confrontació amb les diferències entenem com de vast que és l'univers humà al qual pertanyem. El món d'un individu, de fet, no se solapa exactament amb les experiències de cap altra persona. És aquesta bretxa, aquest no-solapament que ens fa adquirir la capacitat de comprensió, d'empatia, la capacitat d'aprendre allò que no sabíem. Per això llegim, per això traduïm, per això escrivim.

La lectura no significa mai la identificació cega amb les gestes del protagonista, sinó exactament a l'inrevés, la descoberta de la diferència, de la infinitat de detalls que no concorden amb allò que nosaltres mateixos hem experimentat en circumstàncies comparables. És clar que hi ha una percepció de la literatura fundada en la mera identificació que ens permet fantasiar que som el que no som. Però llegir així no significa pensar poèticament o estèticament. L'art s'envola amb les ales de la fantasia, crea mons on tot és certament possible, però no pas per esborrar allò que sabem, sinó per aguditzar la nostra percepció i entrenar-nos en aquest joc de diferències entre l'ideal i la realitat. Quan l'art només serveix per enterbolir una realitat incòmoda i substituir-la per un indret més plaent, ja no estem en l'espai estètic, sinó que ens hem endinsat plenament en l'àmbit de la ideologia. La ideologia sí que pretén construir un lligam inamovible entre el relat i la realitat. Per a la ideologia, el relat precedeix la realitat, el pensament ideològic crea relats que han de servir de model i la realitat mateixa s'hi ha d'adaptar, ha de ser vista a través del prisma d'una idea preconcebuda.

Per això la poesia és tan molesta en tots els moments de fixació d'imaginariis que pretenen ser vàlids sense alternatives possibles. La poesia sap obrir una esquerda entre allò dit i allò experimentat. El

relat i la realitat mai es confonen si sabem pensar poèticament perquè els amants de la poesia sabem que «cada llengua són moltes llengües».

La poesia és doncs aquell dispositiu que té la capacitat d'anar obrint els horitzons d'una llengua. La poesia qüestiona tots els automatismes i amb això nodreix i eixampla el nostre recurs bàsic de comunicació. A través de l'expressió poètica, les llengües creixen i es desenvolupen, agafen la capacitat de produir matisos. La llengua poètica és sempre subjectiva, utilitzada en tant que el vehicle d'un individu pensant, d'un rebel contra les inèrcies del comportament i del pensament de la seva pròpia comunitat. No és estrany, doncs, que els poetes siguin traductors i que els traductors acabin sent poetes. El seu material bàsic és el mateix. I no són les paraules. És la noció de la diferència.

UN ERROR EN LA TRADUCCIÓ

Traduint *Balada per a Metka Krašovec* de Tomaž Šalamun vaig cometre un error de traducció que per sort vaig poder detectar durant la revisió de les proves d'impremta. L'edició és bilingüe i era fàcil acarar la traducció amb l'original. El poema consisteix en un sol vers que diu: «Prenesi svoj zločin», que és tant com dir «Suporta el teu crim». En canvi en una versió anterior jo havia llegit «Prinesi svoj zločin» i ho havia traduït de manera corresponent. Vaig confondre una *e* amb una *i*, que és de fet l'única diferència visible entre el vers original i la meva esbiaixada traducció. La meva versió lliure i equivocada del vers era «Porta fins aquí el teu crim». *Portar fins aquí* i *suportar* no és evidentment el mateix, però les dues paraules s'assemblen fins i tot semànticament. La primera acció és literal: 'agafar una cosa i moure-la de lloc'. La segona acció és figurativa. *Suportar* significa 'no claudicar davant d'un pes que ens enterboleix l'ànima'. Aquella lectura equivocada del vers de Šalamun va resultar ser un error revelador: la *Balada* és un dietari íntim, una veritable confessió moral del poeta. La lectura d'aquests versos deixa corprès. El poeta commou per la intensitat de la seva autoanàlisi. En aquest sentit, a mi em resultava més lògic que el poeta s'exigís a ell mateix mostrar els seus actes infames, de portar

«fins aquí» el seu crim, d'exposar-lo. M'adono que vaig traduir-ho malament perquè vaig interpretar la intenció del poema en excés. Vaig llegir allò que volia trobar escrit. Vaig llegir aquest poema d'un únic vers com una mostra explícita de compromís amb la veritat d'un poeta que mai havia intentat dissimular ni els trets més obscurs del seu caràcter. Però el poema diu, tanmateix: «Suporta el teu crim». Es tracta d'un imperatiu tan clar que podria acabar amb un signe d'admiració. Amb aquest gest, Šalamun se'ns endú dins la seva metàfora, dins l'espai retòric on les veritats s'atenuen i refan. La poesia fa la veritat més suportable, més dòcil, menys punyent, més acceptable? És cert això? És aquest el propòsit de tot plegat?

En la poesia en general podem percebre aquests dos moviments oposats. Hi ha poetes que es mouen per trobar metàfores més i més potents que permetin «suportar» qualsevol remordiment de consciència. I n'hi ha d'altres a qui els mou la decisió d'exposar-se com qui «porta fins aquí» el seu crim, que exposen el seu dolor i parlen des de la ferida oberta, sense intenció de dissimular-la.

La comunitat de vegades aplaudeix espontàniament un poeta, però no vol dir que realment hagi comprès i assimilat els poemes llegits. El que passa normalment amb aquests èxits de públic és que els lectors hi reconeixen veritats que els semblen atractives i s'hi sumen contents, sense deixar espai per a cap mena de reflexió, encara menys per a una mirada crítica. Altres vegades, els lectors s'espanten i fugen de les veritats massa doloroses. En la poesia som dins d'un espai on la il·lusió i la desil·lusió s'alternen constantment, l'encís i el desencís es toquen. En alguns casos, el poeta treballa per despertar la fascinació i transmetre intacta la força de la paraula poètica. En altres és a l'inrevés: la intenció gens dissimulada del poeta és soscavar les seguretats i fer-nos capaços de distanciar-nos de l'embruix que les paraules poètiques perfilades, seleccionades, ben combinades creen per si soles.

En els casos que ens ocupen és fàcil constatar que estem davant de traduccions de quatre autors —Giacomo Leopardi (1798–1837), Walt Whitman (1819–1892), Ezra Pound (1885–1972) i Paul Celan (1920–1970)— que han escrit des de la profunda inestabilitat de les seves identitats, afectats pels moviments tectònics de la història. Leopardi escriu durant el convuls període de la unificació d'Itàlia, en un mo-

ment en el qual s'està tot just forjant la llengua moderna. Per molt antigues i sòlides que siguin les arrels de l'idioma, l'italià unificat tot just està naixent llavors. La poesia de Leopardi és el reflex d'un temps d'incerteses i el poeta va demostrar amb escreix l'enorme sensibilitat per reflectir-les. Whitman, ben bé com Leopardi, escriu just al moment que la gran nació americana s'està formant. És més, sense exageració es podria dir que els poemes de Whitman estableixen les bases de com pensar-se com a col·lectivitat tot i les enormes diferències estructurals que aquella terra d'acollida alberga dins seu. L'era de les nacions naixents va començar amb les revolucions atlàntiques i va fructificar primer amb la independència dels Estats Units d'Amèrica, amb un estat pensat per ser un baluard dels drets dels homes. No és sobrer citar aquí un dels paràgrafs més solemnes de la Declaració d'Independència, pronunciada el 4 de juliol de 1776 per Thomas Jefferson:

Tenim les següents veritats per fonamentals [*self-evident*]: que tots els homes són creats iguals; que estan dotats pel seu Creador de certs drets inalienables; que entre aquests hi són la vida, la llibertat i la recerca de la felicitat; que per garantir aquests drets s'institueixen entre els homes governs, els quals deriven els seus poders justos del consens dels governats; que sempre que una forma de govern, sigui la que sigui, es torna destructiva envers aquest fi, el poble té el dret d'alterar-la o d'abolir-la, i d'instruir una nova forma de govern, fonamentant-la sobre els principis i organitzant-ne els poders de la manera que més apropiada li sembli per proporcionar-se la seguretat i la felicitat. (JEFFERSON 1993: 49)

Ralph Waldo Emerson en 1844 encara constatava que «busco en va el Poeta que descriu». Whitman va saber fer el gest decisiu que demanava el filòsof: «Amèrica en els nostres ulls tanmateix ja apareix com un poema; la seva vasta geografia incita la imaginació i no trigarem pas gaire a veure-la convertida en la mètrica» (EMERSON 1982: 281). *Fulles d'herba*, el poemari que anava creixent i s'ampliava durant tota la vida del poeta, maldava perquè els ciutadans desenvolupessin uns llaços emocionals que convertirien el seu vast país en una nació. Els EUA necessitaven un relat per assimilar i acceptar que la

diferència és el tret característic i definidor del seu país. Es tractava d'un salt al buit, d'una tombarella difícil d'executar, però Whitman evidentment se'n va sortir, de la seva aposta agosarada. El poeta va crear un relat identificador en el qual resultava possible emmirallar-se, que no incomodava ni exclòia, sinó que provocava una adhesió empàtica a una comunitat que no era fàcil que es percebés com a tal perquè resultava difícil trobar les raons que garantissin que aquestes persones amb orígens i prioritats tan diferents es veiessin a elles mateixes com a part d'una mateixa causa. Whitman va convertir tot allò que havia de ser una raó de disputa i d'exclusió —la diversitat— en un element aglutinador.

L'alè profètic i la confiança en un futur millor d'aquest poeta que va començar a publicar *Fulles d'herba* el 1855 contrasta amb el primer cant que Leopardi dedica a la seva Itàlia l'any 1835:

Pàtria meva, veig els murs i els arcs,
columnes, simulacres i les ermes
torres dels nostres avis,
però no veig la glòria...

(LEOPARDI 2004: 25)

Les revolucions atlàntiques —la revolta de les Tretze Colònies de 1775, la Revolució Francesa de 1789 i la d'Haití de 1795— van brotar totes de la noció que tan bellament descriu Jefferson, dient que «tots els homes són creats iguals». Aquesta és la consigna de la modernitat. Les transformacions enormes que marcaran el rumb d'Europa i les dues Amèriques en els dos pròxims segles brollen d'aquesta ferma convicció que els homes som tots iguals. I la conseqüència més visible d'aquest afany d'acabar amb els vells privilegis i injustícies seculares és la creació d'estats basats en la sobirania popular, començant amb la independència dels EUA.

Al vell continent, aquesta mateixa onada va tenir les seves ramificacions en el llarg procés de la unificació italiana i en la primavera de les nacions centreeuropees en 1848. A tot Europa, igual com el Risorgimento italià, pobles sotmesos a imperis i regnes llunyans van fer seu

l'esperit del poema de Leopardi i es van encaminar a retrobar la glòria esvaïda del seu poble. Durant tot el segle XIX, les nacions ressorgien i renaixien a Europa. El futur utòpic es concebia directament com la reconstrucció d'un país que ja havia existit, com una restitució del que els ha estat arrabassat, pres, usurpat. A diferència d'aquella ampla Amèrica que Emerson volia veure tot just convertida en un poema èpic amb els seus «bancs i tarifes, diaris i *caucus*, metodisme i unitarisme» per comparar-los amb «la ciutat de Troia o el temple de Delfos que també s'esvaeixen amb una velocitat de vertigen» (EMERSON 1982: 281), a Europa li sobrava el passat quallat als versos solemnes.

És trist constatar-ho, però la tradició, el llegat, la capacitat de transmissió dels béns culturals més preuats, va acabar sent entre els europeus l'argument capaç de fer trontollar la mateixa noció que va fer néixer la modernitat; i és que els homes som tots iguals. El retorn a l'Edat d'Or va esdevenir un argument polític devastador. El passat gloriós es va convertir en la utopia que definia el futur. Qui posseïa aquest passat gloriós era més que els altres. La noció que hi havia pobles històrics i els pobles sense història va quallar com un axioma. Sota aquesta disfressa va perviure intacta la idea de la superioritat de la civilització sobre els primitius que ja havia alimentat la colonització promoguda pels vells imperis europeus amb el dret inalienable de sotmetre els que són inferiors. La cultura va esdevenir un argument per a la barbàrie.¹ A aquesta transformació perversa de l'amor pel passat i el respecte per la tradició cal afegir-hi un altre fet. Els drets de l'home van perdre el singular tan precís que protegeix l'individu de tot l'abús de les estructures socials i es van realitzar clarament només en el context d'una comunitat. La nació va ser imposada com l'únic marc que podria protegir l'home i assegurar-li un marc de realització completa, aquell dret de «recerca de la felicitat» que postulava la Declaració de Jefferson. En aquest moviment imperceptible del singular al plural es va perdre alguna cosa difícil de definir, es va perdre un matís que bé s'assembla a un error de traducció.

1. En aquest sentit em sembla fonamental la noció de Michel Foucault de «biopolítica». I també l'assaig d'Achille Mbembe «Necropolítica» que s'acaba de publicar en traducció meua a *L'Espill*, núm. 53 (tardor 2016).

I és això exactament el que estic tractant de fer visible: com la noblesa d'un ideari es pot transformar en una arma mortífera. Les paraules són les mateixes i ben fàcils de reconèixer —*poble* o *nació*, *cultura* o *glòria*, *passat* o *civilització*—, però el desxiframent aquí és tan minuciós com la tasca d'un traductor que trasllada un concepte d'una llengua a l'altra. El perill de cometre l'error de comprensió és constant perquè ens precipitem a atribuir a aquests conceptes el significat que ja hi esperàvem trobar.

Aquest temps és tan dens que el podríem descriure amb l'estremidora imatge de Gabriel Ferrater com «un mal estiu que s'emmagrana-va espès. / Dies premuts, grums de sang i d'ossets». Aquesta imatge descriu bé els poc més de cent anys que separen la primavera de les nacions del segle XIX de l'abús del concepte de poble fins a mitjan segle XX. Després de la desfeta definitiva de tants ideals convertits en pur horror, Paul Celan tanmateix va escriure:

Sols de fil
damunt l'erm negre grisós.
Arbrant-
se amunt, un pensament
polsa el so de la llum: encara
queden cants per ser cantats enllà
dels homes.

(CELAN 2014: 39)

LLEGIR ELS CANTS CANTATS

El que revela aquest ràpid examen de la matèria poètica és l'estreta relació entre la construcció de les comunitats imaginades, com va definir les nacions Benedict Anderson en 1983, i la poesia. Leopardi i Whitman es van abocar amb tot el seu potencial a construir llaços per fermar la identitat del seu poble i aprofundir en la capacitat de reflexionar sobre totes aquelles característiques que els individus senten com a compartides amb els altres i els motiven a embarcar-se en una

empresa comuna. És cert també que no pas pocs poetes van ser tan utilitzats com Whitman per a la construcció de consciències blindades de pertinença, d'orgull i d'autosuficiència.

Whitman és la prova, segons el seu més recent traductor català, de «la incandescència ferotge de la poesia que tot ho penetra i tot ho contamina». I el mèrit més extraordinari d'aquest poeta sembla que sigui la seva crida a la inconsciència. Els seus versos són tan plens «d'una tendresa i d'una innocència que només una criatura irresponsable i encantadora podria arribar a somiar». El lector no ha de fer res davant d'aquesta allau d'imatges «precioses». El traductor desitja «de tot cor que TU també et deixis atrapar per aquests versos» (PONS ALONDRA 2014: 8 i 9).

A diferència de Pons Alondra —en un llibre de 569 pàgines, el traductor només ha afegit una pàgina i mitja per presentar el poeta del somni democràtic americà—, a Cebrià Montoliu, en la seva traducció parcial de *Fulles d'herba* feta l'any 1909, no li faltaven pas ganes d'incidir en les raons per què aquest poeta havia d'interessar als catalans. L'argument bàsic cent anys després continua sent ben bé el mateix: «Ha vingut a desvetllar-vos, oh catalans, del vostre secular encantament migeval amb tanta forta sotragada que la vostra vida social seriament ne perilla». Montoliu afegeix que en «el camí que hem pres no hi ha aturador possible», per això «us convé aprendre dels que us han precedit en aquesta via» (MONTOLIU 1909: 5 i 6). Tot i que el traductor proclama d'entrada el poeta com «l'estendard de l'esperit social modern» i confirma que «la nació ianqui és l'última expressió d'aquest modernisme social», Walt Whitman acaba sent vist a Catalunya —tant el 1909 com el 2014— com «un profeta en el vell sentit sibíllic» que «ni pensa, ni medita, ni raona, ni sent res per si mateix —un canal conductiu de totes les idees que floten en l'atmosfera mental», és a dir, que és «un mèdiu impersonal de l'immens esperit de la seva època» (MONTOLIU 1909: 9).

Jorge Luis Borges, que també va traduir parts d'aquest mateix llibre, igualment fascinat per la força dels versos, va fer una anàlisi tanmateix més acurada. El que convé retenir de les pàgines del seu pròleg és sobretot la comparació entre dos llibres que el 1855 surten a la llum a Nova York, *Hiawatha* de Longfellow i *Fulles d'herba* de Whitman. Longfellow, no cal dir-ho, està «ara relegat a les antologies escolars o

a la curiositat dels erudits i dels nens» —insuperable, com sempre, en la seva esmolada ironia que compara els nens amb els erudits, Borges sap cridar l'atenció que Whitman va prevenir els EUA del perill de començar la seva història com a nació amb una «epopeya profètica y mitològica» i que, en canvi, va escriure la seva poesia pensada per retratar «la primera de las revoluciones de nuestro tiempo». Whitman va voler cantar «de un modo condigno esa nueva fe de los hombres» (BORGES 1969: 7 i 8). Per això, perquè la democràcia era un fet nou, no va seguir el model de l'epopeia grega, ni el dels il·lustres models feudals amb un heroi central. Volia abolir les jerarquies aristocràtiques i apostar per la «incomparable y absoluta igualdad de todos los hombres». Es va proposar l'experiment «más audaz y más vasto que la historia de la literatura registra» i li va sortir tan bé, diu Borges, que ens hem oblidat que va ser un experiment (BORGES 1969: 9).

La poesia de Walt Whitman no és, doncs, el balbuceig d'una criatura inconscient, ni tampoc convé incitar el públic que es deixi endur pel cant d'una manera tan absolutament passiva. La força dels seus versos és haver sabut prendre el pols de la modernitat en un sentit molt concret, mostrar com el jo individual es fon i es converteix en un «yo múltiple», segons Borges, en una consciència gairebé còsmica que fa que tot sigui ara, que el món, tot sencer, existeixi simultàniament. Whitman anul·la la història, el passat, instaura el present embriagador —per això és tan diferent de les odes patriòtiques de Leopardi i de tants altres poetes romàntics europeus que furgaven en les derrotes i les decepcions per construir una imatge complexa del que realment som, del que volem oblidar i també del que se'ns escapa irremissiblement. Whitman és potser el primer que té la consciència de la heterogeneïtat de qualsevol territori, de la impossibilitat de reduir la diversitat a cap mena de denominador comú. Celebra la vida i la confiança en una igualtat francament assumida. Aquesta capacitat de riure's directament dels prejudicis racials i de tractar l'homosexualitat amb joia i desimboltura fan impossible veure en el poeta de barba blanca i bard que balbucejia missatges incomprensibles que cal creure cegament com si fóssim uns babaus.

Whitman, en dos cants del *Cant de mi mateix*, examina la metàfora central del seu llibre, l'herba. Com imaginar-nos la imatge que

dóna el nom a *Fulles d'herba*? Què ens imaginem quan llegim el vers: «Un infant va dir “Què és l'herba?” portant-me-la amb mans plenis-simes»? (WHITMAN 2014: 41). Es tracta aquí d'un manyoc d'herba segada que procedeix d'aquells parterres que avui cobreixen els camps de golf o de futbol? L'herba és un mer ornament? Si és així, llavors el títol del poemari és coherent, perquè l'herba és una planta que només conserva les fulles, que no dona cap fruit, la tija i les fulles sense ni la més senzilla espiga, només fulles uniformes, ermes, fulles preparades per ser tallades una i una altra vegada. L'herba és la matèria cultivada només amb l'única finalitat d'acabar sota la daga? Cal que us recordi aquelles potents metàfores homèriques que comparen les fileres de joves soldats que moren sota les espases enemigues amb les tiges dallades? La hipòtesi que Whitman interpreta els homes com un simple material genèric en el qual les generacions successives van ocupant el lloc que han deixat els que han estat delmats, troba confirmació al final del mateix cant: «I morir és diferent de tot el que s'hagi pogut imaginar, i millor» (WHITMAN 2014: 43). Aquí treu el cap la idea de la bella mort, del gloriós sacrifici per a una causa major —la pàtria, no cal dir-ho— que és l'únic que pot justificar una vida.

Però en el cant novè, l'herba és l'olor de fenc: «L'herba seca del temps de sega omple l'alentida carretera». I el poeta confessa que un cop ple el graner, «em rebolco fent tombarelles i m'enredo els cabells plens de brins» (WHITMAN 2014: 45). La imatge és festiva, tan bucòlica que de debò omple el cor. Heus aquí la vida tota sencera i l'herba que ha recuperat la seva qualitat d'aliment. És la gramínia més primitiva. És l'origen del blat i del pa. Dins d'aquesta alegria de l'estiu que declina hi ha la celebració de tota una civilització.

Com definir el nostre avui davant de tantes metàfores que ens encerclen? Agafo la resposta prestada de Narcís Comadira. En un dels passatges més colpidors que li conec, el poeta escriu: «Potser algú, una institució per a milionaris avorrits i retirats, organitzarà algun dia, en alguna abadia desafectada, posem-hi un Advent sencer, un mes i mig de la natura amb el dejuni inclòs i la representació pertinent a cada dia i a cada moment del dia, en un llatí acuradament pronunciat...» I afegeix: «Fora una perversió, és clar. Però la nostra societat d'espectacle, no en dubtin, va per aquest camí. Podem arribar a un

any litúrgic com un parc temàtic» (COMADIRA 2001: 21).

Comadira, defensor insubornable d'un món d'abans, del paisatge ideal capturat dins els seus clars contorns, tanmateix ens demana amb urgència que ens adonem de les imperfeccions del nostre món. L'any litúrgic s'ha esvaït en bona part, la vivència que unia una comunitat s'està apagant. Tots som poc o molt conscients que la possibilitat de viure amb la candidesa de Whitman, amb els cabells plens de brins d'herba, resulta ja gairebé inconcebible. I precisament per això, allò esvaït s'ha posat a la venda com si fos un producte qualsevol. L'atmosfera, la calidesa, els sentiments nobles, tot això avui es creu que pot ser no només reproduït, sinó directament venut com una experiència autèntica. La plenitud d'un món que se sabia sencer ens arriba avui com un espectacle en còpies maldestres.

Aquesta inquietud de la modernitat que se sap esberlada, inautèntica, reduïda a mera aparença i fals resplendor, la podem intentar il·lustrar amb la tipologia que extrec de *La production de l'espace* (1974) d'Henri Lefebvre. A la Grècia àtica, els capitells ornamentals de les columnes formaven part de l'estructura mateixa. El decorat era inseparable de la forma original. Sense els acabaments, els temples no s'aguantarien drets. La forma era integrada dins de la utilitat orgànicament, com de fet passa en aquesta mateixa sala gòtica on ens trobem: els arcs majestuosos de la volta d'aquesta sala Nicolau d'Olwer de l'Institut d'Estudis Catalans efectivament sostenen el sostre, no són només un aplacat decoratiu. La cultura romana va introduir en l'arquitectura els revestiments de les columnes amb el marbre. Donaven més esplendor i feien les construccions més lleugeres que permetien prescindir de bona part de l'estructura. L'aparença així es podia sofisticar molt, però la integritat entre la forma i l'ús s'havia perdut.

CONTENTS DE RES

Leopardi, el poeta romàntic per excel·lència, que va carregar els seus versos amb aquelles impossibles promeses de realització personal, difícilment hauria pogut ser mai utilitzat per a cap mena d'adoc-

trinament. Em sembla unimaginable que els seus versos, en edicions abreujades, poguessin ser posats a les motxilles dels soldats que feien la guerra com efectivament va passar amb el *corneta* de Rilke. *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke* va ser traduïda al català per Carles Riba i es va publicar el 1965 amb un pròleg de Salvador Espriu i forma part d'aquests intents constants de seguir l'estela d'aquells pobles, com deia Cebrià Montoliu, que ens han precedit en aquesta empresa. Els soldats nord-americans també combatien a Europa amb llibrets primers de poemes de Whitman per donar-los moral. No per aquest fet, però, aquests llibres i aquests poetes han de ser declarats incitadors a l'odi o embriagats de cap rauxa nacionalista.

La intervenció de les forces armades dels EUA en les dues grans guerres europees ens ha deixat, però, un testimoniatge poètic molt més incòmode. Ezra Pound, amb *Els Cantos pisans* (1948), representa, segons el seu traductor català, Francesc Parcerisas, «un examen de consciència devastador: el del poeta que veu com s'esfondra ràpidament el món en què ell ha cregut» (PARCERISAS 2016: 9). Pasolini també estava convençut que la complexitat d'aquests versos els blindava contra tot abús: «Pasolini era del parer que Pound mai podria ser utilitzat per la dreta, ja que la seva altíssima cultura el protegia, segons ell, d'una instrumentalització descarada: "l'escurçonàs feixista no s'ha pogut empassar aquest grandíssim anyell pasqual"» (PONS 2016: 101).

Per refutar aquesta innocuïtat de la poesia culta d'Ezra Pound us proposo que rellegiu amb atenció l'assaig d'Umberto Eco de 1995 sobre l'«ur-feixisme». La primera característica d'aquest feixisme etern és, segons Eco, el culte a la tradició en el sentit que la humanitat va tenir accés a la revelació en els temps iniciàtics i que aquest misteri va quedar xifrat en llengües avui inaccessibles en «els jeroglífics egipcis, les runes cèltiques i en aquells rotlles amb textos poc coneguts de les religions asiàtiques». La segona característica és que la nova cultura ha de ser sincrètica. «Ha de tolerar contradiccions», diu Umberto Eco, perquè les coses no són mai el que semblen, sinó que poden ocultar una veritat que no podem pas desxifrar. Per això, «no hi pot haver cap mena d'avançament en el coneixement. La veritat ja va ser pronunciada una vegada per totes i l'únic que podem fer és interpretar el seu missatge obscur». Cal rebutjar la modernitat, diu el tercer punt,

però no pas la tecnologia, sinó sobretot «l'esperit del 1789 (i el del 1776, evidentment)». El feixisme etern tampoc tolera la discordança o la diferència, és «racista per definició». La causa de la seva aparició —aquest és el punt realment important— és «la frustració individual o social» i és especialment fàcil d'arrelar entre «les persones que se senten mancades d'una identitat social clara» perquè apella a la característica més fàcil de constatar i pretén convertir-se en el ciment emocional de tots aquells qui van néixer dins d'un mateix estat. Però per construir els llaços de pertinença, el nacionalisme feixista es basa quasi exclusivament en la xenofòbia. Per això els feixismes estan «obsessionats amb les conxorxes, especialment les internacionals [...]». Els jueus són el millor objectiu perquè tenen l'avantatge de ser al mateix temps a dins i a fora del país.» Per als feixistes, la vida és viscuda com un patiment constant, però amb la promesa d'una Edat d'Or. Tot i això, aquesta Arcàdia esperada mai arriba i el sentit de la vida només es pot trobar en la lluita constant. En el feixisme impera el desig d'heroïcitat. La vida mateixa és concebuda com una batalla interminable perquè «els *ur-feixistes* tenen pressa de morir». Com que la guerra permanent i la necessitat d'una mort heroica «són jocs difícils de jugar», el feixista «transfereix la seva voluntat de poder a la sexualitat», menysté les dones i no tolera els hàbits sexuals no habituals, de la castedat a la homosexualitat. A més, per als feixistes «l'individu no té cap dret» perquè els homes han transferit la seva voluntat al Líder, que és l'únic intèrpret de les seves necessitats. Un feixista etern es defineix també des de la ferma oposició «contra els governs parlamentaris “podrits”», perquè els representats elegits democràticament no poden pas representar la veu del poble. El feixisme, finalment, s'inventa una llengua nova, simplificada «pobra en vocabulari i de sintaxi elemental per limitar els instruments per al raonament complex i crític» (Eco 1995: 4-7).

Els *Cantos* (1917-1969) d'Ezra Pound són plens de misteriosos caràcters de llengües llunyanes, desconegudes. La contradicció en els seus versos és tolerada fins al punt que sembla part de l'estructura, com si el poeta efectivament hagués volgut obrir l'accés a una veritat superior. La modernitat en el sentit de les revolucions atlàntiques del final del segle XVIII ha estat fermament rebutjada per Pound. Si per

alguna cosa s'ha vist atret per la ideologia feixista és perquè el feixisme anul·lava totes aquestes faules sobre la igualtat de tots els homes i tornava el món a les seves velles estructures jeràrquiques i a les seguretats. Tanmateix, Pound s'ha postulat com aquell que ha introduït en la poesia una verdadera fascinació per la tècnica i és ell qui ha inventat l'eslògan «make it new». La seva és una modernitat instrumental, que nega les bases de la transformació social i només aposta per la innovació formal extrema —el deliri tecnològic del nazisme hauria de ser en aquest sentit una advertència inesborrable.

Pound va ser empresonat a Pisa com a ciutadà americà per les forces armades del seu propi país, els EUA. Va ser acusat d'haver traït els valors democràtics de la seva pàtria i menyspreat el seu govern electe i els seus representants. És un matís important, aquest, que ens confirma el seu rebuig a la democràcia parlamentària. I també és ben conegut el seu visceral antisemitisme. Les teories econòmiques en què es basa per rebutjar la modernitat ensalvatgida partien de la convicció que existeix la conxorxa anunciada pel *Protocol dels Savis de Sió*; és a dir, que les teories de la conspiració més agosarades dels nostres temps empal·lidirien davant de les lleis econòmiques en les quals creia Ezra Pound... No va apostar pas per la llengua nova, feta d'eslògans, és cert. Però fins i tot Umberto Eco s'ha oblidat d'afegir entre les característiques del feixisme etern que la paraula pot deixar de ser el vincle tens amb la realitat si es converteix en aquell garbuix de veus indestriables que va retratar Goethe —segons Franco Moretti, per pura casualitat— en la nit de Walpurgis del seu *Faust*: res no importa, tot és possible, contactes casuals, breus, prescindibles, el món com un soroll llunyà d'un televisor que ens hem oblidat d'apagar.

Era la manca d'una identitat ferma la causa que el va fer abraçar el feixisme italià i venerar el seu líder? Francesc Parcerisas (2000: 7) ho confirma en la presentació d'*Un esborrany de XXX Cantos*. Diu el traductor que la poesia d'Ezra Pound cal entendre-la dins del context ideològic de l'imperialisme d'entreguerres. Els EUA representaven una «nova nació», mancada de tradició i d'història cultural sòlida que havia de justificar-se contínuament i tenia escassos productes intel·lectuals per oferir. Per això, els EUA s'emmirallaven en «el miratge

ideològic de la cultura europea burgesa que no ha deixat mai d'obnubilar els desheretats triomfadors espectaculars al nou continent». Els *Cantos* són doncs la història d'aquesta frustració i d'aquesta substitució, d'apropiar-se dels tresors culturals forans, «d'afirmar que la democràcia americana era la continuadora de la grega i que la superioritat tecnològica americana era l'encarnació de Roma en ple segle xx» (Parcerisas 2000: 8 i 10). Aquest ideari havia de sostenir els EUA, assegurant-li la seva futura grandesa.

És en aquest punt on aquella confiança de Whitman en el món creat de bell nou, orgullós de la seva diversitat, recupera la urgència d'obtenir un passat del tot mític que el 1855 ell mateix tallaria en sec en superar la proposta de Longfellow d'una epopeia fundacional basada en les cultures originàries d'Amèrica del Nord. El gest de Pound és en aquest sentit doblement negacionista: la seva rejerarquització de la societat esborra la diversitat inherent del nou continent i alhora substitueix les arrels històriques del territori colonitzat per un passat de més pes, manllevat de literalment qualsevol racó del planeta.

I és precisament en aquest únic punt on Parcerisas estableix una connexió directa amb la cultura catalana i parla dels «nombrosíssims paral·lelismes que existeixen entre les preocupacions de Pound i del noucentisme català» (Parcerisas 2000: 10). Esmenta en aquest context Eugeni d'Ors, que creia en l'imperialisme de la cultura; Ribà, que es delia per una llengua fundacional, pel món hellènic i pel gust per l'arcaisme, i el món renaixentista de Foix. Excusa a Pound com si volgués dir que el seu afany de reformes socials no era pas comparable amb el projecte de la ciutat ideal catalana, que el poeta només es movia dins dels límits de la literatura. No és això, però, el que el distingeix d'un projecte com el noucentisme català —i de tantes altres arcàdies que van brollar en aquells anys per tot Europa: només cal que us passegeu per Ljubljana descobrint l'ordre i l'harmonia que li han conferit les reformes urbanístiques i arquitectòniques de Jože Plečnik.

«L'Arcàdia de Carner no és pas una Arcàdia», escriu Narcís Comadira (2010) al pròleg d'*Els fruits saborosos*, «beneitona, jaganera, superficial, lleugera, petitburgesa, com a vegades s'ha dit. Sorpren que en un jovenet de vint anys, que són els que Carner tenia quan va escriure aquests versos, hi hagi ja aquesta saviesa de la presència de la

mort a l'Arcàdia» (COMADIRA 2010: 36). *Et in arcadia ego*, la consciència de la pròpia mortalitat, el càlcul del món que inclou la provisió i la fugacitat de tota empresa humana, anul·la el mateix nucli de l'«ur-feixisme», que és la convicció ferma que l'home pot dominar la natura. O dit amb la bellesa dels versos de «Ginesta» de Leopardi (2004: 315):

Així, ignorant l'home i aquells temps
 que ell anomena antics i el llarg seguici
 de néts després dels avis,
 natura sempre és verda, és més, segueix
 per un camí tan llarg
 que sembla immòbil. Mentrestant, cauen regnes,
 passen gent i llenguatges: i no ho veu:
 i l'home, enorgullit, etern es creu.

Catai, el primer poemari de Pound que Parcerisas va traduir el 1985, conté versos d'una bellesa difícil de descriure, meravellosos en la forma, profunds, commovedors en el contingut i el missatge: «És tan tard que la rosada amara les meves mitges de gasa» (POUND 1985: 28–29), diu la noia malalta d'amor a l'escala «de joiells». És difícil expressar la desesperació d'una manera més subtil que amb aquesta peça de roba fina que s'ha impregnat de tristesa. L'empelt amb la cultura oriental que Pound va ser capaç de protagonitzar en els poemes, com esculpits, no pot ser pas contestat. Però no per això cal oblidar que Pound va ser mogut per aquest esperit imperialista voraç d'apropiar-se tot el que troba. És un error? No ben bé, no ho és. Tota poesia és resultat d'aquest desig irreprimible de descobertes i d'apropiacions. L'únic que cal fer és distingir amb precisió cap on apunten els «elements forans» i quina realitat ens conviden a construir. La bellesa cristal·lina dels *Catai* introdueix la noció de finitud: potser més que en cap altre llibre seu, Pound es compromet aquí amb el pòsit compartit de la humanitat que la poesia exigeix dels seus deixebles.

«La vida no és tan simple», avisava el 1995 Umberto Eco, perquè sabia que les noves formes de feixisme no apareixerien necessàriament copiant els vells símbols ni probablement mai més veuríem les cami-

ses negres desfilant per les places de petites ciutats pacífiques. Ell tenia por del populisme creixent gràcies a la facilitat de comunicació de la nostra era i deia que «l'ur-feixisme tornarà en la disfressa més innocent de totes». Eco deuria haver escrit contra l'imperi de Berlusconi que va arribar a l'arena política l'any abans, el 1994, per bé que en 2016 el seu text s'ha actualitzat amb la victòria del magnat mediàtic Donald Trump. Però el feixisme etern ja ha rebrotat en una forma més severa, que estremeix. Hem de ser conscients que l'islamisme polític actual no és més que una prolongació d'aquest mateix «rebuig de l'esperit de 1789 (i del 1776, és clar)». El món musulmà s'ha empeltat de la doctrina més mortífera que Europa hagi produït mai. No podem pas expulsar aquest assumpte de la radicalització d'uns joves que «tenen pressa de morir» com si no tingués res a veure amb els homes blancs i civilitzats. «És la nostra obligació de destapar-lo [l'ur-feixisme] i de mostrar amb el dit qualsevol nova aparició —cada dia, en qualsevol part del món» (ECO 1995: 6). Per això, per aquestes raons tan actuals, polítiques, decisives, és important de no llegir els versos d'Ezra Pound, ni tan sols els de *Els Cantos pisans*, desencisats i amargs, com si els hagués escrit un lluitador contra un sistema que sempre és hostil a l'home individual. El va llegir així Pier Paolo Pasolini i també Blai Bonet (PONS 2016), perquè la necessitat de trobar veus contestatàries és simplement massa forta. Però no ens podem pas permetre construir sil·logismes falsos que impelleixin a venerar a qualsevol rebel. En la introducció a *Els Cantos pisans* el camp d'empresonament de Pisa és comparat amb les bases actuals dels EUA fora del territori nacional, com la de Guantánamo a Cuba. És cert, les condicions que s'hi ha dispensat als presoners són estremidores, provoquen un rebuig instantani. La gàbia sense sostre —un contenidor autènticament pensat per a una fera salvatge—, és una imatge tan denigrant que cal qüestionar tot el sistema que hagi enginyat aquests càstigs. Davant d'aquests abusos de poder hem de reaccionar com les generacions anteriors han rebutjat la pena de mort, que diria que a la majoria dels europeus ens sembla inadmissible en qualsevol context. Però això no vol dir que un presoner que hagi estat sotmès a vexacions l'haguem de proclamar un heroi, innocent, comparable amb les víctimes que han patit atrocitats. Pensar així és anul·lar la lògica més elemental, és sus-

pendre l'argumentació, admetre que els sillogismes són un mer exercici retòric en què tot s'hi val. «Pound, en tant que poeta foll i traïdor, és "l'àngel anunciador" d'una poesia que no ha de retre comptes a ningú», escriu Arnau Pons (2016). I afegeix irònic: «Si Pound no hagués existit, caldria inventar-lo».

El descontentament contra el món és lícit, necessari, fins i tot urgent. Però aquesta revolta l'hem de poder identificar amb els mites —com deia Furio Jesi en 1968 en el seu comentari de Pound— que poden acostar-nos a un humanisme renovat. Un doble i divergent judici, estètic per una part i moral per l'altra, apunta Jesi (1968: 233), no és lícit, i afirma rotundament que Pound no es va pas distanciar mai de les seves creences, que fins i tot quan parodia ho fa, de fet, per poder insistir en aquelles veritats que, dites sense aquesta eina retòrica, sense aquesta mofa aparent, serien inacceptables. Els *Cantos* són fruit de l'èxtasi i serveixen per procurar l'èxtasi, és a dir, la destrucció d'un mateix: la contemplació, fins a la identificació, d'una realitat que el contemplador considera sobrehumana.

No podem deixar que l'agror de les frustracions ens converteixi en aquells que anhelan una Edat d'Or que certament mai arribarà. No podem ser els deixebles que segueixen un camí impossible d'assolir, si més no amb els mitjans en els quals el feixisme etern confia sempre: el misteri indesxifrabable; la bella mort com l'únic sentit que justifica una vida; l'individu sotmès a la llei del grup, i la paraula que, perduda tota capacitat de transformar el món, és o bé un eslògan, o bé un balbuceig incontenible on tot és vàlid.

Francesc Parcerisas ha escrit molts llibres de poesia, i si algun fil conductor li podem atribuir gairebé a cegues és que es tracta d'un poeta capaç de qüestionar l'ideal, fins i tot la possibilitat mateixa d'una totalitat estable. No és estrany que sàpiga navegar dins l'anarquia exuberant dels versos de Pound, escrits amb una «ortografia desballestada». N'ha sabut extreure aquells valors de tècnica, d'ironia i de desencís que li han servit per construir una mirada alternativa al poeta que ha traduït amb tanta cura i durant tants anys. L'últim poema de *Seixanta-un poemes* (PARCERISAS 2014) ofereix una resposta a aquesta quietud inquietant que ens envolta. En aquests versos el poeta-traductor renuncia, precisament, a aquella mancança que ha corse-

cat la modernitat per dins. És clar que no necessitem cap causa major per viure; només cal deixar que «allò que és bell, / i allò que és bo, siguin encara aquesta punta de dolçor» (PARCERISAS 2014: 84). Ara ja sabem que ens hem instal·lat definitivament en un món insegur, que la vida ens ha acceptat només provisionalment:

perquè aprenem a viure així, no tocant res,
 tibant una mica més encara aquest poc temps,
 porucs de tot, contents de res,
 i tanmateix mitjanament valents
 en la il·lusió de fer mans plenes del present.

(PARCERISAS 2014: 84)

LA CONSCIÈNCIA GANDULA

I finalment cal fer ben visible l'enorme empresa combativa que Paul Celan va emprendre contra totes aquestes «consciències gandules» —aquest terme pertany a Boris Pahor, autor de la novel·la *Necropolis* (1967)— per fer-nos adonar que la poesia ni s'escriu amb majúscula ni pot ser un espai on l'únic propòsit del cant sigui produir un so agradable. A *Fuga de la mort* trobem el vers, que cito en la traducció d'Antoni Pous, molt eloqüent: «la mort és un mestre vingut d'Alemanya el seu ull és blau» (CELAN 1996: 24–27). Es tracta d'una constatació estremidora, que fa mal, que provoca que tots els fonaments mateixos del nostre món trontollin. Admetre que la cultura pugui ser la causa d'una devastació de la dimensió que va provocar el nazisme a Europa és inconcebible —d'entrada. Però és així, tanmateix. La poesia és efectivament primer que res un cant, la capacitat de produir fascinació. No és cap casualitat que Leopardi hagi titulat els seus poemes *Cants* i Pound hagi utilitzat ben bé el mateix terme, només que traduït en el per ell exòtic espanyol. La mateixa paraula també ressona al llarg de tot el poemari de Whitman, i Celan parla en un dels seus poemes més commovedors dels «cants per ser cantats més enllà dels homes». La força de la paraula poètica és aquesta, és el cant. La poesia

té la capacitat de suspendre les facultats de raciocini i de deixar-se endur per la rauxa. Que la poesia pugui provocar engegament és una constatació terrible, incòmoda, sobretot perquè és tan evident que en un passat gens llunyà s'ha abusat dels sentiments que la poesia pot evocar. Considerar la poesia com un perill, però, resulta inacceptable. No ho podem admetre: és com si ens robessin l'únic reducte on encara ens podíem sentir segurs, bons, nobles.

Els atacs ferotges que Arnau Pons rep força sovint com a exegeta de la missiva de Celan no són pas la conseqüència de la desmesura de la seva ploma massa esmolada ni dels seus atreviments d'exposar qui sigui a aquest examen de consciència. La raó que Pons sigui un assaigista i traductor quasi intolerable en alguns cercles està completament desvinculada de cap qüestió d'índole personal. Es tracta d'un atac instintiu dels poetes que senten que el seu ofici s'ha d'escriure sempre en majúscula contra aquell qui denuncia aquest fals privilegi. Però la poesia per si sola no és noble, no és un espai de llibertat absoluta, no és aquell cercle de guix dibuixat a terra com un conjur màgic dins del qual res del que es faci no tindrà conseqüències ni caldrà donar-ne compte a ningú: «La poesia pot ser útil o fer-se detestable. Depèn del que s'hi congrii i depèn també de les lectures que se'n facin» (PONS 2016: 101). A la poesia cal tot just construir-li aquesta noblesa sempre de nou. A cada poema cal insuflar-li l'ànima que farà que els versos esdevinguin també humans, capaços d'empatia i de memòria compartida que ens uneixi en una comunitat conscient de les seves ferides. No concebo la poesia com un elogi de la inconsciència.

A Catalunya, encara que molts poetes i escriptors sí que hagin escrit amb un fil de veu que tan sovint es trenca o no és escoltat, el missatge predominant és aquell que advoca per l'oblit. L'oblit va ser segellat durant el pacte de la Transició tant per la cúpula política com per la societat civil. Ho corroboro ràpidament amb les dues pel·lícules que més ressò van tenir no només a l'Estat, sinó que van ser vistes també en l'espai internacional com a relats convincents de la Guerra Civil espanyola. *Pa negra* (2010) d'Agustí Villalonga està filmada directament en color sèpia com si calgués subratllar la bretxa insalvable entre aquell abans i el nostre ara, establir un llindar infranquejable de la memòria. El director va modificar substancialment també el final

de la novel·la d'Emili Teixidor que li va servir de pretext. Allí on l'escriptor hi retratava un "monstre" —el nen reeducat en una escola religiosa franquista fins al punt de ser capaç de renunciar a la seva pròpia mare—, la pel·lícula tenyeix la decisió com si fos l'única opció disponible, un gest sensat, i admet que el conformisme s'havia imposat definitivament. *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro testimonia, en canvi, que la veritat històrica només pot aparèixer en flaixos. La pel·lícula per això té l'aparença d'un conte fantàstic que permet captar les atrocitats en breus episodis inserits en una atmosfera onírica. El que resta de la guerra és doncs el mite, al qual es poden anar afegint elements de procedències ben diverses, com el "somriure" del Joker de Batman que dibuixen els presoners al comandant franquista en un acte de venjança cega. No només a Espanya, sinó també a Catalunya, el discurs artístic de com referir-se al dolor compartit no està fet. Hi ha una enorme ruptura de memòria i es continua cultivant la noció que allò d'abans no té res a veure amb nosaltres. Un altre ràpid exemple que confirma aquesta inconsciència generalitzada podria ser l'intent de l'Ajuntament de Barcelona de situar davant del Born l'estàtua de Francisco Franco la tardor de 2016, "accidentalment" decapitada en els dipòsits del magatzem municipal. El gest de l'exposició a mi em resulta incompreensible, però és una proposta que confirma que l'oblit s'ha fet tan inqüestionable que el dictador, per a massa gent que ocupa llocs de la màxima responsabilitat, ja no és res més que una simple metàfora, com si la seva presència no pogués estremir, o ofendre, a ningú.

La poesia en tots els seus aspectes, també quan es bolca a la tasca de construir i preservar els ideals, conté en ella mateixa la reflexió sobre els límits d'aquests constructes, sobre la inestabilitat de les nostres creences i de la nostra identitat. No són els poetes culpables de l'abús de la força dels seus versos. Els responsables de totes les lectures, també de les més esbiaixades, d'aquelles que fan passar de les paraules a l'acció, som els lectors. Pel que advoco des d'aquesta plataforma que m'heu cedit tan amablement és pel compromís que tenim com a lectors, o exegetes, o traductors, per suscitar i obrir aquests textos a la crítica hermenèutica, ben bé en el sentit de Jean Bollack (2014). És responsabilitat nostra com seran llegits els poemes i si ens serviran per

comprendre el dolor i acostar-nos a aquella dimensió desconeguda, a l'altre, a aquell que és diferent de nosaltres, o bé si els utilitzarem obstinadament sords per tots els «elements forans» que no encaixen en la visió del món que professem com a excusa per poder mantenir barres, prejudicis, privilegis inconfessables.

En l'afany d'entendre el mite, de desxifrar la força incommensurable dels Relats, els intèrprets de les obres literàries entrem en competència directa amb els ideòlegs que senten la necessitat de transformar els missatges complexos i les metàfores en un discurs coherent, nítid, comprensible d'una sola manera. Estem en minoria. I som del tot febles, considerats com la partícula més prescindible de tot el sistema literari. No fem cap falta per preservar el bagatge cultural o el patrimoni artístic. No se'ns necessita perquè l'art pugui ser venerat. I aquí es produeix sempre de nou un espantós error d'apreciació perquè els Relats, els Poemes, l'Art en majúscula, només ens pertanyen si tenim la capacitat de llegir aquestes imatges potents sempre de nou, obligar-nos a fer front a nous reptes, a examinar i a reexaminar els relats en els quals creiem per poder establir quins són els fonaments que sostenen els nostres ideals.

La forma estricta tant serveix per a la construcció d'il·lusions compartides (Comadira / Leopardi) com per a l'anàlisi més severa (Pons / Celan). El vers lliure i exuberant pot ser tant un crit de decepció (Parcerisas / Pound) com un cant de joia que res no pot apagar (Pons Alorda / Whitman). O dit d'una altra manera: sempre hi haurà entre els poetes un Goethe, que va morir amb el crit «Mehr Licht!» [*Més llum!*] als llavis, i un Lenz, immortalitzat per Georg Büchner, que es lamenti: «Wird es denn niemals wieder Nacht?» [*No hi haurà mai més la nit?*]. Llum i tenebres, dia i nit, construir i analitzar... En les dues operacions hi ha inclosa la consciència de la força destructora de les il·lusions. Per això no hi ha una única manera definitiva de com abordar el coneixement del món. Però, tant si ens atrau la llum precisa dels dies clars com si ens agrada avançar a les palpentes en espais de tenebres, cal llegir els poemes des d'una distància crítica que eviti que no ens arrosseguin als seus abismes insondables.

La poesia és sempre una lliçó sobre el no-solapament i ens fa capaçs de descobrir que el nostre món se sosté en un equilibri fràgil. Amb

aquesta consciència que no hi ha solucions definitives, cal que ens fem partícips d'assegurar que la fragilitat mantingui el seu equilibri. Es fa urgent involucrar-s'hi i no observar la misèria humana amb els braços plegats. És només aquesta, l'actitud que pot apaivagar els símptomes de la modernitat malalta per la seva impossibilitat de superar la pròpia aparença d'espectacle inautèntic; de superar, en definitiva, la postmodernitat que ja ningú ni tan sols s'esforça a definir seriosament des que Zygmunt Bauman va declarar-la «líquida» l'any 2000. És llavors quan la poesia reprèn la seva tasca i transforma el cant en una crida, com va passar amb la poesia de Paul Celan. Celan utilitza la immensa potència de la paraula poètica per asseverar-nos, per fer-nos responsables de voler descobrir la veritat, d'invertir l'esforç per comprendre i també —no pas menys important —per fer-nos càrrec de tot allò que sabem. Es tracta de no girar els ulls, en definitiva, de no entrenar-nos en aquesta «consciència gandula» que ens fa tan feliços.

Llegir poesia significa voler viure entre les llengües, en aquest espai compartit per tots els poetes de tots els temps; instal·lar-se en llocs no segurs, però treballar sempre perquè es facin més habitables. «¿He de tenir, després del te, i els pastissos, els gelats», es preguntava T.S. Eliot en *La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock* (1915), «la valentia de forçar l'instant a la seva crisi?» (ELIOT 1981: 51). Doncs, sí, els instants han de ser forçats a la seva crisi. Responc així la pregunta inicial de la meua reflexió. A partir de quina tradició ha de treballar l'intel·lectual modern? No importa, en el fons, mentre decidim no accontentar-nos amb les pastes i el cafè de mitja tarda, sinó que estiguem disposats a forçar els instants a la seva crisi.

BIBLIOGRAFIA

BOLLACK (2014): Jean Bollack, «Esbossos de comprensió», dins CELAN 2014: 85–122.

BORGES (1969): Jorge Luís Borges, «Prólogo», dins Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Buenos Aires: Lumen, ps. 19–24.

CELAN (1996): Paul Celan, «Fuga de la mort», traducció d'Antoni Pous, *Reduccions*, núms. 65–66 (1996), 24–27.

— (1998): Paul Celan, «Vingué l'avern d'una tempesta», traducció d'Ar-

- nau Pons, *El Pou de Lletres* [Manresa], núms. K/11–L/12 (tardor–hivern), p. 12.
- (2004): Paul Celan, «Aflució pronunciada en motiu de la recepció del premi de literatura de la ciutat lliure hanseàtica de Bremen (1958)», traducció d'Arnau Pons, *Rel's* [Tortosa], núm. 3, ps. 52–53. També disponible en línia a: <http://webfacil.tinet.org/usuarios/rels/rels_3_20080227094543.pdf>.
 - (2012): Paul Celan, *De lllindar en lllindar*, traducció d'Arnau Pons, Barcelona: LaBreu.
 - (2014): Paul Celan, *Cristall d'alè*, traducció d'Arnau Pons, Barcelona: LaBreu.
- COMADIRA (1985): Narcís Comadira, *Poesia italiana*, traducció de Narcís Comadira, Barcelona: Edicions 62 – La Caixa.
- (1990): Narcís Comadira, *Poesia italiana contemporània. Antologia*, traduccions de Narcís Comadira, Joan Tarrida i Xavier Riu, Barcelona: Edicions 62 – La Caixa, 1990.
 - (2001): Narcís Comadira, *L'any litúrgic com a obra d'art total*, Barcelona: Fundació Joan Maragall.
 - (2004): Narcís Comadira, «Introducció», dins LEOPARDI 2004: 5–21.
 - (2010): Narcís Comadira, «Pròleg», dins Josep Carner, *Els fruits saborosos*, Barcelona: Edicions 62, ps. 19–50.
- DEMALDÉ (2008): Felip Demaldé, «Pròleg», dins Jaume Pons Alorda, *Cilici*, Palma: Moll, 2008, ps. 9–10.
- ECO (1995): Umberto Eco, «Ur-Fascism», *The New York Review of Books*, 22 juny. Traducció catalana de Gustau Muñoz a *País Valencià, Segle XXI*, 20 gener 2017. Disponible en línia a: <<http://paisvalenciaseglexxi.com/2017/01/20/ur-feixisme/>>.
- ELIOT (1981): T.S. Eliot, «La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock», traducció de Francesc Parcerisas, *Els Marges*, núms. 22–23 (maig–setembre), ps. 49–52.
- EMERSON (1982): Ralph Waldo Emerson, «The Poet» (1844), *Nature and Selected Essays*, Nova York: Penguin, ps. 259–284.
- JEFFERSON (1993): Thomas Jefferson, «La Declaració d'Independència» (1776), dins Roland Pupo, ed. i trad., *Independència i unió dels Estats Units d'Amèrica*, Barcelona: Llibres de l'Índex, ps. 49–54.
- JESI (1968): Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino: Einaudi.
- LEFEBVRE (1974): Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, París: Anthropos.
- LEOPARDI (2004): Giacomo Leopardi, *Cants*, traducció de Narcís Comadira, Barcelona: Edicions 62.

- MBEMBE (2016): Achille Mbembe, «Necropolítica», traducció de Simona Škrabec, *L'Espill*, núm 53, ps. 5-36.
- MONTOLIU (1909): Cebrià Montoliu, «Pròleg», dins Walt Whitman, *Fulles d'herba*, traducció de Cebrià Montoliu, Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç, ps. 5-11.
- PARCERISAS (1985): Francesc Parcerisas, «Presentació», dins POUND 1985: 5-9.
- (2000): Francesc Parcerisas, «Sobre Ezra Pound i sobre aquesta traducció d'*Un esborrany de XXX Cantos*», dins POUND 2010: 7-14.
- (2014): Francesc Parcerisas, *Seixanta-un poemes*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2016): Francesc Parcerisas, «Pròleg», dins POUND 2016: 7-11.
- PETRARCA (2014): Petrarca, *Secretum*, traducció de Xavier Riu, Barcelona: Quaderns Crema.
- PONS (2016): Arnau Pons, «Els que somnien, dormen. Renaixences d'Ezra Pound en Pier Paolo Pasolini i Blai Bonet», dins Marcel Ayats *et al.*, *Pasolini*, Sabadell: Papers de Versàlia, ps. 93-133.
- PONS ALORDA (2014): Jaume C. Pons Alorda, «Aquests cants per a tu», dins WHITMAN 2014: 7-8.
- POUND (1985): Ezra Pound, *Catai*, traducció de Francesc Parcerisas, Barcelona: Empúries.
- (2000): Ezra Pound, *Un esborrany de XXX Cantos*, traducció i introducció de Francesc Parcerisas, Barcelona: Edicions 62.
- (2016): Ezra Pound, *Els Cantos pisans*, traducció de Francesc Parcerisas, Barcelona: Adesiara.
- RILKE (1965): Rainer Maria Rilke, *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke*, traducció de Carles Riba i pròleg de Salvador Espriu, Barcelona: [s.n.]
- THOUARD (2014a): Denis Thouard, «Els noms de la poesia», traducció de Simona Škrabec, *Visat*, núm. 18 (octubre). Disponible en línia: <<http://www.visat.cat/articles/cat/90/els-noms-de-la-poesia.html>>.
- (2014b): Denis Thouard, «Els viatges de la poesia», traducció de Simona Škrabec, *Visat*, núm. 18 (octubre). Disponible en línia: <<http://www.visat.cat/articles/cat/89/els-viatges-de-la-poesia.html>>.
- WHITMAN (2014): Walt Whitman, *Fulles d'herba*, traducció de Jaume C. Pons Alorda, Barcelona: Edicions 1984.

«SE M'ENTAFORA TOT / EN LA METÀFORA»:
LA TRADICIÓ EN MISAEL ALERM, JAUME COLL MARINÉ
I CARLES DACHS
CARLES MORELL

«Quan observes, com pots evitar la metàfora?». Aquest vers solt és del llibre *Immediacions*, de Feliu Formosa, però el trobem com a citació de cloenda del segon llibre de Carles Dachs, *A dalt més alt*, guanyador del premi Maria-Mercè Marçal 2015. «Ajunto mots per fer-me un trampolí / vers l'àmbit líric i assajar al trapezi / de la metàfora, en el buit, un salt mortal / per assolir una mica de realitat / fora del temps» (vs. 1-5), diu Vinyoli al poema IV de la suite «Sense mans» de *Passeig d'aniversari* (1984). Formosa coneix l'obra del seu amic, de la mateixa manera com Dachs coneix l'obra de Formosa (i, és clar, la de Vinyoli). Es podria dir, de fet, que Dachs és un d'aquells poetes que, com Formosa, se situen darrere el vidre; la seva poesia es manté a una certa distància dels objectes i els metaforitza des d'un pla estrictament mental. «Sense més arma que l'esguard salvatge», diu el decasíl·lab de Carner que enceta el llibre de Dachs, i que prové del cant VII de *Nabí*.

Dachs evoca una infantesa, la fa signe per repensar-la i potser comprendre-la, o per modificar-la o pensar que la modifica, però la intenció del poeta mai no és la de transmetre un coneixement del món o una biografia al lector —ni reproduir una parcel·la determinada de món. Per això Dachs dirà, en el darrer poema del llibre (que és un sonet invertit):

Tornàvem de venir, i sobre l'asfalt
opacament lluent, tot ell de cel,
la pluja queia quieta, com un tel

lletós als ulls trencats del temps verbal.

(vs. 1-4)

És una experiència sígnica que s'esdevé dins la ment. El temps que correspon a la infantesa i el que fa referència a l'avui queden closos, representats, primer, en dues superfícies que farien de mirall (l'asfalt lluent, tot ell de cel, i l'aigua de la pluja) i, després, directament, en els ulls, imatge paradigmàtica del mirall que conté la subjectivitat del moment actual i la que va enregistrar el temps passat a la memòria. Aquesta distància, però, aquesta voluntat diguem-ne convencional d'abraçar la infantesa és evidentment impossible, només és tòpica. Deu ser per això que Dachs barreja un «Abans, ara, després. L'any que ve» en el primer poema en prosa; deu ser per això que «Tornàvem de venir» (v. 1 del darrer poema), que «Veníem de seguir» (v. 8, també del darrer poema del llibre); i per això «ara és, per sempre més, encara, tard» (v. 8 del poema «Però»). Deu ser per això que l'asfalt és lluent però, en canvi, és opac; que la pluja cau quieta i és com un tel lletós des del qual no es veu l'altra banda; i que els ulls, a més de ser trencats («tot cau i es trenca l'ull de l'ara, l'ull / de vidre que em llueix esbocinat / als dits», dirà després, v. 3-5 del poema «De vidre»), són els ulls del temps verbal. L'únic referent del poema, doncs, és el mateix llenguatge i la disposició estructural dels versos del poema, del poema mateix i finalment de la relació que estableix cada poema amb el que té al costat i també amb la resta. Per dir-ho com Joan Ferraté, el tema veritable de l'obra no és res més que l'ordre que l'autor ha imposat damunt dels seus materials, no pot ser res més que l'establiment de la seva forma. Pensem que ja els dos primers versos del sonet inicial ofereixen aquest punt de vista paradoxal de mirall opac, mancat de la seva funció, d'una impossible funció mimètica:

La vida, als tolls, s'ondula com un peix,
 i un vent de nacre fa lluir la closca
 del cel d'hivern mentre, rabent, s'enrosca
 a l'aspa immensa d'un altre any que neix,

(vs. 1-4)

El vent de nacre fa lluir la closca, diu Dachs; però no cal dir que el nacre, mal que sigui lluent, es forma a la capa interior de certes conquilles. Tornem al sonet final, que continua així:

Tornàvem d'enyorar aquell somni vell
que ja va ser i que, ara, dins el cervell,

se'ns confonia amb el fum que ens vam vendre.

(vs. 5-7)

Aquí veiem com aquesta autoreferencialitat del llenguatge passa per una determinada racionalitat que casa amb la precisió formalista i, per tant, obertament artificiosa del poeta. De fet, voldria «ser sols present» (v. 2 de «Ser sols»). Dachs fa menció ben sovint d'aquest imaginari mental. Primer, el poeta diu que no forma part d'un cos. L'entitat que ens parla és una veu. «El meu cos i jo som persones diferents», diu al primer poema en prosa, inintitulat. Dirà: «la ment s'eixampla» (ídem), «romagueres / trobades ment endins» (vs. 3-4 de «La sang»). I cada figura hi arriba a través dels ulls: «els ulls oberts aguaiten la llueur» (v. 2 del poema «Alba»), «sempre la set / a dins els ulls com un parrac encès» (vs. 4-5 de «Cap al miratge»), «corcats els ulls pel cuc de la certesa» (v. 5 del poema «A les palpentes»), etc. O bé: «i el dolç dolor / és ara aquesta pròtesi, lament / mental que no pertany a les entranyes» (vs. 6-8 de «La pròtesi»).

Pel que fa a l'estructura, a la qual m'he referit tot just fa no res citant Ferraté, en el llibre de Dachs és aparentment, anava a dir, natural. Però només aparentment, perquè si el lector s'hi fixa s'adonarà que, a part dels sonets inicial i final (el darrer, no pas en va, com he dit, és invertit), el llibre conté cinc proses poètiques que podrien marcar perfectament el curs del llibre, que en podrien ser l'esquelet vertebrador, i que Dachs organitza conscientment.

A més de la voluntat de recuperació d'una infantesa, Dachs també procura capturar un llenguatge determinat que li ha vingut donat. I això també té molt a veure amb el món de la metàfora. Només amb el títol en podríem tenir prou. «A dalt més alt», que vol dir la part més alta d'una casa, com ho diuen a Osona, és, en aquest llibre, una construcció que es vincula a la infantesa (a una infantesa) i a un determinat llenguatge que Dachs vol preservar, però alhora presenta les particularitats d'una lexicalització que, com la poesia, només

s'entén dins un context determinat. Un poema que resumeix molt bé el llibre de Dachs, que dóna compte del solatge que representen en la seva obra la infantesa i la tradició, és el que es titula «Puig-sacost», que diu:

Escabellades veus d'antics relats
 embriuixen el serrat. Sents els ressons
 caient, vessant-se cap al fons? Són pedra
 o caramel? Em brunz a les orelles
 l'insecte fosc de l'irreal, un riu
 de riures llargs. Amb gestos com escletxes,
 la dona imaginada em clava agulles
 de por infantil que infecten l'embornac.

* * *

Si Carles Dachs bevia d'una determinada tradició i se'n servia per a la construcció del poema des d'una poètica triada, exercida, esgrimida, des de la plena consciència, aquesta tradició hi quedava més aviat oculta, absorbida. *Quanta aigua clara als ulls de la veïna*, de Jaume Coll Mariné (2014), en canvi, aposta clarament pels homenatges més o menys oberts. El títol mateix és manllevat d'un vers de Foix, i en el poema inicial de quinze estrofes que fa la funció de *captatio* esmenta, directament i indirectament, alguns dels poetes que l'han influït. S'hi entreveuen els germans Ferraté / Ferrater, per l'esperver i per la referència a Marduk; també hi consten noms de manera explícita (cita Ted Hugues, Vinyoli, Gottfried Benn, T.S. Eliot, entre d'altres). Coll Mariné, contrabaixista, tampoc no s'oblida de citar Charles Mingus i «Jaco», que suposo que és Jaco Pastorius. I clou el poema dient que «l'hipòcrita sóc jo» (v. 58 del poema-pròleg), picant l'ullet al poema «Al lector» de Baudelaire.

Aquest poema inicial, construït amb alexandrins, peca de ser una mica didàctic, però alhora és intel·ligent i conté elements interessants:

Tens, lector, davant teu, un llibre que no ho és,
 i potser ni s'ho val. Ja veuràs que d'això

segueixen alguns versos que he anat fent, i que jo
(ho has de saber) no he escrit del tot. [...]

(vs. 1-4)

Coll Mariné es mou dins el joc conscient de la convenció artificiosa que suposa el fet d'adreçar-se a un lector genèric. A banda la *captatio* i el vocatiu, el més interessant de la primera estrofa és que afirmi (ferraterianament: «ho has de saber», v. 4) que aquest llibre no l'ha escrit només ell. És a dir, que hi ha, també, tota una tradició, una llengua i una literatura que l'han precedit i que l'han fet possible. Uns quants exemples d'aquestes al·lusions serien alguns títols com ara «Les hores» (Espriu) o bé «Dits» (Ferrater) o «Cançó de balma» (aquest darrer barreja la senzillesa aparent de la cançó amb la profunditat de la balma, és a dir, de la cavitat de la paret, perfecta metàfora del poema), «Alba», que no necessita comentari, fins al flagrant «Represa d'un tema de Rosselló-Pòrcel», homenatge al poema «Espatlla» del poeta que al seu torn va reprendre un vell i conegut tema de Vicent Garcia. De fet, Rosselló torna a aparèixer novament al segon poema de la segona part del llibre, «Els arbres del parc», aquesta vegada en forma de palimpsest ocult: «o / sembla / Que es perdin en llunyana visió de vell gravat, / Tota plena de màgica dolçor / Que fa pensar / En velles enyorances» (vs. 34-39), amb els versos escandits de manera diferent que en l'original. Aquests versos formen part del primer poema del primer llibre de Rosselló, *Nou poemes* (1933). Potser sigui casualitat que aquesta vegada Coll Mariné ocult, en el poema més antic i primerenc del llibre, el procediment que fa servir. I potser també ho sigui que citi el primer poema del primer llibre de Rosselló precisament en la secció que va escriure abans que la resta.

A *Quanta aigua clara als ulls de la veïna* de Jaume Coll Mariné hi trobem aquesta voluntat d'obertura, d'ensenyar, aparentment, els intersticis de l'obra. És, però, una obertura aparent, que només deixa veure el que té interès que el lector vegi, perquè hi ha un discurs subterrani més complex que només acaba aflorant si es llegeix o rellegeix amb atenció. No és estrany, per exemple, que Coll Mariné citi obertament algunes de les lectures que més l'entusiasmen en un primer

llibre, com a declaració d'intencions i com a carta de presentació. Però fent-ho, l'autor també pren part en la manera que té de relacionar-se amb la tradició, i ens mostra quina és la seva concepció de la poesia i fins i tot de la literatura. A més, la llista de lectures que enfila se situen dins un llibre i una citació inicial que provenen d'un poema de Foix que, entre altres afirmacions, diu: «Quants elefants sagrats que no lleixen re», que no cal comentar.

Les vies que ens descobreixen la relació que Coll Mariné vol mantenir amb la tradició són diverses al llarg del llibre, i van de la citació explícita d'un autor, el palimpsest, la imitació d'una veu concreta i identificable fins al tractament d'un tòpic determinat (com el del gall: només cal pensar en Bartra o en Vinyoli). Com he dit, però, tots aquests recursos no són ocults, ans al contrari. Quan l'autor imita Gabriel Ferrater, poso per cas, deixa clar que l'està imitant. D'aquesta manera, gairebé sempre aconsegueix posar una distància entre ell i el lector. Apellant al lector, explicitant un procediment que acaba de fer servir, procura transmetre que allò que el lector té a les mans és literatura. No vol, en cap cas, que el lector es fongui amb el text, sinó que el prengui críticament.

Pel que fa a la forma, Coll Mariné aposta per la mètrica ben comptada, com Carles Dachs. Aquest formalisme ens porta altra vegada a una concepció artificiosa de la poesia, de la qual no s'amaga. Els poemes de *Quanta aigua clara als ulls de la veïna* presenten un ritme prodigiós, un domini de la forma que pocs poetes actuals conreen, almenys a voluntat. Aquest domini no només determina la mètrica dels poemes, sinó la diversitat de formes estròfiques que hi ha (del sonet, tant a la italiana com a l'anglesa, al poema en prosa; del poema llampec al cant més llarg, de la puntuació estricta a l'absència de puntuació). Amb imatges molt ben trobades, amb un llenguatge ric, amb versos d'una sonoritat que casa perfectament amb el contingut del poema (a vegades potser excessiva: «S'esblaima un altre sol. / És sord el so del son», vs. 9-10 del poema «Foscant d'agost»), Coll Mariné beu tant d'un Pere Gimferrer com d'un Enric Casasses. Deixeu-me cloure la part dedicada a Coll Mariné amb la lectura d'un poema senecer, «Un gran senyal de pols»:

La nit ho arregla tot
i ens mira sense cara.
La nit ho amaga tot
i ens cuida i fa de mare.

Si enfones un record
o perds allà on anaves,
t'explica amb el cor fort
que «dorm, i després caves;

que dins de la foscor,
i endins de les parpelles,
hi ha tot de meravelles
més rares que la por».

El dia ho rima tot
i ens veu des del balcó;
t'ensenya cada mot
i a entendre'n cada olor.

El dia, si l'esperes, fa de pare.

Heus aquí el xoc de contrastos heretat del simbolisme, que Carner va harmonitzar enamorant-se tant de la blanca com de la bruna. Heus aquí la nit i el dia, l'alba. Però tractats ben diferentment per un autor que ha assumit, que ha fet seus, una sèrie de motius i que, per tant, sovint ha ampliat.

* * *

El títol del llibre de Misael Alerm (2014), *Vell país natal*, és manllevat de Wang Wei (1986), poeta que va ser traduït del xinès per Marià Manent amb la col·laboració de la sinòloga Dolors Folch. En aquest cas, però, aquest aprofitament del títol d'una altra obra no ens remet a tota una operació similar als casos de Dachs o de Coll Mariné. De fet, Alerm és l'autor que més s'aparta de la manera de fer de tots tres, i justificaria

aquesta afirmació dient que s'escapa força d'una lectura que es basa en la relació del codi del text amb els referents de la tradició poètica i cultural, d'una lectura que és, per excel·lència, la que fem servir per llegir la poesia postsymbolista. Alerm prové de les arts plàstiques, i potser és per això que la seva dicció és més particular, més inclassificable.

Per començar, el lector que s'enfronti amb aquest llibre es trobarà amb dos plans textuais, entenent la paraula *text* en sentit ampli. Perquè aquest llibre d'un sol poema fragmentat és, també, un llibre de dibuixos fets pel mateix autor. Per tant, hi ha un doble pla textual que dialoga constantment i que s'alimenta de densitats diferents. En el del dibuix, però, no hi entraré. Voldria comentar, això sí, un seguit de dicotomies que són metàfora d'aquesta dicotomia última que formen els dibuixos i els poemes, perquè el pla estrictament textual conté, al seu torn, desdoblaments susceptibles de ser comentats.

El llibre té dues parts. La primera pren el nom del mateix volum, «#vell país natal», i se centra, de manera molt diluïda, en la infantesa; la segona, i més breu, es titula «#lectura del rauc», i configura una mena de desdoblament en què una altra cara de l'autor dialoga amb la primera part. La primera secció comparteix una certa autoreferencialitat del llenguatge amb Dachs, però en Alerm és més marcada. Si en Dachs, sobretot, o en Coll Mariné, el poema parlava del mateix poema tot i tenir altres correlats objectius concrets, al llibre d'Alerm trobem aquesta preocupació per què dir i com dir-ho des del primer poema. En definitiva, estem davant d'un llibre d'idees amb molt poques imatges:

Perquè allà on humanament
vols anar a habitar és al lloc xifrat.
I, encara quan descendeixes
o puges molt amunt, com qui s'escapa,
això també és recer,
com pot ser-ho l'ombra d'un còdol
encara que volgudament
—i tothom ho sap— ocultat.

(primer poema del llibre, sense títol)

Hi ha, en Alerm, una autoreferencialitat notòria, però paradoxalment moltes vegades acompanyada d'elements naturals —derivats, aquests, d'una manera de fer que l'acosta a Perejaume. Hi ha dos espais, el natural i el xifrat. Alerm vol habitar el lloc xifrat, l'escriptura, el poema, però el vol habitar «humanament». I entén aquest adverbi a través de l'ombra d'un còdol, de la vall, de les estrelles. Així, Alerm al llarg del llibre se centra en el llenguatge, però s'hi centra precisament per tllar-lo de prescindible i acostar-se a aquesta vida volgudament humana i natural a la qual aspira.

Hi ha qui no voldria deixar
d'anomenar amb el nom
que li pertoca cada cosa:
bastaria d'assenyalar-lo amb la canya.
N'hi hauria prou.

(quart poema)

L'autor ens alerta d'una societat logocèntrica i logocentrista que ha posat el llenguatge en un pedestal i que ha renunciat a tot allò que no és llenguatge. El problema no és que s'hagi dotat el llenguatge d'una importància excessiva, sinó que aquesta importància ha fet que n'oblidem la perifèria. És per això que cal parar, escriure el poema, reflexionar sobre el món bo i escrivint-lo. Aquesta denúncia, feta des d'un llenguatge molt conscient de si mateix, busca la brevetat i la concisió. Per a Alerm la poesia actual no ha d'admetre allargassaments. El que fa Alerm, en definitiva, és obrir camins per a un retorn, si m'ho permeteu, a la *naturalitat*. Parla del llenguatge, però perquè el vol lluny d'un artifici que ja ha durat prou. Per això dirà:

Uns ulls al clatell, evitarien
que el riu s'arbri o el vegem
a l'herba, i que un paisatge mirat
es poemitzi massa...

(vs. 6-9, setè poema)

L'home pot gaudir d'allò que mira, però no s'ho ha de fer seu, no ho ha d'anostrar fins a malmetre-ho, i, encara més important, no ho ha de *poemitzar* massa. Alerm, per tant, se situa als antípodes de Dachs i de Coll Mariné i proposa una poètica oberta, oberta per natural. Mentre que Dachs combregava amb un artifici no explicitat i Coll Mariné amb un artifici més transparent, Alerm basteix una poètica que vol fugir de la poètica, de l'artifici, de la convenció, una poètica que no ho vol ser (però que, és clar, ho acaba sent).

He procurat descriure breument la manera com tres poetes catalans contemporanis d'una mateixa generació, sempre segons el meu parer, fan servir la tradició. Voldria acabar amb un poema d'Alerm que considero que sintetitza tot el seu llibre.

Tant i poc, i molt poc hem construït
i encara ens hi equivocàvem:
amb un cos així, del tot precari
i bord de gust,
si plantem un esqueix en un test ja és prou
—i queda clar que nosaltres
no farem pas les piràmides
ni cap gran text.

EDICIONS CITADES

- ALERM (2014): Misael Alerm, *Vell país natal*, Calonge: AdiA Edicions.
 COLL MARINÉ (2014): Jaume Coll Mariné, *Quanta aigua clara als ulls de la veïna*, Barcelona: Edicions de 1984.
 DACHS (2015): Carles Dachs, *A dalt més alt*, Lleida: Pagès Editors.
 FORMOSA (2004): Feliu Formosa, *Immediacions*, dins *Darrere el vidre (Poesia (1972-2002))*, Barcelona: Edicions 62 – Empúries.
 ROSSELLÓ-PÒRCEL (2009): Bartomeu Rosselló-Pòrcel, *Nou poemes*, dins *Obra poètica*, Palma: Moll.
 VINYOLI (2008): Joan Vinyoli, *Passeig d'aniversari*, dins *Poesia completa*, Barcelona: Edicions 62.
 WEI (1986): Wang Wei, *Vell país natal*, traducció de M. Dolors Folch i versió poètica de Marià Manent, Barcelona: Empúries.

POESIA JOVE EN CATALÀ ALS INTERSTICIS:
L'OBRA DE MARIA CABRERA I DE GUIM VALLS
MARIA SEVILLA

L'any 2012 em vaig graduar en Filologia catalana a la Universitat de Barcelona, i ho vaig fer amb un Treball final de grau que l'any següent seria publicat al número 282 de la *Revista de Catalunya* amb el títol «#lacantàrida: mostra de poesia jove dels Països Catalans» (SEVILLA 2013). L'objectiu del treball era de fer la lectura de diversos textos de poetes joves que escrivien en català per tal d'extreure'n una sèrie de constants, és a dir, de trets distintius que em permetessin de caracteritzar la «poesia jove dels Països Catalans» —o, almenys, una mostra més o menys representativa. La mostra en qüestió, però, no l'havia triada jo, sinó que em vaig servir dels títols publicats fins aleshores a la col·lecció de poesia «La Cantàrida», de Documenta Balear (que després va passar a formar part de Xicra Edicions), entre els quals destaquen els primers poemaris de Blanca Llum Vidal (*La cabra que hi havia*, 2009), Laia Martínez i Lopez (*L'abc de la Laia Martínez i Lopez*, 2009), i Lucia Pietrelli (*Fúria*, 2010).

Com que jo no vaig triar-ne els títols, no em va caldre justificar-la. De la mateixa manera, tampoc no vaig provar de definir o, encara menys, problematitzar els conceptes *poesia jove* ni *Països Catalans* més enllà dels referents empírics a què semblaven alludir. La meua metodologia, doncs, va consistir a aplicar, amb naturalitat —és a dir, sense plantejar-me la possibilitat de cap mètode altre per a l'estudi del fet literari *an sich*—, la manera de fer que havia après durant el grau. Una manera de fer que, a l'hora d'enfrontar-se a un fet textual aïllat, es mou entre l'hermenèutica i el formalisme i que, arribat el moment d'ordenar i de parametritzar aquest fet textual, és eminentment historicista.

L'objectiu de l'historicisme modern és l'ordenar el temps, petrificar-lo en coherència amb el discurs sobre la Història (en majúscula)

que s'està construint. En aquest sentit, cal fixar la tendència; cal instituir-la, si interessa, a manera d'Estil o de Moviment, també en majúscules, i cal en definitiva superar la tendència, la forma menor, entesa com a instància de subversió no canonitzable i resistent als discursos de l'autoritat. No cal dir que el relat resultant és, en tant que relat, construït: ni la Història ni la Literatura no existeixen fins que hom no comença a plantejar-se què és la història o què és la literatura. El discurs historicista, però, es queda en un nivell d'autoconsciència de primer grau. Això vol dir que, fa quatre anys, quan jo mateixa buscava constants als poemaris fins aleshores publicats a la col·lecció «La Cantàrida», no em pensava que estigués prenent d'instituir o fixar unes tendències, sinó que em pensava que efectivament buscava i trobava alguna cosa que estava, de manera essencial i prèvia a la meua recerca, en aquells textos. Així mateix, havia de buscar i de trobar cànons, i no pas atrevir-me a crear-los jo mateixa.

Amb el meu Treball final de grau, doncs, i a banda d'haver obviat tota una sèrie de puntualitzacions terminològiques que potser m'haurien ajudat a començar a intuir la mascarada de certes qüestions, vaig cometre el que ara considero dos errors molt significatius —dos errors que, en el camp de la investigació i de la crítica literàries actuals en català, encara s'acostumen a cometre. Em refereixo a: 1) perpetuar una dinàmica totalitzadora de la recerca de constants literàries que ens permetin parlar d'estils, moviments, etc., i 2) mantenir un discurs essencialista sobre el cànon que, consegüentment, ens inhabilita com a autors de ple dret de la nostra tria —si no és que ja estiguem instituits com a autoritat, atès que l'única manera de justificar un cànon és advocant precisament a l'autoritat.

Arribats a aquest punt, val a dir que els conceptes mateixos de *constant*, *moviment literari* i *cànon*, tal com aquí els empro, han sigut problemàtics per a la crítica literària catalana del Realisme Històric ençà. Ara bé, també cal dir que si han estat problemàtics és perquè són pressupòsits que no s'han abandonat. És per això que s'ha dit, tan sovint, que establir cànons i constants literàries és avui impossible a causa de l'excés d'informació i d'estímul, i de la consegüent desinformació anestesiant. També s'acostuma a dir que la poesia jove en català es caracteritza per l'eclecticisme i per la impossibilitat d'explicar-se

sota uns mateixos trets distintius més o menys permanents i estables. Però aleshores, em sembla just que ens demanem si no és l'eclecticisme, també, una constant; si no és la impossibilitat de trobar una característica homogeneïtzadora —un tret, ja en ell mateix, homogeneïtzador. Podria ser, llavors, que en pretendre de trobar cànons, constants o qualitats de la mena que siguin, ens haguem estat avançant a tots aquests pressupòsits?

Per tot això, i entrant per fi en matèria, amb el present treball voldria provar d'assolir aquell segon grau d'autoconsciència necessari per fer-nos responsables, com a crítics o investigadors, de les nostres tries, dels nostres cànons, però necessari també perquè no es naturalitzin aquestes tries i aquests cànons, i sempre amb l'objectiu no pas de pretendre la troballa d'una sèrie d'essències representatives de la poesia dels nostres temps, ni tampoc de fixar-les en constants uniformes, sinó amb el propòsit de trobar un discurs sobre el fet literari que deixi espai per a la bretxa, per a les distàncies insalvables, per a les possibilitats il·limitades més enllà de la institucionalització. Potser el gènere més òptim per aconseguir un discurs tal és, per la seva immediata i nul·la pretensió d'exhaustivitat, el gènere de la ressenya. Em dispo, per tant, a ressenyar-vos *La matinada clara* de Maria Cabrera (2009) i *Quincalla del segle* de Guim Valls (2015).¹

BASTARDS

Quincalla del segle, de Guim Valls, comença amb tres epígrafs dels poetes E.E. Cummings, Jordi Pope i Joan Josep Camacho Grau —que és, també, l'autor de l'epíleg del poemari. El tercer poema del llibre du per títol, tal com ens indica l'autor a la breu endreça (p. 42), un vers de la «Introducció» a les *Cançons d'innocència i d'experiència*

1. Aquest text va ser escrit abans que Maria Cabrera i Guim Valls guanyessin, respectivament, el Premi Carles Riba de poesia 2017 amb *La ciutat cansada* (Barcelona: Edicions Proa, 2017) i el Premi de Poesia Martí Dot 2017 amb *La mà dins la roda* (Barcelona: Viena Edicions, 2017). En aquest treball, per tant, ens centrarem en l'obra anterior d'aquests dos autors.

de William Blake. Dos epígrafs més (l'un al poema de la p. 17, l'altre al de la p. 41) ens remetent a Jordi Pagès i a Joan Vinyoli. Malgrat que els versos de Blake i de Vinyoli funcionen com a guspira inicial dels seus respectius poemes, *Quincalla del segle* és un poemari en què el recurs a la intertextualitat no és explícitament remarcable (a diferència del que trobarem a *La matinada clara*). En aquest sentit, i premonitòriament, el primer poema del llibre, titulat «Sant Qui» (p. 7), acaba sentenciant que:

En la memòria
de la cel·lulosa
ens trobarem.

I no sabrem
com dir-nos.

Això no vol dir, però, que a *Quincalla del segle* no hi hagi reflexió sobre la tradició en absolut. Aquesta reflexió hi és, em sembla, amb ironia ja des del títol, que reapareix explícitament al poema «Nous temps» (p. 35):

He fugat
dins del catau
de l'escurçó
i he topat,
sense voler-ho,
amb la forja
subterrània
on refonen
la quincalla
dels segles.

Dels segles —i entenent *segles* en la seva accepció de 'món', en el sentit religiós del terme, tal com se'ns indica també a l'endrega—, només en queda la quincalla: sorollosa, lluent però barata, reaprofitada d'aquí i d'allà, i recuperada en un gest casual de furga reptiliana

—però potser, en tant que gest, més valuós que la quincalla i que els segles en ells mateixos. D'alguna manera, la relació amb la tradició és d'anticlímax, de desengany; d'«altíssim anticim», que se'n diu al poema «Babilònia, argila cuita» (p. 29-31) i que acaba, litúrgicament, amb un «Pels segles dels segles, / lament». El jo poètic de *Quincalla del segle*, per tant, és un fill bastard, desenganyat, que planta cara a la tradició. Que li respon. El jo poètic de *La matinada clara* es relaciona semblantment amb aquesta tradició, però ho fa amb una actitud ben distinta. És també una filla bastarda però no per replicaire insolent sinó per parricida; per homicida mitjançant la ingesta de la seva pròpia tradició.

El títol mateix del llibre, *La matinada clara*, és l'apropiació d'un vers del poema «Raïls i més raïls» d'*El poema de la rosa als llavis* de Joan Salvat-Papasseit. A aquesta font inicial s'hi afegeixen The Velvet Underground, Gabriel Ferrater i Ausiàs March als (també) tres epígrafs introductoris —tots tres de connotacions insomnes. Tot seguit dels epígrafs hi ha una «gènesi» (p. 13) on apareixen Llull, «deu calaveres atònites» i un colomar rodoredià. Hi ha altres referències explícites al llarg del poemari al film *Apocalypse Now* (p. 29) i a Pere Serafí (p. 43), a Joan Josep Camacho Grau (p. 37) i a la «Cansoneta leu e plana» de Guillem de Berguedà (p. 33), a Anna Karènina (p. 55) i a Alfonso Pexegueiro (p. 59). Finalment, a l'endreça del poemari (ps. 101-102) apareixen, per citar només alguns noms: *Mi primer bikini* d'Elena Medel, Casasses, Bauçà, Rilke, Mishima escriptor, Led Zeppelin, Núria Martínez Vernis, Extremoduro, Nick Cave and the Bad Seeds, Bach, Dolors Miquel, Schubert, Miss Carrussel, Mishima grup de música pop, la teoria de l'optimitat i la *Gramàtica del català contemporani*, Joan Coromines i Joan Solà o el Google Maps.

Tota aquesta citació de veus ens situa en una posició molt tensa respecte de la tradició. D'una banda, tot un seguit de noms (Ferrater, March, Llull, Moncada, Rodoreda, Pere Serafí, Guillem de Berguedà...) ens remetent a una tradició literària culta que contrasta, però, amb l'abundància de recursos i de formes mètriques pròpies de l'oralitat que ens remetent, per la seva banda, a una tradició molt més popular (per exemple: «mal moment», p. 21; «cançó dels dies de cada

dia», ps. 75-76). D'entrada, doncs, ja s'estableix una certa tensió entre allò que comunament s'entén com a alta literatura i formes populars. Ara bé, l'aparició de noms com ara Medel, Led Zeppelin, Martínez Vernis, Extremoduro, Mishima grup de música pop..., posa en evidència que el contrast més tens a *La matinada clara* no és el que es dona entre l'alta literatura i les formes populars (però formes populars filtrades, al capdavant, per la tradició) sinó el que s'estableix entre la tradició literària en general i la cultura pop.

Entenc aquí per *pop* totes aquelles produccions immediatament coetànies, eminentment audiovisuals, aparentment impossibles de canonitzar o de catalogar, i marcades totes elles per l'empremta dels mitjans de comunicació i de la societat de l'espectacle. L'actitud de Maria Cabrera en aquest poemari davant de la tradició és, com ja he dit, d'ingesta: d'apropiació o assimilació en un present perpetu en el qual la tradició més canònica (sigui culta o popular) es posa al mateix nivell que els referents pop.² Tot aquest joc de tensions i de contrastos contribueix a desestabilitzar el concepte de Literatura com a institució (fonamentada en una sèrie de binomis, d'autoritats, d'etiquetes funcionals). Cal fer notar, però, que aquesta constant citació de fonts, que aquest recurs abusiu a la intertextualitat, també contribueix a desestabilitzar el concepte mateix de *text* com a accident literari específic i aïllat. I si he dit recurs abusiu és perquè la manera com aquesta porositat del text fa acte de presència és mitjançant un dels mecanismes més representatius de *La matinada clara*: em refereixo a l'expressió de l'ansia, de la verborrea incontrolable, del creixement desmesurat, cancerós, que pren forma de juxtaposició, d'excés, d'acumulació.

2. Això no vol dir, però, que haguem de parlar de *La matinada clara* de Maria Cabrera com d'un poemari pop: el llibre assimila i s'apropia, també, del pop però no pas per convertir-se ell mateix en un (sub)producte pop, sinó precisament per reflexionar sobre els (sub)productes, per pensar-hi «després del pop» (vegeu, en aquest sentit, FERNÁNDEZ PORTA 2010).

L'ENUNCIACIÓ DEL JO

Podríem dir, aleshores, que el poemari de Cabrera fa l'efecte d'un aparador grotescament atapeït, decadentment kitsch, d'una botiga de bijuteria barata, tot rosa i purpurina, i plàstic, i ídols de pop-rock adolescent.³ I és que el jo poètic de *La matinada clara* és un jo expressament femení que s'enuncia des d'un present perpetu i que se solapa a ell mateix en la seva idèntica singularitat, en el seu propi simulacre. Com se'ns diu en un dels poemes més destacables del poemari, titulat «la meva fi serà un vers redemptor» (ps. 37-39):

m'assalten a traïció totes les meves cares
 i els miralls em reten culte amb el cant del signe:
 l'últim vol d'aus migratòries sóc jo
 [...]
 no hi ha armistici per al meu vietnam intransferible
 sóc la tercera guerra mundial de mi mateixa.

El jo poètic de *La matinada clara*, doncs, és una filla de la societat de l'espectacle, de l'ansia consumista, de les xarxes socials, de les tasques personalitzades de l'Starbucks i del control pop que s'exerceix, entre d'altres, mitjançant mecanismes d'hipersubjectivització. Aquesta hipersubjectivització troba en el recurs a la comparació típicament egocèntrica de la lírica d'Ausiàs March un dels seus exponents més representatius; vegeu, per exemple, «gènit i figura» (p. 67) o «com la fruita macada...» (p. 71):

3. Vull fer referència, en aquest punt, a una apreciació que féu Carles Miralles com a membre del jurat de l'Amadeu Oller que guanyà, l'any 2004, Maria Cabrera amb el recull *Jonàs*. A propòsit del llibre, Miralles diu que té «una veu molt tènue, que es difon, en el mite de la balena, des d'un “ventre orgànic” que és “panxa palpitant / víscera indecent”; un fil de veu, clar i estremit, que de mica en mica s'imposa baixet baixet, penetra la realitat, gosa provar de dir-la entre oracular, sentenciosa i astorada. La realitat s'hi revela: males herbes i corrupció, mots trencats, esparsos, potser inservibles (“una capsa de llumins molls / un manat de cebes velles / un paquet de fil dental”), mort i brutícia, tot el que hi va pescant» (CABRERA 2004: 5-6).

com la fruita macada quan tanca el mercat
 com la copa de més com l'ullal del neguit
 com la cursa d'asfalt quan m'ataca la nit
 com el seductor de bar comptant diòptries al cul del got
 com l'extinció sobtada de la teva llengua en la meva boca
 com la mirada més sibillina com la serpentina més precisa
 com enroskar-se en la nit com un pecat de carmí
 com mirar-se al mirall i trobar-hi una esfínx
 com l'agulla més fina inoculant-me verins
 com l'error de pronúncia en les llengües estranyes
 com el pam de península subjectat a la terra
 com la fúria al teclat quan escrius el meu nom
 com ser cendra en la fosca i inflamar-se a l'albada
 com el serf de la gleba com la terra cremada
 com el curt de la classe com l'amor sense casa
 com els ulls entelats de la bèstia cansada
 com guaret com l'oblit com fer tabula rasa
 com el pes dels meus morts quan s'acaba la tarda
 com els dubte felí com el nus de la soga
 com el centre del món del siamès egoista
 com l'error de càlculs del suïcida
 com la teva festa i la meva misantropia:

així jo,
 així jo.

Ucraïna, 15 del 6 del 8

La hipersubjectivització, al seu torn, també fissura el text com a entitat, i ho fa gràcies al recurs a l'autoficció. En aquest sentit, el poemari consta d'una «biografia formal» en la qual s'especifica que «maria cabrera callís» és el jo poètic del recull. Aquest jo poètic coincideix exactament amb el nom de l'autora que, d'aquesta manera, es confon amb la signatària del poemari, per bé que no s'hi identifica necessàriament. «maria cabrera callís» jo poètic, però, sí que es correspon amb la signatària de les ubicacions que, seguides d'una

data, rubriquen la majoria dels poemes de *La matinada clara*. La funció d'aquesta mena de signatura és, precisament, la d'atribuir als seus respectius poemes unes connotacions determinades segons el coneixement compartit que jo poètic i lectors tenen dels *topoi* en qüestió —que són, principalment: l'Alguer, Barcelona, Detroit, Girona, Llançà i Ucraïna, que acaben prenent la dimensió de veritables cosmogonies. L'Alguer, per exemple, sovint connota una certa idea d'aïllament o predisposa la lectura en clau metalingüística (cal destacar que el poemari presenta, inclús, un «glossari de veus alguereses», p. 99). Ucraïna, per la seva banda, funciona com a correlat fonètic, per dir-ho així, en el qual la dièresi vehicula una entitat sonora esqueixada (el hiat) que adquireix d'aquesta manera dimensió ontològica: «DIC UCRAÏNA UCRAÏNA SÓC» (p. 47).⁴ Finalment, i encara pel que fa als mecanismes de l'autoficció, cal tenir en compte l'abundant recurrència a arcaïsmes i a dialectalismes que, lluny de ressonar de manera jocfloralesca en els versos, han de ser llegits en clau manierista, distanciant, i han de ser entesos, també, d'acord amb la creació d'un llenguatge literari amb pretensions de varietat lingüística hipotètica —i, doncs, com a artifici metalingüístic en clau autoficcional.

4. Les referències metalingüístiques són molt abundants al llarg de tot el poemari, sobretot des del vessant de la fonologia: «sóc grammont calant foc als teus fonemes d'un a un amb un llumí» (p. 29), «fúria a les pàgines del diccionari» (p. 55), «i tu / la pronominalització dels meus horrors d'infància» (p. 60), «com l'error de pronúncia en les llengües foranes» (p. 71), etc. Cal destacar, també, algunes fonts citades a l'«endreça» («la teoria de l'optimitat, la *gramàtica del català contemporani*, les *converses filològiques* de fabra, el diccionari català-valencià-balear [...] mossèn alcover, joan coromines, joan solà, el *diccionari català de l'alguer*», p. 101) i el ja esmentat «glossari de veus alguereses». En relació amb això, val a dir que Maria Cabrera i Callís (autora) té en curs una tesi sobre fonètica algueresa, i sembla que així ho voldria també maria cabrera callís (jo poètic), que de nou a l'«endreça» assenyala, com una de les ubicacions on *La matinada clara* hauria estat gestada, «la sala de becaris del departament de filologia catalana de la ub».

SENTIT DEL TEMPS I DE L'ESPAI

El jo poètic de *Quincalla del segle* de Guim Valls és ben diferent, i ho és principalment per causa d'un sentit del temps i de l'espai totalment altres. Així, si a *La matinada clara* el temps i l'espai s'expressen per mitjà de la juxtaposició d'elements d'un mobiliari urbà decadent i kitsch, ancorat en el present del *no future*, en el recull de Guim Valls el repòs espacial és suficient per fer possible la vertebració del nosaltres i la reflexió sobre la memòria, articulada per mitjà d'un jo poètic declaradament actiu —a diferència del jo poètic insomne i migpartit de *La matinada clara*. I és que «el preu del foc el marca qui s'immola», tal com diu l'epígraf inicial del poemari, de Camacho Grau.

A *Quincalla del segle*, doncs, hi trobem un jo poètic amb confiança en el gest col·lectiu de les mans àcrates però escèptic en relació amb els sistemes que malden per organitzar-les i per gestionar-ne la memòria:

Tu que eres [Babilònia] la granítica i concreta
 tallada a plom per mans
 innúmeres
 tantes mans i tan anònimes
 [...]

 tantes mans llegint-se la línia de la vida les unes a les altres a la
 [cruïlla de deserts
 tantes mans donant-se la mà des de llunys insòlits
 [...]

 tantes mans mal sepultades
 [...]

 tantes mans tancant els tractes
 tantes mans en confluència
 poderoses d'ignorància
 no sabent a quin joc juguen
 ni per què ni com i gràcies!

(ps. 29-30)

L'escepticisme amb relació als sistemes externs d'emmagatzematge de la memòria, per dir-ho així, fa acte de presència ja des del primer poema del llibre, que he esmentat abans i que es titula «Sant Qui»:

El creixement dels arbres
deforma les lletres
dels noms de la gent.

Les barreja, les confon,
les contreu o les eixampla.

En la memòria
de la cel·lulosa
ens trobarem.

I no sabrem
com dir-nos.

La tensió, per tant, entre el dir i l'escriure —o, millor dit: entre el gest i la burocràcia— és d'entrada evident, però s'atenua en la fluïdesa, en l'obertura espaciotemporal que fan possible els tres següents poemes. «Quietuds» (p. 8), en aquest sentit, comença ja badat gràcies a l'efecte d'un adverbi de temps («Encara») que, en trobar-se just a l'inici del text i sense adversativa possible, només pot tenir sentit de permanència:

Encara caminar
pel dia llarg i ample,
per la nit d'un fil suspesa,
improvisant
en esquitxos d'equilibri
passos insalvables
o l'únic
pas.

La permanència es rebla a l'últim vers del poema, que sentència: «Tu redundes quietuds».

El tercer poema, que és el que du per títol un vers de Blake («And I stain'd the water clear», p. 9) de lectura metaficcional, és un poema narratiu, en què destaca ara l'adveniment d'una certa claredat —claredat vehiculada, però, no pas mitjançant la pulcritud, sinó mitjançant la taca: mitjançant la corrosiva puresa del gest artístic—, marcat per la repetició de l'adverbi «llavors». Tret dels versos on es narra aquest adveniment puntual, el temps predominant és imperfectiu, cosa que de nou dona obertura i fluïdesa al gest: «Ets tu, / que entraves amb tot el dia evaporat / a dins dels ulls». En aquest vers en concret ja s'hi pot apreciar un dels trets més destacables de *Quincalla del segle*: l'expressió del temps mitjançant l'obertura i el tancament del gest i de l'espai. Aquest tret és especialment reeixit al quart poema, titulat «Gripau» (p. 10), on el temps i totes les seves possibilitats de canvi ressonen en dos gestos: un, el de «gratar la calç», de més estàtic en la mesura que presenta el temps com un estrat, de callositat, i un altre, el d'«exhaurir les possibilitats d'aquesta casa» i «tremolar-hi», de més obert i dinàmic. El poema, concretament, comença amb la següent demanda desitjant: «Vull exhaurir les possibilitats d'aquesta casa, / viure-hi totes les vides, sentir-hi el desig, / la por, la tendresa, la febre, l'escalf. Tenir-hi nens / perquè s'amaguin pels rebostos quilomètrics». I continua: «acompanyar-los tota la corba fins que morin / de vells entre aquestes parets rotundes». La corba, com a forma ambigua d'obertura i de tancament, d'avenç i de retrocés, de canvi i de permanència.

Perquè malgrat aquesta experiència del temps resistent a la solidificació, la presència d'un cert *basso continuo* redundant hi és latent. El mateix poema «Gripau» acaba amb els versos següents: «I quan ja no en pugui més, de gratar i d'exhaurir / famílies i tardors, fer tot orelles cap al gripau dels greus suprema». Com en el cas de la corba, seria impossible —o, més ben dit, injust— provar de desambiguar el sentit d'aquests «greus suprema», que tant poden aparèixer com una quietud transcendental o una quietud redundant, amb més o menys ironia davant d'aquesta redundància. Al poema «Flauta mongòlica» (p. 15), per exemple, aquell *basso continuo* és representat amb «les mateixes preguntes referents / al cicle sencer de la caca», i això ens obliga a recordar que, etimològicament, l'escatologia (és a dir, el relat sobre la vida d'ultratomba, sobre la mort, el judici final i el destí de les ànimes)

no és gens lluny de la metafísica. El títol del poemari en ell mateix també és ambigu, no només per la possible doble lectura del mot *quincalla* (barata i escatològica, però, fet i fet, enlluernadora) sinó també pel dibuix que acompanya el títol a la coberta del llibre. El dibuix, de Marc Valls, representa amb un estil molt iconogràfic i pla un cap de persona amb la cara de perfil, una mà que s'atansa cap a un punt opac presumiblement situat al cel —o, almenys, una mica per damunt del cap en qüestió que, val a dir-ho, no arriba a estar unit amb la mà— i, finalment, estampades al damunt del cap, les marques inconfusibles que van indicant el compte enrere d'una T-10 fins que, inevitablement, s'arriba a la sentència irrevocable: «Títol esgotat».

La quincalla del segle s'exhaureix, es grata, s'esgota i també s'estira, s'encorba, s'eixampla, s'evapora (p. 19), s'aliena (p. 20), es transvesteix (p. 26) i, sobretot, tramunta el pes de la visió i, a l'altra banda i en sentit invers, decideix haver nascut (parafraçant el poema «Desordre l'estricta», p. 25). Perquè a *Quincalla del segle*, és el jo que esgrimeix el gest qui convé la casuística del temps, de l'espai i d'ell mateix. Tornant al poema «Gripau» (p. 10):

Les grans festes
de cada any, i les de cada dècada, i les de cada segle
vull passar-les aquí, per complir la destrossa pertinent
i saber-ne tots els efectes.

Aquests efectes, com els greus suprems, com el gest, ens sobreviuran més enllà de la cel·lulosa i de l'escriptura. Molts poemes, de fet, performen amb la mètrica aquesta voluntat de recuperació d'aquell gest o ritme suprems. Al poema «El sàtir diu» (p. 12), per exemple, els sis primers versos, de mètrica anisosil·làbica, es van juxtaposant, amuntegant, fins a arribar als dos darrers versos, un aplegat sentenciós d'octosíl·labs d'esquema mètric idèntic:

Acomodats
rere l'ombra delatada, el ritme
ens farà grans, ens significarà
l'esquelet, color i textura,

i ens atorgarà una profunditat
que no haurem sabut trobar enlloc més.

Anem fent cops amb el cap mut.
La dansa ens ha sobreviscut.

Aquest mateix jo poètic que decideix la casuística del temps i de l'espai és, també, un jo poètic que inverteix l'ordre de la causalitat, que situa l'efecte abans que la causa, la interpretació abans que el fenomen, la consciència que no estem fets a imatge i semblança d'aquells gestos, ritmes i greus suprems, sinó que estem esculpits, parafraçant el poema «Bunyols» (ps. 23-24), segons la fam de cada sol. Al mateix temps —i de manera contradictòria i irresoluble amb el que acabo de dir, però, precisament per això, enriquint exponencialment el sentit del poemari— el jo poètic de *Quincalla del segle* representa una veu limitada, minusvàlida, que baixa a la zona de vies del metro com qui baixa als inferns, i s'hi queda atrapada (tal com podem llegir a «Orfeu al metro», p. 11); una veu l'existència de la qual, com podem llegir al poema «I si no fes ni fos ni res del que s'hi consigna» (p. 32), depèn d'una primeríssima condició que té molt més a veure amb la mirada imposada per l'altre que no pas amb cap mena de límit desitjat pel subjecte que s'enuncia: «I si no constés enlloc?» (cal llegir el verb *constar* tenint en compte l'enorme potencial de la seva força illocutiva).

PALPABILITAT

En tot cas, el sentit del temps i de l'espai es dona, en la majoria dels casos i tant a *Quincalla del segle* com a *La matinada clara*, des d'experiències intransferibles, aprehensibles només mitjançant la percepció sensorial directa i literàriament comunicada gràcies a correlats com ara la gravetat, l'equilibri o el desmembrament del propi cos. Al llibre de Guim Valls aquest recurs és especialment reeixit, crec, al poema «La gossa» (p. 28):

La tarda s'estira com una gossa,
 i la cambra és un forat
 de vent
 on tot recomença oblidat
 [...]

 Apunyalar
 amb un dit la resta, el que no és
 el que assenyales, àrbitre
 precís. S'ha
 inv
 erteb
 rat la gossa.⁵

Hi són recurrents també les cordes i els fils suspesos en l'espai i en el temps, marcant la traça de viaranyes que també s'escurcen o s'eixamplen segons el cas.

Però a *La matinada clara* és on el correlat de la gravetat i del (des)equilibri adquireix un protagonisme veritablement rellevant. Malgrat que a «la meva fi serà un vers redemptor» s'hi diu en to entre amenaçant i planyívol que «sóc incapaç d'assumir la gravetat com a directriu», la veritat és que el pes del cos és un motiu constant en el poemari; motiu, d'altra banda, que junt amb l'experiència d'un cos desconjuntat per la força de la gravetat —i per la tensió que, en els eixos d'aquest cos, es dona entre el jo i l'alteritat—, esdevé així potser el tret més distintiu del llibre. La «gènesi», en aquest sentit, acaba de la següent manera:

i no me'n pogué estar, de córrer amunt i avall, flipant amb la matinada tanta, la matinada al·lucinanta... els colors eren nous i tendres, i jo sen-

5. Casualitat o no, davant del poema «La gossa», de Guim Valls, cal que em refereixi a un altre poema d'un poeta jove actual en català. Del recull *Quanta aigua clara als ulls de la veïna* de Jaume Coll Mariné (2014), el poema, titulat «El gos», comença i acaba amb els següents versos: «El gos és l'ombra immensa del matí i cada cosa; / avança sota el sol i sota els roures, // arrossegant el cos cansat, gastat i vell, / el cos que pesa / [...] / El gos és d'ombra immensa, de matí, / de cada cosa, // de dia que se'n va, surant pel cos, / desfent-se a trossos» (COLL MARINÉ 2014: 20-21).

tia la meva respiració, fonda i exaltada, i els crits desorientats dels ocells, i el pols em batejava a les temples i rere els ulls... i, dalt del terrat, abrigada amb jaqueta i gorro i bufanda al cim del pijama, em capí en la meva més absoluta ridícula. i riguí, esclar. redéu, com riguí: molt fort, amb la boca ben oberta, destensada la mandíbula, descentrat l'eix del món del meu preciós ventre.

i sentí, no sé per què, la més absoluta obligació de dir-ho.

El poema «la meva fi serà un vers redemptor», de nou, és un corollari perfecte d'aquesta experiència de la gravetat, de l'epicentre, de la bretxa, del centre de masses propi però insuportable, dels equilibris precaris. Tot el poemari, de fet, funciona com una mena de cartografia d'un cos violent en tant que violentat, sovint incomunicable com una esfínx mirant-se al mirall; un cos ionqui (a còpia de cigarretes, d'alcohol, d'*speed*, d'altres drogues geomètricament violentes i d'insomni) en la mesura que es deixa portar per l'ànsia i per la insatisfacció cròniques de l'experiència tardocapitalista del consum. Un cos foradat, un cos que es desenrotlla en la desmemòria però que és capaç, també, de moments imponentíssims, com és el cas del fantàstic poema «salm i paràbola de la memòria pròdiga» (ps. 91-92):

que trobi la memòria, la memòria del pare i del fill,
 la memòria, la gata vella,
 la memòria, oh meu pare!,
 el fil que em lliga als teus noms, a les teves mans, al teu crani
 rotund,
 al teu riure que no m'agradava,
 al teu ventre partit per la cicatriu del destí,
 pare meu!

CONCLUSIONS

Aquest darrer poema («salm i paràbola de la memòria pròdiga») ha estat musicat per Sílvia Pérez Cruz sota el títol «Pare meu». Això, esclar, no és mèrit de Maria Cabrera, però sí que és mèrit seu i de Guim Valls el rigorós treball que fan no només sobre els seus textos

—tal com he intentat demostrar fins aquí—, sinó també sobre les seves posades en escena. Guim Valls té un recitar proper a l'*slam*, potent i a estones afectat però capaç d'expressar la ironia, i pràcticament sempre recita *par cœur*. Maria Cabrera, per la seva banda, té una entonació inconfusible i un posat grandiloqüentment esqueixat, ja no irònic sinó sarcàstic, negríssim. Tots dos són, en qualsevol cas, molt bons rapsodes,⁶ i malgrat que no tothom té la mateixa opinió sobre la importància de llegir bé els poemes propis, representa un mèrit a tenir en compte, segons el meu criteri, a l'hora de valorar l'obra (en vers) de qualsevol autor.

Ara bé, els tres factors que més pes han tingut, segons aquell meu criteri (aplicat en aquest treball en particular), a l'hora de triar *Quincalla del segle* i *La matinada clara* com a exemples de poesia jove actual en català són els següents. El primer és la necessitat d'una poesia polititzada, en la qual els escenaris de partida del discurs poètic no siguin espais absolutament plàcids, a nivell públic o social —i a fi de permetre l'expressió sense obstacles del conflicte estètic o autoreferencial, expressat en termes de privacitat o de psicologisme—, sinó espais conflictius —i no per això necessàriament pamfletaris— en els quals fins i tot un jo poètic egocentríssim com el de *La matinada clara* posi de manifest que, efectivament, allò privat és també públic. El segon criteri fa referència a la necessitat de renovar la poesia jove mitjançant veus inesperades que no tinguin por de ser incoherents amb la pretesa tradició i que s'atreveixin a corrompre-la mitjançant la impertinència o per via de l'apropiació, del parricidi per ingesta —i tot això amb l'objectiu afegit de repensar certs fenòmens, com ara el de les antologies o el de l'adoració dels #SèniorPoètics (PONS ALORDA 2015). Finalment, el tercer dels meus criteris respon a la necessitat d'una relació nova també amb els nous mitjans de producció d'informació i sobretot amb els nous productes de la cultura audiovisual, amb l'objectiu prioritari de replantejar-nos la pervivència de la dicotomia que contraposa i torna irreconciliables la poesia i els mitjans de comunicació de massa, i per tant no amb la intenció de convertir la

6. Vegeu, per posar només un exemple de cada poeta, els següents enllaços: <https://youtu.be/f-5Ou-Wi4SE> i https://youtu.be/gFl5ZbDo_YU.

poesia en cultura de masses sinó de poder pensar la cultura de masses també des de la poesia.

Aquests, per tant, són els criteris segons els quals he articular la meva proposta. No voldria que, en explicitar-los —i, per tant, en pressuposar un escenari de partida en conflicte amb el discurs crític—, fossin llegits en clau pamfletària.⁷ Ben al contrari, si els he volgut enumerar és perquè el present estudi, com ja he dit, no només pretenia ser una proposta de lectura de dos poemaris, sinó també una proposta metodològica amb la qual, per damunt de tot, volia assajar d'assolir aquell segon grau d'autoconsciència necessari per fer-nos responsables i participants dels nostres cànons, però necessari també com a mesura higiènica per no naturalitzar els propis relats i per no caure tampoc en el parany postmodern del tot s'hi val, en aquell relativisme paralitzador que, amb l'excusa dels excessos (d'informació, de publicacions, de referències, d'estímul...) i encomanant-se demagògicament a la democratització de la cultura, advoca a favor d'un pretès lliure desenvolupament d'aquesta cultura, que podríem traduir per lliure mercantilització de la cultura: sense cànons, sense autoritats, sense valors altres que obstaculitzin les dinàmiques autònomes i monstruoses del mercat.

Però no: no tot s'hi val, i els cànons són inevitables i poden ser tan funcionals com ho són, per exemple, les llistes de reproducció de l'Spotify sempre que no esdevinguin el nostre natural i únic horitzó de representació cultural. Per fer possible una crítica prou autònoma, però, potser cal una certa distància entre crítics i poetes —distància prudencial que, amb aquest treball, jo mateixa seria la primera de vulnerar. Altrament, atrevir-se a assenyalar quines obres tenen valor però també quines no en tenen, i fer-ho apel·lant no pas a la quinta essència sinó a criteris arbitraris (és a dir, discrecionals), pot ser complicat i, a estones, desagradable. També pot ser, però, que la pretensió

7. Massa sovint associem el conflicte o les dissemblances amb el pamflet, i potser per això ens tranquil·litza la troballa de trets distintius que ens serveixin per uniformitzar i ordenar certs fenòmens. Però naturalitzar aquestes constants, pretendre-les prèvies al nostre discurs, no les fa menys "ideològiques": «"ideology" is always a way of describing other people's interests rather than one's own» (EAGLETON 2003: 184).

d'una distància prudencial tal, d'una delimitació estanca, fixa i estable entre crítica i creació sigui utòpica o, directament, errònia malgrat la comunament acceptada divisió del treball literari, per dir-ho així, entre crítics i poetes.

Potser aleshores, i tornant al títol de la meva intervenció, el que cal és aprendre a treballar des dels intersticis, que vol dir entendre la crítica no pas com un discurs que amalgama i posa ordre en el caos dens i informe del corpus d'obres de la creació, sinó entendre-la com una tasca de desestabilització, de creació ella mateixa de fractures, de bretxes. Parafrasejant un dels poemes de *Quincalla del segle*: i si aprenem a viure així, d'esclètxes fràgils i impròpies? I si anem obrint forats dins les paraules? I si encofurnem els dits dins els forats de les paraules, i amb un gest enèrgic dels dits les esbatanem?

BIBLIOGRAFIA

- CABRERA (2004): Maria Cabrera, *Jonàs*, Cabrera de Mar: Galerada.
- (2009): Maria Cabrera, *La matinada clara*, Girona: Editorial Accent.
- COLL MARINÉ (2014): Jaume Coll Mariné, *Quanta aigua clara als ulls de la veïna*, Barcelona: Edicions de 1984.
- EAGLETON (2003): Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- FERNÁNDEZ PORTA (2010): Eloy Fernández Porta, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona: Anagrama.
- PONS ALORDA (2015): Jaume C. Pons Alorda, «16 d'octubre: el dia dels #SeniorPoètics», *Núvol. Digital de cultura*. Disponible en línia a: <<http://www.nuvol.com/noticies/16-doctubre-dia-dels-seniorspoetics>> [Consulta: 14 novembre 2016].
- SEVILLA (2013): Maria Sevilla, «#lacantàrida: mostra de poesia jove dels Països Catalans», *Revista de Catalunya*, núm. 282 (abril-juny), ps. 149-165.
- VALLS (2015): Guim Valls, *Quincalla del segle*, Barcelona: Roure Edicions.

TAULA RODONA
Poesia catalana i mercat editorial

Moderador: Jordi Florit.

Participants: Jordi Cornudella, Francesc Parcerisas i Antoni Clapés.

Jordi Florit: Benvinguts de nou a la jornada d'avui, que conclourem amb una taula rodona sobre poesia i mercat editorial. Per això comptem amb Jordi Cornudella, editor d'Edicions 62 i autor entre altres de l'assaig *Les bones companyies*. També amb Toni Clapés, poeta i editor cofundador amb Víctor Sunyol de Cafè Central, editorial independent i model reconegut per les moltes microeditorials sorgides els darrers anys. I finalment, amb el poeta i traductor Francesc Parcerisas, que té un coneixement ampli dels envitricollats aspectes editorials de casa nostra.

En la ponència inaugural, Víctor Obiols s'ha referit a la concepció de la literatura segons la imatge ja mítica de Paul Valéry. És a dir, com una piràmide amb la poesia a la cúspide i la prosa a la base, de manera que la literatura que es fonamentés sobre la primera, com va ser el cas de la poesia provençal, per exemple, estaria condemnada a desaparèixer. Em pregunto però si al segle XXI, amb l'eclosió, per una banda, de les microeditorials, i amb la gran concentració, per l'altra, de la indústria en grans grups, s'ha produït a més una distribució complementària de les funcions d'unes i altres, en el sentit que les editorials independents s'han fet responsables de publicar bona part dels títols de poesia —aquella cúspide— mentre que les grans i mitjanes s'han especialitzat en la narrativa —la base.

Jordi Cornudella: Jo puc parlar-ne amb coneixement de causa perquè treballo en un gran grup editorial des de fa una colla d'anys.

Els grans grups editorials no han abandonat del tot l'edició de poesia, però clarament estan en camí de deixar de publicar-ne, almenys com es feia durant els anys seixanta fins a primers del segle XXI: és a dir, dins d'una col·lecció regular de poesia on vagin apareixent novetats, que és diferent que publicar l'edició crítica de l'obra completa de Josep Carner o de Joan Maragall. Sobre aquesta circumstància suposo que se'n poden fer judicis morals, però en tot cas a mi no m'interessen. Hi ha una raó senzilla que té a veure amb la mida de l'empresa que hi ha darrere o amb la manera com la indústria encara la necessitat de mantenir-se i de fer negoci en un mercat capitalista. El cert és, però, que quan vaig començar a comprar llibres de poesia, la immensa majoria ja eren fets per editorials petites, el que ara serien les editorials independents. És cert que durant una llarga colla d'anys hi va haver la col·lecció «Llibres de l'Escorpí/Poesia», però l'any 1973 Edicions 62 no era el Grup 62 que hem conegut després. De fet, era pròpiament una editorial independent. Com hi havia Quaderns Crema, Els Llibres del Mall, Els Llibres de l'Óssa Menor —que ja havia adquirit Aymà, de la família Cendrós, però que en realitat venia històricament també d'una petita editorial independent. Vull dir que, en certa manera, si repassem la història de les primeres edicions de poesia del segle XX català que tenim a casa, la immensa majoria de llibres, alguns molt considerables, han nascut en editorials petites i inclús són edicions d'autor. En el cas de Foix, per exemple, ho són gairebé totes fins a les *Obres poètiques* del 1964.

En efecte, els grans grups editorials tenien col·leccions de poesia en les quals publicaven de deu a quinze títols de poesia l'any. Ara en publiquen tres o quatre. Per sort, hi ha moltes editorials petites que han reprès aquesta edició més regular, més freqüent. Em penso, però, que no és un fet excepcional. Però discrepo del pressupòsit inicial en dues qüestions. El primer punt amb què no estic del tot d'acord és amb aquest plantejament euclidià que va fer Paul Valéry, perquè em sembla que aquesta mena de premisses sempre tradueixen un posicionament ideològic: la recepció que se'n va fer aquí des de Riba fins a Ferrater parteix d'una determinada concepció de la poesia. Ara bé, si pensem en la literatura no tant com un sistema de valors premiables sinó des del pes que té en la vida corrent de la gent corrent, per mi la

poesia sempre ha estat a la base, mai a la cúspide. La primera experiència literària que tenim tots és una cançó de bressol que ens canten quan som petits. I això em sembla que és el fonamental. L'altre punt de desacord és que, encara que sigui veritat que les grans editorials estan abandonant la poesia, no vol dir que acaparin la narrativa. A la base del problema hi ha que confonem indústria editorial i sistema literari, que són dues coses que van lligades, evidentment, però que no són el mateix.

Resumint, hi ha dues maneres de provar de ser editor: el que publica aquells llibres que creu que està bé que la gent llegeixi i el que publica aquells llibres que creu que la gent vol llegir. El gran grup editorial parteix sempre d'aquest segon principi. Com que el mercat de lectors "vocacionals" és massa petit per a aquests grans grups, tendeixen a subsistir amb els consumidors que llegeixen un sol llibre l'any (i que compren, a més, a les grans superfícies). Són, en definitiva, editorials la funció de les quals és encertar de tant en tant títols com *Cinquanta ombres d'en Grey*, per exemple, per tenir grans èxits. Per tant, la mena de llibres sobre els quals basen la seva estratègia industrial són no literaris, tant en vers com en prosa —en prosa passa menys, però també n'hi ha casos. Per això, el poeta, el versaire, que ara mateix fa més negoci editorial —que deu ser Joan Margarit— és un valor tan sòlid per a una editorial comercial que difícilment el deixa escapar si pot evitar-ho.

Francesc Parcerisas: El món ha canviat tant en els darrers posem cinquanta anys que seria sorprenent que la poesia no hagués canviat molt també. Abans hi havia tramvies i ara ja no. Per tant, si dels tramvies en sortia una mena de poetes —no sé quins: Salvat-Papasseit, potser?—, un cop desapareguts desapareixen també els poetes de tramvies i apareixen els poetes electrònics, per exemple. Tot plegat, doncs, ho hauríem de lligar amb aquests canvis que es produeixen al món a una velocitat terrorífica i que impacten en el sistema literari, que de «sistema» —dit sigui de passada—, crec que no en té res: de fet, som nosaltres que intentem sistematitzar una cosa que no és sistèmica per ella mateixa.

Els grups editorials funcionen com una gran empresa qualsevol que, per definició, fabrica una varietat concreta de productes pensats

per a un públic majoritari. Per àmplia que sigui l'oferta, sempre serà limitada. El consumidor té, doncs, la llibertat de triar entre els seus productes. És com anar al supermercat a comprar iogurts. Però quan vulgui una cosa diferent —un iogurt que s'aparti dels sabors més comuns—, s'haurà de dirigir a un lloc especialitzat. Així, doncs, quan se cerca una mena de poesia cal anar a trobar el poeta i l'editorial i la llibreria adequats a cada necessitat de lectura, que, previsiblement, no seran els habituals. En aquells centres de producció i comercialització que responen a la lògica de les grans empreses s'hi trobaran, segur, més títols dels que es puguin llegir, però seran per això també uns títols que s'adeqüen més generalment als paràmetres del mercat majoritari.

Una de les conseqüències de tot plegat és que no podem saber ben bé què hi ha, què es publica en la seva totalitat. La Simona Škrabec parlava abans de fer llistes d'escriptors i de traductors. A mi m'hauria encantat tenir una llista de poetes que hagin començat a publicar a partir de 1990. Algú la té, aquesta llista? Seria extraordinàriament interessant saber qui hi ha. Jo no dono a l'abast a saber-ho. Vagi on vagi sento autors nous, títols nous, col·leccions noves, editorials noves.

Jordi Florit: Heu fet referència als grans grups i a les editorials mitjanes. L'Antoni Clapés representa, en canvi, l'editorial independent, que ha esdevingut representativa, a més, del que el professor Josep M. Sala-Valldaura ha anomenat com a «poesia del silenci». Potser ens podríem preguntar de què o de qui és independent.

Antoni Clapés: Fa trenta anys el Víctor Sunyol i jo vam començar aquesta idea de Cafè Central una mica per anar a la contra de tot el que hi havia. Era una situació molt diferent de la d'ara en l'àmbit editorial, és evident, i sobretot en el de l'administració. Nosaltres volíem fer una cosa diferent. De fet, dèiem que érem una editorial al marge: al marge de tots els sistemes, de totes les subvencions, etc. Jo crec que el que diferencia sobretot les petites editorials de les grans són els objectius. La gran editorial, el grup editorial, el que vol és vendre llibres. Per tant, fan Margarit perquè saben que això es ven gairebé sol. I nosaltres el que volem és subsistir. Som una economia

de subsistència —un “misteri”, de fet—: no devem res en cap dels dos sentits, ni factures ni favors. Per mi el més important és no deure favors.

El nostre objectiu, doncs, és donar a conèixer un tipus de poesia que no trobem al «supermercat» de què parlava el Francesc. Quan vam començar, el primer número de «Jardins de Samarcanda», la col·lecció estrella de la casa —n’hi ha moltes però aquesta és la més coneguda— era *S’ha rebentat l’ospici* de Carles Hac Mor. Ara tot és retre-li homenatges i antihomenatges, però el 1991 publicar la seva obra dispersa tenia un cert risc. El segon títol que vam publicar aquell mateix any va ser una traducció dels *Poemes* de David H. Rosenthal que va fer, precisament, Francesc Parcerisas. Amb aquests dos llibres nosaltres ensenyàvem les cartes: volíem publicar un cert tipus de poesia catalana i traduccions. El catàleg està més o menys a parts iguals. Els dos aspectes em sembla que continuen fent molta falta. I evidentment no hem fet cap *best-seller*.

Jordi Cornudella: No calia, no?

Antoni Clapés: No, no. De fet no es buscava, sinó no s’entendria res. Ser petit té milers de problemes, però sobretot un: la distribució, no tant per vendre, sinó perquè els nostres llibres no són fàcils de trobar a bona part del territori. En canvi, el gran avantatge que tenen els grans grups és que es poden trobar llibres seus a tots els punts de venda, que són molts (més de 600 de fixos i els quioscos a l’estiu). Això és el que ens reca més. No tant, en canvi, que no es parli de nosaltres a la premsa, perquè es parla del que s’ha de parlar que no és precisament d’això. Que no ens donin premis o que no ens citin quan es fan llistes d’editorials que publiquen traduccions, ja hi estem acostumats.

Malgrat tot han anat apareixent editorials petites, marginals, microeditorials, rere les quals hi ha una o dues persones que hi posen més esforç que cap altra cosa. En totes hi ha segurament —o això vull creure— la voluntat de construir un catàleg. Això és el que nosaltres vam voler fer: construir un catàleg amb una certa coherència i, deixeu-m’ho dir també, amb bastanta amplitud. És veritat que se’ns ha

titllat de publicar un determinat tipus de poesia, però també hi ha poesia de l'experiència, em sembla a mi, bastant robusta i bastant interessant, com la de Jordi Larios o com la de Brane Mozetič, dos noms que ara em venen al cap.

Jordi Florit: Aquest concepte economicista de la poesia fins a quin punt delimita la capacitat de poder anar un pèl més enllà? Fins a quin punt l'existència d'una poesia de «supermercat» pot permetre que la poesia catalana es pugui desenvolupar en tots els seus nivells? Per exemple, els recitals han estat una entrada per a molta gent que potser mai abans no s'havia comprat un llibre de poesia. No sé si hauríem de parlar, per tant, de nous sistemes de venda o de difusió per arribar a un públic nou o a una manera nova d'entendre la poesia. Potser el que falten són *poetubers* catalans.

Antoni Clapés: Només diré una cosa sobre d'això. Aquest dimecres passat a L'Horiginal es va celebrar el tercer aniversari d'AdiA Edicions —alguns hi éreu. El Pau Vadell va omplir la taula amb els seus vint-i-escaig títols. Tot i que hi va assistir un centenar de persones de públic gairebé no se'n va vendre ni un. Això també passa. Tinc molta experiència fent lectures arreu: sembla que van molt bé i que agraden, però vendre un llibre és tota una altra cosa.

Jordi Cornudella: Hi ha, però, una diferència grossa entre una editorial petita i una de gran, per seguir usant els termes una mica vagues d'aquesta delimitació. I és que les editorials grans, malgrat tots els avantatges d'arribar als punts de distribució, com que són entitats enormement burocratitzades —els seus treballadors perden moltes hores a la setmana barallant-se amb formularis absurds—, tenen l'inconvenient que aquest mateix sistema de distribució tan potent fa alhora impossible d'emportar-se quatre llibres per vendre'ls en un recital, perquè s'ha de fer tot el procés, que és complicadíssim, a través del magatzem i d'un llibreter.

En relació amb el que comentàvem abans, quan algú es proposa de fer-se editor independent s'ha de plantejar moltíssimes coses, però sobretot una —si més no, és el que jo m'he plantejat les vegades que

he pensat de fer-ho—: si vol muntar una editorial per guanyar-se la vida o si vol guanyar-se la vida amb altres activitats al marge de l'editorial. Quan veig un editor amb els llibres sota el braç sempre penso que és un amateur en el sentit que no està professionalitzat. Si a mi em vingués un amic i em digués que es vol establir com a editor independent de poesia i que vol guanyar-s'hi la vida, li diria que parlés amb tu, Antoni, perquè li expliquessis de què va tot plegat i l'advertissis que hauria de viure amb molt poc. Vull dir, en definitiva, que aquests condicionants econòmics evidentment hi són.

Entre un gran grup i un editor independent, doncs, hi ha una diferència diguem-ne de militància literària: a la balança del gran grup hi pesa més el plat del benefici empresarial, i a la dels editors independents i literaris hi pesa més el plat de l'interès cultural. Però la diferència entre els uns i els altres també es mesura per un altre fenomen: si en un gran grup editorial es deixen de fer llibres de poesia —si se'n fan menys que abans—, és perquè ni tan sols es contempen determinades perspectives de no negoci. Us ho explico amb un exemple molt benèit. Fa un temps em vaig reunir amb els hereus de Prudenci Bertrana. En el transcurs de la trobada hi va haver una discussió arran de la publicació d'un llibre seu. Després d'això en vaig tenir una altra on també hi era el responsable de drets d'autor del gran grup en què treballa. Al cap de tres quarts o una hora de reunió em va preguntar «De quant estem parlant?», «Què els paguem, als hereus, al cap de l'any?». «No ho sé —li vaig respondre—. Depèn de l'any, de si és lectura obligatòria a Batxillerat... Com a molt parlem d'uns drets d'entre 2.000 i 3.000 euros». Llavors es va assenyalar el rellotge i va donar per acabada la reunió a l'acte perquè el seu temps valia més que no pas això i no podia discutir una hora sobre un tema que només representava un desembossament d'uns 2.000 euros l'any. «Ja ho arreglarem com vulgueu», va concloure. En el fons, dins d'un gran grup Prudenci Bertrana no és ningú.

És cert que tot això hauríem de matisar-ho, perquè el mercat català no funciona igual que l'espanyol i perquè en un mercat petit com el nostre la cultura encara hi té un cert valor de vestimenta: els Ruiz Zafón existeixen en castellà però no en català. En qualsevol cas, volia aprofitar aquest exemple per afegir un comentari a propòsit de la pe-

núltima intervenció de l'Antoni. El nombre de títols l'any que publica un editor de poesia és un indicatiu de l'interès que té per aquest gènere, evidentment; però el que té veritable valor discriminador és la línia editorial. Vull dir, per exemple, que quan fa molts anys anava a la llibreria i comprava llibres de poesia, m'eren molt més útils els Llibres del Mall o Quaderns Crema que els «Llibres de l'Escorpí/Poesia» d'Edicions 62. Perquè aquesta última col·lecció era un barrija-barreja on tothom podia publicar, mentre que l'editor que hi havia darrere de Llibres del Mall o de Quaderns Crema tenia una certa capacitat de prescripció, en el sentit que tenia uns gustos que podien coincidir amb els teus o no, però que servien per orientar-te. De la mateixa manera, ara em sembla, per exemple, que «Jardins de Samarcanda», LaBreu o AdiA, encara que puguin tenir un criteri obert, són col·leccions o editorials amb una línia marcada. En canvi Pagès Editors publica molts llibres de poesia sense un criteri darrere que serveixi més o menys. A mi em sembla que hi ha un públic lector de poesia per reduït que sigui. Però per posar en contacte aquest públic amb els llibres en paper convé més aquest editor que té capacitat prescriptiva que no pas el que publica molt però sense cap criteri clar que al comprador, al lector, li serveixi per orientar-se a l'hora de gratar-se la butxaca per llegir un llibre de versos.

Jordi Florit: Al recull d'articles *Literatura catalana en la cruïlla (1975-2008)*, que va editar El Cep i la Nansa el 2008, Francesc Parcerisas va participar-hi amb un text on plantejava que les lletres catalanes són esquizofrèniques.

Francesc Parcerisas: De fet, hi deia que viuen com si passessin una sèrie de coses: com si el mercat fos normal, com si fóssim normals. Aquesta és l'esquizofrènia, però és també la grandesa del món en què vivim. Comencem a viure com si fóssim independents. Està molt bé perquè, si no ho fem així, no ho serem mai. Hem viscut sempre en una cultura que és com si... Per mi el moment actual és més important, més potent, que el de la Mancomunitat, posem per cas, perquè és molt més engrescador i alhora no tenim res, anem despullats pel món.

Reprenent el fil del diàleg anterior, l'Antoni ha parlat de «Jardins de Samarcanda» amb una extraordinària modèstia. Al començament del Cafè Central feia les *plaquettes* a casa seva amb la impressora. És l'exemple d'aquesta voluntat individual de fer poesia, encara que no hi hagi ni mercat ni recitals, ni t'hi guanyis la vida.

Ara, però, una de les sorpreses més agradables de la meua vida és que hi hagi tants poetes joves, i no n'acabo de trobar la raó. Què esperen? No esperen res segurament. Jo no esperava res. Però també continuen escrivint com si existís un mercat, com si la gent anés a les llibreries, hi trobessin els seus llibres i llegissin poesia. Hi ha, en efecte, una fractura entre recitals i venda: els recitals poden anar molt bé però després no es venen llibres. De fet, la major part de les vegades ni l'editor ni el llibreter no van a aquests actes perquè no els surt a compte de ser-hi. Però hi ha recitals, hi ha festivals, hi ha editorials, hi ha llibres, i cada dia n'hi ha més. Per què és així? No ho sé. Potser és en el nostre ADN.

Jordi Cornudella: És cert, Francesc, que som molt peculiars, però tampoc no tant. És evident que l'equivalent a Margarit a França vendria quinze vegades més, però les vendes mitjanes dels altres autors no arriben als mil exemplars —una vegada en parlava amb un editor francès. Penso també en una antologia que va aparèixer a Itàlia, el 1975, per presentar la generació de poetes joves d'aleshores; l'antologia es deia *Il pubblico della poesia*, amb la idea que el públic de la poesia són els mateixos poetes, que es llegeixen entre ells. Em sembla que no és un fenomen exclusivament nostre.

Ara que deies això de la multiplicitat de poetes nous. Ja fa uns quants anys que sóc jurat de dos o tres premis de poesia, cosa que vol dir que llegeixo cada any entre cent i dos-cents originals de poesia, per bé que n'hi hagi de repetits, que concorren a premis diversos o en anys diferents. Descomptats aquests, així i tot també són molts. Sobre això hi ha dues qüestions que sempre em sorprenen. Una és que sembla que els autors es posin d'acord a l'hora de triar el tema; hi ha vegades que tres quartes parts dels llibres coincideixen a parlar del mateix, amb poques variacions, com si aquell any a tothom l'hagués deixat la seva parella o a tothom se li hagués mort un familiar molt pròxim o a tothom

se li hagués acudit viatjar i explicar-ho en vers. L'altra és la desigualtat de valor, de manera que hi ha un any que tens problemes perquè hi ha cinc llibres que voldries premiar, i un altre que costa Déu i ajut trobar-ne un que no et faci sentir incòmode guardonar. Però el que em resulta més curiós encara és que, si bé es fa francament difícil estar al cas de totes les veus joves i de tot el que publiquen aquestes noves fornades de poetes —que és molt—, després en canvi els que més m'han interessat són justament els noms que avui han sortit aquí. És a dir, que no sé com ens ho fem entre tots plegats però ja anem construint un sedàs. Un sedàs que no sé qui mou, però que hi és.

Francesc Parcerisas: Respecte a les publicacions. Abans ja ho heu dit. Foix feia les seves edicions. En tirava tres-cents exemplars. No sé si de «Llibres de l'Escorpí/Poesia» al començament se'n feien... mil?

Jordi Cornudella: No, menys. I perquè pagava un senyor de Girona, eh! Josep Carner es pagava tots els seus llibres. Normalment, els tiratges eren de tres-cents exemplars. En vida seva va reeditar un sol llibre una vegada: *El veire encantat*, l'any 1933. Carner feia temps que era fora, va tornar aquell any, va guanyar uns Jocs Florals a Barcelona: devia tenir un cert ressò i el van reeditar al cap de sis mesos. La vegada que en van fer més van ser els mil exemplars de *La inútil ofrena*; encara avui les llibreries de vell en van plenes.

Francesc Parcerisas: El Gremi de Llibreterers de Catalunya va haver de fer una reedició de les *Elegies de Bierville* de Carles Riba perquè estaven exhaurides de feia anys.

Jordi Cornudella: Això és gravíssim. Em va tocar a mi aconseguir que el Gremi ens ho demanés. Les *Elegies de Bierville* feia sis o set anys que estaven exhaurides. Però és que en tots aquests anys ni un sol llibreter es va adreçar a l'editorial dient: «M'ha vingut un client a demanar les *Elegies* i li he hagut de dir que no». És a dir, no hi havia constància que hi hagués cap demanda. Com que en aquell moment manava La Caixa a Edicions 62 i s'havien de passar uns tràmits una mica complicats per aconseguir reeditar segons què, vam haver de fer

aquesta operació a través del Gremi perquè ens encomanessin la reedició de les *Elegies* i la de *Domini màgic*, de Vinyoli, que van sortir el desembre del 2005. Si no hi hagués hagut la implicació del Gremi els que manaven a Edicions 62 no ens ho haurien deixat fer.

Jordi Florit: Jordi Cornudella parlava abans de com un sènior llegeix els joves poetes. Ara voldria fer el recorregut contrari. Se senten reconeguts, llegits pels joves? Tenen *feedback* de part seva més enllà de les trobades que puguin fer en una llibreria o en un recital? Se senten interpel·lats quan llegeixen els joves poetes, sigui per una coincidència d'esperit, de temàtica, de metàfores o de símbols?

Antoni Clapés: Jo només puc parlar de mi. Em sento una mica respectat. No sé si em llegeixen molt o poc, però sí que penso que hi ha un *feeling* —dit amb modèstia. De fet aquella iniciativa de Jaume C. Pons Alorda entre sèniors i júnior, els #SèniorsPoètics —que acaba d'editar la Institució de les Lletres Catalanes sota el títol *Sèniors poètics*—, era això, precisament: tornar a posar en marxa uns noms que s'havien oblidat. Ara crec que hi ha un esplet de poetes —alguns són francament bons— i que estem en un molt bon moment. Com deia el Francesc això és misteriosament així. I crec també que ells estan més lligats a la tradició, en el sentit primigeni de la paraula, que no pas ho estaven uns anys abans, quan semblava que hi havia una desvinculació i no ens interessava res. Fins on jo sé i conec, crec que sí que hi ha aquestes ganes de connectar-se i de reconnectar-se amb la tradició, amb les tradicions. El diagnòstic seria que el pacient està malalt, com sempre, però millora una mica.

Francesc Parcerisas: Jo sí que no tinc cap problema en aquest sentit. Em sento reconegut. He fet sempre el que m'ha agradat, i per tant, qualsevol mena de reconeixement és un miracle. Sempre ho il·lustro amb una anècdota. Un dia era a la platja dels Eucaliptus, al Delta. Era al vespre i sèiem prenent una cervesa quan va passar una colla de criatures amb bicicleta. Circulen vint metres més enllà. S'aturen. Giren. Venen de nou cap a nosaltres, paren davant d'on érem i un dels nois diu: «Vostè és el senyor Parcerisas?, el traductor d'*El Senyor del anells?*».

Jordi Cornudella: És quan t'han llegit més, segur.

Francesc Parcerisas: Sí, exacte. Però que algú recordi el nom d'un traductor és extraordinari. No en tinc cap mèrit, de fet: vaig fer la meva feina i ja està. Sigui com sigui, quan jo era jove, excepte els molt agosarats potser, no pensàvem d'anar a trucar a la porta de l'Espriu o de l'Oliver si no es donava la circumstància que ho fes avinent. Jo vaig conèixer l'Oliver, per exemple, perquè tenia una tertúlia i ens hi havíem vist de vegades. Ara en canvi les relacions entre generacions són més dinàmiques, més fàcils que no ho eren abans, perquè el món, com deia, ha canviat molt i hi ha moltes coses que han millorat en aquest sentit.

Jordi Cornudella: En el meu cas, la vida literària sempre m'ha fet una mica d'angúnia i la vida social editorial encara més: fa molts anys que me n'amago. Per això trobo prodigios quan algú em diu que ha llegit un llibre meu i que li ha agradat.

Com apuntava ara l'Antoni, però, el que distingeix els poetes joves —i els escriptors joves en general— dels anteriors, si més no els que jo he llegit, és que han après que la tradició és absolutament imprescindible per escriure, i que aquesta tradició només la poden conèixer en una llibreria de vell o a la biblioteca, i llegint, llegint i llegint. Si en els últims anys hem remogut entre tots plegats el cànon, en el fons és perquè s'ha llegit molt i bé. Aquest fenomen, que és ambiental, s'ha d'agrair a molta gent, però és en part segurament també producte del declivi de l'acadèmia, en el sentit que els dictats del Joaquim Molas de torn ja no són tan imperatius ni tenen uns efectes tan determinants.

Jordi Florit: És hora de posar punt i final a la taula rodona, amb què cloem aquesta primera jornada de balanç crític, que hem dedicat a la poesia catalana del segle XXI. Gràcies a Jordi Cornudella, Francesc Parcerisas i Antoni Clapés per aquest diàleg i a tots vostès per la seva assistència.

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA

Títols publicats

- 1 *Els substrats de la llengua catalana: una visió actual* (2002)
- 2 Joan BASTARDAS, *Substantius usats en sentit figurat com a qualificadors de persona* (2000)
- 3 Germà COLÓN, *Les 'Regles d'esquivar vocables'. Autoria i entorn lingüístic* (2001)
- 4 Ventura CASTELLVELL, *El capbreu de Benifalset de 1373* (2005)
- 5 Jordi BRUGUERA, *Introducció a l'etimologia* (2008)
- 6 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *La llengua i la literatura catalanes a les aules del segle XXI* (2012)
- 7 Josep M. DOMINGO (cur.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona* (2012)
- 8 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Enric GALLÉN (cur.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (2013)
- 9 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Raons de futur: A propòsit de l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2015)
- 10 *Saviesa i compromís: Nou entrevistes a Josep Massot i Muntaner* (2015)
- 11 Eusebi COROMINA i Ramon PINYOL (cur.), *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* (2016)
- 12 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Àlex MARTÍN (cur.), *Rafael Tasis (1906-1966), cinquanta anys després* (2016)
- 13 Joaquim ESPINÓS i Lliris PICÓ, *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies* (2017)
- 14 Olívia GASSOL i Òscar BAGUR, *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (2018)



SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

