

I Seminari de Poesia

Camins entre
l'experimentació
i el cànon



dos mil vint-i-quatre

Quaderns Divulgatius. Núm. 76

I Seminari de Poesia

Camins entre l'experimentació i el cànon

22 de novembre de 2023

Barcelona

Quaderns Divulgatius. Núm. 76

Presentació	
<i>Anna Pantinat</i>	5
Pensar sense baranes	
<i>Teresa Pascual</i>	11
Convergències i divergències entre experimentació i cànon poètic	
<i>Josep M. Sala-Valldaura</i>	29
S'està renovant el cànon poètic?	
<i>Taula rodona amb Maria Antònia Massanet, Marc Rovira i Maria Sevilla, moderada per Anna Pantinat</i>	49
El cànon amputat	
<i>M. Antònia Massanet</i>	51

De capçals i cavalcades

Marc Rovira 65

Ubiquïtat, dèficits i perifèries

Maria Sevilla 89

Presentació

Anna Pantinat

Com a membre de l’AELC estic molt contenta de presentar-vos un Quadern Divulgatiu que, per primera vegada, correspon a un seminari de poesia. Vull agrair molt sincerament a l’equip de coordinació de l’AELC el suport rebut en l’organització d’un esdeveniment d’aquestes característiques, i també als assistents al seminari, que va tenir lloc el 22 de novembre de 2023 a l’Ateneu Barcelonès. Però encara més especialment als ponents que van reflexionar sobre les confluències entre el cànon poètic i l’experimentació, un tema que porta de corcoll el sistema literari i, naturalment, els poetes.

Hem volgut apostar per aquests camins d’anada i tornada entre l’escriptura que arrisca i el cànon, entenent-lo com allò que consensuem, que és la qualitat literària; un terreny en constant transformació per la seva influència en allò que escrivim i els valors que representa. T. S. Eliot deia, i cito textualment «la per-

sistència de la creativitat literària en qualsevol poble consisteix en el manteniment d'un equilibri inconscient entre la tradició en el sentit més ampli –la personalitat col·lectiva, per dir-ho així, que es reflecteix en la literatura del passat– i l'originalitat de la generació actual».

Som conscients que el cànon literari és un tema molt controvertit. D'una banda, ha estat criticat dins de la tendència decolonial, LGTBI+ i feminista, i de l'altra per la dels autors que s'han alineat en posicions avantguardistes i postmodernes durant el segle XX. Tots ells reneguen del concepte de cànon com a «fixador» d'allò que és bo literàriament per tots els biaixos que el travessen. El sistema literari té nombrosos eixos ideològics, polítics i econòmics; influències, doncs, que interfereixen en com valorem i entenem la literatura. Als cànons hi ha poques dones, per exemple. I als cànons de literatura universal, no només escasseja la presència femenina sinó que hi ha un silenci absolut respecte als autors de llengües colonitzades, com la nostra.

Per exemple, dels 55 poetes que conformen el llibre de Harold Bloom *Poemes i poetes. El cànon de la poesia*, de 2005, només nou són dones i només set dels poetes no escriuen originalment en anglès. D'aquests set, no n'hi ha cap que escrigui en una llengua minoritzada, sinó que corresponen a la de les antigues potències colonials. Aquestes llengües són: el rus

(Pushkin), el francès (Baudelaire, Rimbaud, Valéry) i l'espanyol (Neruda, Cristina Rossetti, Octavio Paz). Harold Bloom ha estat àmpliament criticat en nombrosos fronts, no serem pas, les dones, les primeres. En el seu descàrrec, podríem argumentar que la tasca titànica de destriar quins són els poetes més influents de tots els que existeixen és una possibilitat remota. Però, existiria la possibilitat de ser més exhaustius, en la tria d'obres?

Si pretenem sortir d'aquest atzucac de la lògica colonial, masclista i capitalista i encara que no ho fem, i ens quedem a analitzar per què les obres dels diversos cànons literaris han estat tan influents i perquè són considerades bones, ens haurem de ficar en els terrenys pantanosos de l'objectivitat i la poètica per xipollejar-hi. Un d'aquests valors, que entronca amb la tradició romàntica, és el de l'originalitat, tal i com apuntava T. S. Eliot. L'obra és interessant en tant que novedosa, perquè no repeteix esquemes d'èxit sinó que assaja noves formes d'expressió formal o temàtica i, d'alguna manera, fa progressar la literatura. Segons aquesta teoria, les obres que influeixen són aquelles que transgredeixen, que experimenten i trenquen amb allò que hi havia preestablert. Kandinsky, a *De l'espiritual en l'art*, diu que el veritable artista és un geni visionari, incomprès en el present però apreciat en el futur. La veritable obra d'art no es comprèn en el temps en què es publica sinó després.

Però aquesta premissa no és vàlida en nombroses obres que han experimentat i no han transcendit. També, perquè la pròpia noció d'experiment remet a assaig i no a resultat exitós. Tanmateix tenim exemples, com ens explicarà Josep Maria Sala-Valldaura, d'autors canònics catalans que van experimentar en un terreny força solitari i han esdevingut referents incontestables de la nostra literatura.

Tornant al cànon, Jordi Llavina diu: «No tindria mai la gosadia d'assajar d'escriure'n cap perquè, bé que fa molts anys que llegeixo i miro de relacionar fructíferament les meves lectures, no em sento capacitat per sancionar res, ni tinc prou humor per pontificar sobre una matèria tan esmunyedissa i vària com la dels gustos literaris».

Malgrat tot, aquest seminari pretén abordar, precisament, aquestes controvèrsies, per enfangar-nos tots plegats en els terrenys del cànon i també de l'experimentació que hi dialoga. La intenció, en cap cas, no és la de pontificar, com diu Llavina, sinó la d'atrevir-nos a fer preguntes.

Per exemple: en un futur, amb certa sensibilitat paritària i decolonial podríem confegir nous cànons literaris que reflectissin veritablement la paraula «universal»? Per tant, que es referissin a tots els països, a tots els temps i a totes les persones? Quins valors literaris haurien de tenir les obres que considerem canòniques, doncs?

I encara una pregunta que potser us esteu fent. Per què, una associació d'escriptors es planteja fer un seminari sobre cànon poètic i experimentació? Aquesta us la puc respondre. Doncs per diverses raons.

Una, és que el cànon no només l'escriuen els experts en teoria de la literatura de les universitats i els crítics. El cànon és un afer sociològic en què hi influeixen interessos editorials, premis literaris, la crítica de la premsa i dels mitjans, les xarxes socials, els recitals poètics i els festivals de poesia, com dèiem. Això ja ho sabem. Però sobretot i per sobre de tot, som nosaltres, els autors, els poetes, amb els nostres gustos, qui escrivim sota els efectes del cànon.

Perquè nosaltres som autors en tant que lectors i tots tenim els nostres referents. Escrivim a partir de lectures que hem fet, obres que ens han impressionat, autors que adorem en menor o major mesura. I de vegades escrivim en contra del cànon literari o en contra d'algunes tendències literàries que ens semblen obsoletes. Cadascun de nosaltres té un cànon propi, per tant, un univers de literatura que l'influeix i l'inspira.

I d'altra banda, cadascun de nosaltres experimenta. Perquè aquest és el germen de la creació, pouar en les nostres idees i emocions i llançar-les al full en blanc o a la pantalla sense saber exactament com apareixen. Simplement jugant, deixant sortir, sense tenir-ne un control ferri, d'allò que fem. Evi-

dentment, que no només hi ha espontaneïtat; hi ha un treball de cisellat i reescriptura, importantíssim, en què les primeres llavors de vegades no queden fixades en l'obra final. Però és innegable que en tot procés de creació hi ha moments en què s'experimenta. D'això ens en parlarà Teresa Pascual.

Ens sembla que entenem el cànon en tant que element fix del passat, així com l'experimentació és entesa com a afer incontrolable de futur; tot i que se situïn en dos extrems oposats de la nostra tasca creativa, conflueixen en un magma molt més complex que aquesta definició esquematitzada que pot semblar a primera vista. Com dèiem, ni el cànon és tan fix, perquè canvia amb els temps i els nous valors que es transmeten en les arts, ni l'experimentació és tan pura, perquè fins i tot quan improvisem, tenim elements preparats, inconscients o no, per fer-ho.

Així doncs, avui hem convidat poetes i crítics de renom per a parlar sobre algunes qüestions que afecten el patrimoni literari del present: tot i la voluntat de perdurar, què fa que el cànon poètic canviï? Quin paper hi fa l'experimentació, les novetats estètiques, en tot plegat? El cànon literari actual orienta l'escriptura de les noves generacions?

Pensar sense baranes

Teresa Pascual

Teresa Pascual (Grau de Gandia, 1952). Estudia Filosofia a la Universitat de València. Poeta i traductora, es dona a conèixer amb el poemari *Flexo* (1988, Premi Senyoriu d'Ausiàs March de Beniarjó), i fins ara ha publicat nombrosos llibres de poesia que han estat premiats. Recentment, ha publicat la versió bilingüe català-castellà *Rebelión de la sal* (2020), amb traducció i pròleg de Lola Andrés i *El temps en ordre. Poesia*. Com a traductora, destaca per la traducció amb Karin Schepers de *Poesia completa* d'Ingeborg Bachmann.

*Mirar des d'un balcó sense baranes
i haver perdut la pau de les fronteres
que defensen el cos de la intempèrie*

Rebel·lió de la sal

Hi ha frases que més que oracions semàntiques són com martells que piquen el mur de la realitat i obren una escletxa de sentit. Hannah Arendt no té un conjunt de pensaments que es deixi replegar com a sis-

tema però que sovint, entre les seves paraules, s'hi troba una cristal·lització de sentit, és a dir, una mena de bomba que en comptes de disseminar- ho tot, ho sintetitza i ordena il·luminant un tros de món que restava ocult.

Per mi va ser la frase «pensar sense baranes», aquesta mena de desig, de consigna vital, de voluntat de ser que parteix del verb pensar i ha acabat per mi sent: «escriure sense baranes».

Amb aquesta expressió, precisament, es referia Hanna Arendt a la defensa d'una independència intel·lectual del pensament respecte als grans principis o les grans preguntes. Una independència que la situava als marges dels sistemes filosòfics o de les ciències socials que pretenien explicar el que passava des dels seus marcs.

La fragilitat, la contingència, la particularitat de l'experiència era tal, que no es deixava comprendre des d'uns canons prefixats. La seua comprensió necessitava d'una atenció especial. No és d'estranyar que aixina com Kant va haver d'abandonar el saber per a deixar pas a la fe, Arendt haguera d'abandonar les explicacions científiques, també dels professionals del pensament, per a deixar pas a la literatura, en especial a la poesia. L'escriptura per a ella seria l'artefacte més lliure de totes les obres mundanes perquè fa de la paraula una inacabable font de sentits.

Una barana és una construcció que voreja un espai elevat: un balcó, un terrat, una plataforma, fins i tot un pou, un clos. És un mur tal que la seva vora superior pot servir de passamà. Passamà: passar-hi la mà, un objecte que està situat just a l'alçada precisa per passar-hi la mà, passem la mà per agafar-nos-hi quasi com una freq delicat per si perdem l'equilibri, com a gest que fins i tot pot ser complaent. Una barana fa també d'ampit: és a dir, paret que arriba a l'alçada del pit i serveix de protecció.

Pensar sense baranes, escriure sense baranes, fins i tot viure sense baranes, ha estat de vegades un punt de partida no triat i fins i tot més tard un objectiu buscat, però és un element –o la falta d'un element– que ha marcat profundament la meua poesia.

L'absència en el nostre sistema educatiu d'autors com Ausiàs March o en general obres que podem considerar canòniques de la literatura catalana ens impedia el coneixement d'una tradició i uns referents literaris que ens serviren de models, però a canvi, pensava jo en aquells temps, guanyàvem en llibertat per a moure'ns per un camp sense baranes amb una veu que presumíem pròpia.

Era un error, evidentment, en filosofia es diu que per escriure una paraula nova sobre qualsevol qüestió, estem obligats a passar per totes les paraules dels que han pensat abans que nosaltres sobre aquell tema per veure si podem afegir o no alguna cosa nova,

alguna cosa que continue la tradició i l'eixample, l'allargue encara que siga un poc.

Estava totalment equivocada no tenint en compte el rastre de models que havíem interioritzat d'altres literatures com per exemple la castellana o els referents que provenien d'àmbits de pensament tan importants com el de la filosofia. Una mirada que no es vol contaminada, pot ser simplement, una mirada ignorant.

Tampoc havia considerat els que nosaltres mateixos som capaços de crear degut als gustos propis, afinitats literàries o aquelles trobades intel·lectuals que per les raons que siga acaben formant el nostre particular cànon.

He intentat respondre a la pregunta pel cànon i l'experimentació d'aquest seminari fent una nova lectura sobre la meua obra que em permetera descobrir aquelles actituds, pensaments o referències, sobretot filosòfiques, que de forma més o menys velada estan presents en la meua poesia.

M'agradaria ser capaç ara de mostrar alguns dels molts cànons o baranes que en l'escriptura m'han preservat del perill de caure; alguns dels murs que han marcat llocs segurs i que han fet sentir prop els ideals i acurtat les distàncies; les moltes i diverses baranes sobre les quals em recolze i m'ajuden a allargar la mirada tant com la vista em permet, tant com mai sospitava que podia arribar.

Baranes

convicció de la llum

Clar sobre obscur,
l'escriptura
València Nord

La llum segueix ocupant un lloc prioritari en la història de les idees com a símbol del coneixement. Des del món de la caverna amb l'ascens cap a la llum de fora, passant pel segle de les Llums o tantes expressions col·loquials en què la fem servir –a qui no li ha vingut la llum en algun moment– podem afirmar que és l'element més utilitzat en qualsevol dels processos d'indagació –entre ells l'escriptura– per a assenyalar on es troba el que cerquem.

No és estrany que al primer dels poemaris que vaig publicar li posara com a títol: *Flexo*.

En aquells temps el flexo damunt la taula era molt útil per a estudiar perquè acotava un espai on la llum es dirigia mentre que la resta de l'habitació es quedava a fosques.

També ens era molt útil per a no dispersar-nos i fixar l'atenció en un sol punt que enfoquem amb la llum.

Quan escrivim triem aquell fragment de l'experiència sobre el qual volem dir alguna cosa. Com si d'un flexo es tractara, delimitem un objecte sobre el qual centrarem el més important: l'atenció i la paraula.

Al llarg de la meua obra trobarem una llum reforçada en moltes ocasions pels seus contraris i per elements que la poden velar: tenim per exemple la foscor que prolonga els límits de les parets, la realitat adormida, les persianes que oculten i al mateix temps desvelen el testimoni de llums antigues. I com no, la mort representada per la nit: «*llarga és la nit, llarga per a l'home que no pot morir. Condemnadament llarga és la nit*», citant uns versos de Bachmann.

En alguns poemes pren importància la procedència o la direcció de la llum, el seu moviment: les que des dels fars dels cotxes es projecten sobre el sostre a través dels plecs de les cortines; la llum que ve sempre de fora en la casa que dona al riu o la que des de dins ens assegura el lloc on som i que els intervals del dia i els de l'obscuritat sempre són els mateixos.

I amb la llum ens acostem a la formulació del primer postulat, de l'*a priori* que internament acceptem com una taula de salvació per a l'escriptura: la confiança en la capacitat de l'home per a conèixer, per a dir, i la confiança en la capacitat de la realitat per a manifestar-se i ser dita.

Amb la llum recordem les baranes d'algunes teories filosòfiques del coneixement que en alguns casos mostraran el dubte, en altres alguna tímida certesa, en altres la conformitat de l'escepticisme o la serenitat de qui contempla el jardí, en suspens, sobre un balcó.

la voluntat de dir

La voluntat de dir
 escoltava el trajecte
 del taüt cap al fons
 del nínxol que tancava
 la paraula
Rebel·lió de la sal

Com si determinades situacions anaren més enllà de l'experiència i les paraules del nostre món empíric no serviren, el dir es quedaria en la voluntat i les coses o els gestos ocuparien el seu lloc.

La dificultat d'aconseguir els mots precisos i la claredat que perseguim és una constant en els primers poemaris. És en els darrers on veiem que augmenta la confiança en la capacitat del llenguatge per a expressar fins i tot quan s'endinsa en els terrenys de la mística.

La confiança en el llenguatge ve a ser una qüestió de covardia o de coratge per a acceptar no sols una realitat que ens neguem sinó també les paraules que clarament i sense dubte existeixen i són suficients per a descriure-la, com llegim en uns versos en el primer poema de *Vertical*:

el llenguatge de dol/per la mort al teu llit,/i malgrat tot, mostrar-ho/com el pa, com la llet.

En poemes com aquest trobem qüestions que han sigut objecte del debat filosòfic i que han marcat profundament la filosofia del llenguatge: la reflexió sobre l'àmbit de coses que poden ser dites i el que requeriria d'un llenguatge especial com el de la poesia per a ser mostrat.

Crec que al llarg de la meua obra es pot observar un gir important respecte a aquest tema. De l'escepticisme vaig passar a la confiança com si amb els anys les conviccions canviaren, però el que sí que estava clar és que des d'una posició o des de l'altra, em movia sempre dins l'espai segur d'una barana filosòfica que m'assegurava no caure en el buit.

herència sense testament

Aprenué que la fam
era un tros de pa negre
conforme a la mida
ajustada del sucre
Tot passa baix

Ens fem càrrec del món que ens hem trobat i de la barana de les paraules que configuren la nostra llar, la casa que ens protegeix, els gestos, els significats, les emocions contingudes en la nostra llengua.

Hem heretat un lloc que és molt més que una circumstància afegida a l'àmbit personal. Els elements fonamentals del seu paisatge s'integren en els

noms del poema, l'expliquen i ens expliquen, ens donen pistes per a comprendre què és el que hem vist quan hem mirat per la finestra, on hem jugat de menuts, quins sorolls ens han despertat, quines olors i quines paraules hem après.

El lèxic ens representa un mapa amb senyals que ens diuen vostè està ací, vostè ha estat ací: en una torre del rellotge dels *tinglados* o en el braser davall la taula. Amb ells ens fem més conscients d'una forma de vida, d'uns esforços, d'uns somnis, alegries i pèrdues que ens faciliten la comprensió.

La comprensió de l'herència és la barana que ens subjecta al món. Pensem a partir de les paraules heretades. Sense ella aniríem perduts convertits en éssers sense temps on allotjar la nostra existència.

Com diu Arendt, acceptar que no podem comprendre seria admetre que no podem arrelar, que estem condemnats a la superfície.

De nou trobem filosofies en els fonaments d'una poesia que no vol de cap manera deixar a l'home sense garanties i sense una terra ferma on posar els peus.

anar a les coses

És el moment de tornar a les coses,
de posar-los els noms sense mirar
els efectes que causen sobre l'ànima.
Rebel·lió de la sal

És difícil per a mi parlar de la meua poesia, no sé si prenc la distància suficient o pel contrariestic massa a prop, en tot cas, com he assenyalat al principi, les meues paraules són una temptativa per a acostar-me a ella i entendre aspectes que no havia tingut en compte; un intent d'aprofundir en la poesia i en la realitat a la qual ella apunta.

En aquest fragment reflexione sobre una actitud (la meua) que crec que és general en els poemes: la d'anar a les coses amb la finalitat de captar-les tal i com es manifesten. Sense més, sense finalitats ni prejudicis ni segones intencions.

Voldria descriure el que hi ha i amb la major claredat malgrat que sé que l'objectivitat és impossible. També pretenc anar a les sensacions com si elles no estigueren en mi. Com si formaren un tot amb la cosa que descric, convençuda de què fora de mi la realitat es mostra i la meua funció és dir-la.

Vaig a les coses sense oblidar cap fragilitat, ni la seua, ni la meua. La vulnerabilitat de la que soc conscient em fa apropar-me amb tota delicadesa, com si les poguera tocar sense alterar-les, com si es deixaren sentir, immunes a mi, als meus sentiments o circumstàncies, i a la influència que puguen exercir les paraules que trie per a nomenar-les.

Si no recorde malament hi ha alguna llei o algun postulat de la física quàntica que diu que no podem mesurar res sense alterar-ho.

Jo pretenia el contrari: acostar-me deixant la realitat amb tota la seua contingència intacta.

Havia d'anar als fenòmens deixant en suspens tot el que no els corresponguera. Com si el subjecte no tinguera res a veure amb el que es manifesta i com si les coses es manifestaren amb independència de nosaltres.

Des d'una doble finitud, però amb un únic prejudici: que açò fora possible.

L'epokhé de la fenomenologia havia construït una barana transparent a través de la qual es veia tot tal i com era i a la vegada ens separava de la realitat deixant-la fora de perill de nosaltres mateixos.

Al mateix temps havia de contar com era l'experiència que volia descriure i que d'aquesta descripció emanaren els sentiments personals.

Hui sé que voldria seguir amb aquesta actitud, si m'admeteu l'atreviment, de «fenomenologia poètica». Em dona serenitat i confiança en què faig lo correcte quant a la meua relació amb la realitat. Mantinc la il·lusió de deixar-la lliure de qualsevol determinisme del llenguatge sobre ella.

la veritat

Sobre la veritat que ara em reclama
el seu sentit, significat i noms,
aprenc, pose i ordene tots els límits...

El temps en ordre

Preguntar-nos per la veritat és en general una pregunta sobre el llenguatge. En poesia la pregunta per la veritat és difícil de respondre. Si una de les funcions de la poesia fora la de possibilitar el coneixement, la veritat seria fàcil de determinar: que el que diguem s'ajuste simplement al que és.

Però és possible que quan li exigim veritat a la poesia li estem reclamant una altra cosa i que cada poeta sap a què ens referim.

L'honestedat i sobretot ser poc indulgents amb les nostres experiències com a éssers humans, s'ha de projectar en el llenguatge i la poesia, com l'art en general, necessita la major autenticitat possible. Si ella ens aproxima a la part més fonda del que som, més pense que avancem en el camí cap a la veritat.

Perquè la tasca de l'escriptor, com afirma Bachmann, és obrir-nos els ulls per a enfrontar-nos a la realitat tal i com és. Però també els altres li podem exigir a l'escriptor que ell també els tinga oberts perquè la veritat li és exigible a l'home, però ¿amb quin consol? -li respondria jo en un dels meus poemes.

Hem de ser capaços de dir el que en veritat volem dir, amb un llenguatge, el de la poesia, al qual li hauré d'exigir el màxim, perquè alguna part de nosaltres es troba en ell i som nosaltres els que en perdríem quan abandonem l'escriptura plantejant-nos, com ho fa la mateixa Bachmann en el poema «Cap delicadesa», que no tenim cap obligació ni cap deute amb ella.

tot passa baix

Tot passa baix
i tot es veu menut
i res importa més.

Tot passa baix

Tot passa baix va començar a existir com a tal quan vaig sentir que havia trobat uns pilars -amb els poemes que anava escrivint- que podrien sostindre l'estructura d'un poemari.

Sabia que si en el transcurs de l'escriptura no arribava a entreveure la seua presència, no hi hauria poemari.

Havia descartat molt prompte la idea de reunir poemes esparsos i muntar un llibre amb ells. Creia que una col·lecció de poemes -tan vàlida com altres procediments- no li proporcionaria a l'obra un sentit d'unitat o harmonia.

Necessitava els pilars. El primer d'ells va resultar ser per a mi la part titulada «Amb la punta dels dits» perquè en ella comence indicant el punt on incideix la llum: una franja entre dos angles des d'on es refracta una realitat en un altre medi i amb un altre llenguatge, el de la poesia.

L'experiència que descrivim és fràgil, vulnerable, tant que sols podria tocar-se amb la punta dels dits. Però és en ella on tot comença a ser, a dir-se, a desdir-se, i a ser salvat amb la paraula. A poc a poc el

poema anava creixent i convertint-se en una poètica sobre la qual construir.

No era conscient encara de l'ordre segur que açò representava per a mi. No podia saltar-me un dels cànons imposats per mi i edificar la casa, que per a mi és un poemari, sense fonaments.

L'altre pilar va ser la part titulada «Tornar a casa». Aquesta part naix d'una experiència, com naixen en mi tots els poemes, en concret de la sensació de tornar a casa que vaig tindre, no fa molt de temps, mentre creuava el pont del Grau que dona al carrer on jo vivia. De sobte no em vaig reconèixer, ni a mi, ni ma casa, ni el riu ni el pont sobre la barana del qual m'havia recolzat mentre em venien els records de les persones que ja no estaven, records que tornaven donant-me la impressió que els que ja havien mort em feien senyals dels llocs on havien estat i em deien que ells en formaven part, que ells havien estat allà. Sentia que eren ells els que tornaven ells, no jo.

Els poemes van seguir encadenant-se i omplint els llocs que ara estaven buits amb les memòries que em reclamaven i els mantenien encara en el present, però arribaria el temps en què ells i jo, tots, seriem memòria de ningú.

El passat, com l'experiència, era tan contingent, tan efímer, tant del món material de baix, que la finitud, realment, la marcaven els altres amb la seua memòria.

Ells també es recolzaven en la barana del pont mirant tota la vida que passava per baix.

Tot passa en el món material, ací, el de les lleis del començar a ser i deixar de ser, en el canvi, en el dels sentits, en el de la fam, l'alegria, el desig, el dolor i cada moviment del cos, cada ferida i cada sutura.

En el món de dalt –no puc deixar d'anomenar una altra de les grans baranes filosòfiques, la de Plató, no passa res, perquè l'eternitat és una idea que si bé podria ser una Forma que regira algun dels nostres cànons, és per contra, sols una il·lusió de la raó– de nou les baranes de l'idealisme.

Tot passa baix i no hi ha diferències ni en el temps: entre el dia i la nit no hi ha paret.

La idea d'una forma d'estar en el món en un «entre dues parts» on contraris com món i esperit es mesclen, anava agarrant cos en els poemes i augmentaven termes com: «franja», fissura, «bretxa», «plec», «sutura».

Un «entre» que m'exigia ser dit en els poemes i adoptava diferents formes en els objectes sobre els quals es materialitzava, un «entre» que vaig necessitar fonamentar buscant una filosofia que el contemplara, com la de Deleuze o Arendt.

El que em va sorprendre és que a la inconsciència amb què m'havia servit durant molt de temps de substrats filosòfics sense haver d'explicitar-los, en aquest cas, els vaig cercar amb tota la in-

tenció per justificar un concepte per a mi novedós i sense garanties.

En *Tot passa baix* m'havia proposat tocar de peus a terra. Determinats continguts o conceptes presents en els poemes els allunyaven massa del món concret. Aquelles descripcions de moments i objectes quotidians dels primers llibres, quasi havia desaparegut.

Volia tornar a la concreció però sense abaixar del tot de l'escala. L'equilibri era important. M'atreviria a dir que aquest lloc entre els dos extrems em donava tranquil·litat, era una altra de les baranes pròpies.

Comptar amb les baranes dels llocs segurs des d'on no em volia moure, espais com el d'un lèxic que s'apartara dels termes grandiloqüents o forçats i preservara la naturalitat a la qual aspire en poesia, ha sigut una constant en el meu treball.

He necessitat d'indrets segurs com el de la mètrica. El còmput sil·làbic m'ha obligat a trobar la paraula exacta amb el número de síl·labes que jo havia decidit i a canviar en nombroses ocasions el primer dels termes triat per no ajustar-se. Controlar la mesura i el ritme m'ha obert a opcions que no havia contemplat, que em sorprenen, em fan canviar de vegades de rumb i em condueixen a un inconegut quasi sempre millor que la versió primera.

Aquesta barana sobre la qual els versos es subjecten no l'he abandonada mai. Com les que m'han

proporcionats els encontres amb altres veus, com la que no puc deixar d'anomenar, la poeta austríaca que vaig traduir.

Crec que la seua poesia m'ha fet més atrevida per a incorporar el pensament com objecte poètic capaç de desencadenar amb els conceptes, emocions tan intenses com les imatges.

Coratge en voler fer de la reflexió un objecte poètic i del llenguatge el més important de la literatura, no pel llenguatge com a tal sinó per com l'utilitzem i la gran responsabilitat que tenim. Necessitem frases vertaderes, diu la poeta, necessitem poder subscriure allò que diguem.

Amb eixa barana, i segur que me'n deixe moltes, acabe hui la meua intervenció. Crec que la recerca del cànon-barana o de l'experimentació en la meua poesia m'ha permès aprendre molts aspectes d'ella que mai havia fet explícits o millor dit, molts aspectes de mi respecte a ella, que també desconeixia.

Bibliografia

- BIRULÉS, Fina. *El món en joc*. Arcàdia, 2023.
- BACHMANN, Ingeborg. *Literatura como utopia*. Pre-textos, 2012.
- . *Poesia completa*. Edicions el Magnànim, 1995 (traducció de Teresa Pascual i Karin Schepers).
- PASCUAL, Teresa. *El temps en ordre. Poesia reunida 1988-2019*. Institució Alfons el Magnànim, 2020.
- . *Tot passa baix*. Labreu Edicions, 2022.

Convergències i divergències entre experimentació i cànnon poètic

Josep M. Sala-Valldaura

Josep M. Sala-Valldaura és doctor en Filologia per la Universitat de Barcelona i ha estat catedràtic de Literatura espanyola moderna i contemporània de la Universitat de Lleida. Fou lector d'espanyol a la Universitat de Salford i ha estat professor de castellà i català a diversos instituts de secundària. Paral·lelament va exercir la crítica de poesia en diversos mitjans. La seva obra ha estat àmpliament traduïda i ha estat convidat com a poeta a diverses universitats europees. També ha participat en festivals internacionals de poesia.

Els conceptes de «cànnon (poètic)» i d'«experimentació» no pertanyen al mateix àmbit dels estudis literaris. La divergència, doncs, primera i substancial entre un terme i l'altre prové dels distints camps en què es fonamenten llurs definicions: el cànnon té forçosament una dimensió històrica i es desenvolupa en l'eix diacrònic, mentre que l'experimentació té lloc en un procés creatiu inserible dins un determinat període i, per tant, afecta a un eix sincrònic. El fet que sigui així, però, no exclou pas que en un moment o

altre alguns textos experimentals assoleixin la canonicitat i, d'aquesta manera, atenyin el centre de la història de la literatura. Mirarem d'argumentar-ho i de posar-ne exemples.

El cànon

Si precisem un xic més l'abast de la paraula «cànon», tot d'una observarem que es tracta d'un concepte ben necessari perquè existeixi un sistema literari: qualsevol temptativa d'institució d'una literatura reclama una síntesi i un balanç i, per raons de docència i de transmissió, estableix uns models generals, una jerarquització –provisional i discutida– de l'herència rebuda. Metafòricament, tant val l'afirmació que el cànon perllonga les roderes dels camins principals, com que els consolida i els asfalta. Tanmateix, en un segon cop d'ull, ens adonarem que el cànon no solament depèn i fixa el passat, sinó que el fa present tot reinterpretant-lo, de manera que li assegura, gràcies a aquesta nova lectura, el futur. No es pot oblidar que els textos perden la canonicitat quan el present deixa de parar-hi atenció i no en renova la lectura. Cal insistir-hi: el cànon té una dimensió històrica, garanteix el transvasament del cabal literari d'una època a les següents, i és tant passat com present i avenir.

Amb tot, el cànon no és formulat únicament per criteris literaris. En tenir un abast institucional i estar

relacionat amb l'ensenyament, els interessos editorials..., el cànon fixa i avança bo i tenint en compte motivacions estètiques, però també ideològiques, pedagògiques i editorials. Les afirmacions d'*El cànon occidental*, de Harold Bloom, resulten, doncs, insuficients a l'hora de conformar l'herència literària, perquè el cànon prové només en part del «plaer difícil» de la «lectura creativa» i de la *misreading* o «lectura desviada» dels entesos.¹ Més enllà de la valoració estrictament artística dels textos, hi trobem, en la realitat de tot cànon, judicis extraliteraris, pressions ideològiques, interessos polítics, etc. De fet, la mateixa comunicació literària mai no circula al marge del context.²

Per tant, el cànon no és estàtic, com pensaven els neoclàssics del segle XVIII, sinó que respon a les diverses variacions, algunes de literàries i altres d'extraliteràries. Iuri Lotman resumeix molt bé les variacions literàries en el títol del seu llibre *La cultura i l'explosió. Previsibilitat i imprevisibilitat*. En efecte, segons aquest semiòtic rus, la dialèctica que mou el cànon és causada perquè, d'una banda, aplega textos

1 Vegeu Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, trad. de Marcelo Cohen. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000, p. 17-27.

2 Per al lector interessat en la importància de la teoria dels polisistemes en el cànon, remeto a José María Pozuelo Yvancos, «Teoría del canon», dins José María Pozuelo Yvancos i Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 11-140.

de codis coneguts però, de l'altra, és modificat per aquells textos que, imprevisiblement, introdueixen nous codis. I, pel que fa a les variacions extraliteràries, Itamar Even-Zohar demostra com tot cànon és el resultat d'un conjunt de forces i sistemes culturals en el si dels gustos estètics i fora d'ells.

El fet que el cànon no sigui estàtic i obeeixi a canvis literaris i extraliteraris permet la seva convergència amb l'experimentació. Existeix una divergència primera i substancial, que fa que l'un, el cànon, vagi del passat cap al futur, mentre que la literatura que transgredeix els codis heretats vagi del present cap a l'esdevenidor. Ara bé, per un cantó, les variacions institucionals, pedagògiques, ideològiques incideixen en el conservadorisme fins a fer-lo tronollar i caure, mentre, per l'altre, la pròpia dialèctica de la literatura situa el cànon entre la dependència del passat i l'alliberament (si permeteu aquesta paraula) provocat per l'experimentació.

L'experimentació

Per la seva part, l'experimentació presenta d'entrada algunes dificultats a l'hora de delimitar les seves característiques. Al capdavall, la poesia experimental no pot ser definida sinó per comparació amb altres formes textuais del gènere poètic; per això, cap essencialisme ajuda a circumscriure el seu abast. Fet i fet, ni tan sols és possible de definir la poeticitat,

definició que seria el punt de partida per a aclarir tot seguit el concepte d'«experimentació».

A fi d'intentar una aproximació inicial prou vàlida, és bo d'observar el llenguatge poètic des de la recepció, sense oblidar que, segons les consideracions de Jean Cohen,³ el codi de tot poema es fonamenta sobre l'experiència interna i, en canvi, el del llenguatge ordinari ho fa sobre l'experiència externa. Ben altrament que el receptor d'un missatge funcional, el lector d'un poema rep una càrrega connotativa i emocional superior, on el plaer estètic hi té un paper destacat. És així de resultes d'una desviació, transgressió o violació dels codis lingüístics usuals i, molt sovint, de llur funcionalitat.

Sobre aquesta desviació, l'experimentació en suma una altra: és la desviació d'una desviació. D'acord amb Margalida Pons,⁴ aquest enrariment comunicatiu es produeix per mitjà de tres camins: la mescla de codis, l'alteració del discurs i la investigació del marc físic de la poesia. Interessa sobretot el segon, que es manifesta tant per la destrucció de les normes i les pràctiques habituals del sistema lingüístic (el trencament de la concatenació sintàctica, per exemple) com pel menysteniment dels valors estètics establerts, a favor del lletgisme, el prosaisme...

³ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*. París: Flammarion, 1988.

⁴ Margalida Pons, *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*. Palma: Lleonard Muntaner, 2021, p. 44-45.

Convergència de cànon i experimentació

No hi ha dubte que el text experimental es vincula a la tradició perquè existeix en la mesura que el comparem amb altres textos del passat i del present. El mateix s'esdevé amb el text canònic, que ho és igualment per esguard d'altres textos. Convergeixen tots dos en un dels trets bàsics del cànon: formen part de la permanència i del dinamisme que el caracteritzen. I, en efecte, quan un text experimental passa a ser un text canònic contribueix a la dialèctica entre la dependència del passat i l'alliberament del present, motor i eix de la idea de cànon.

En la constant organització i desorganització del cànon, l'experimentació hi té un paper dinamitzador i, en un primer moment, desorganitzador. Com qualsevol altre text poètic, l'experimental pugna per ocupar un espai en el sistema literari i, malgrat l'origen transgressor i sovint marginal, o bé desapareix per oblit o bé passa a ocupar un lloc més o menys central de la piràmide. Aquest procés ultrapassa la consciència i la pròpia creació de l'autor perquè respon a unes necessitats literàries però també socials, ideològiques, culturals... que el desborden i que quallen justament amb l'existència del cànon.

Atès tot plegat, no hi ha una separació entre cànon i experimentació. El mateix fet d'experimentar obliga a un coneixement molt gran de la tradició i de l'ofici d'escriure, i quasi sempre respon a una neces-

sitat estètica (i fins i tot ètica) ben ferma, lligada a les necessitats ideològiques i morals de la societat coetània en un bon nombre de casos. Per exemple, en el seu trencament amb el llenguatge dels codis poètics vigents, l'edició clandestina, el 1974, d'*El bell país on els homes desitgen els homes* de Biel Mesquida mostra al mateix temps la necessitat estètica i ètica de l'autor i els canvis que s'estaven operant en la societat d'aquell moment.

Segurament, no cal insistir en la constatació que les temptatives gratuïtes i ignorants estan condemnades a l'oblit. És obvi que, per desfer un vers, abans has de saber fer-lo, i que la mar Mediterrània ja fa uns quants dies que ha estat descoberta. De la mateixa manera, és obvi que l'experimentació té en compte la tradició i que, tot integrant-se en el cànon quan sobreviu, en forma part com a tradició inicialment d'avantguarda. Hi ha una continuïtat en qualsevol discontinuïtat, i per això, el concepte d'«originalitat» només pot ser llegit des d'aquesta perspectiva.

Convergència de cànon poètic i experimentació en la modernitat

Un text experimental que s'hagi incorporat en algun cànon pot saltar al centre absolut. Aleshores ja no serà adscriuible al sintagma «tradició avantguardista»: haurà esdevingut a seques, ras i curt, «tradició», perquè ocuparà un lloc predominant en la me-

mòria literària i en el cànon institucionalitzat. Per a demostrar-ho, basta recordar els inicis de la poesia moderna, on trobem dues experimentacions que palesen la mescla de codis i l'alteració del discurs, amb la destrucció de les normes heretades i de les pràctiques habituals del sistema lingüístic i amb el menysmenament dels valors estètics establerts –si podem repetir allò que destria la literatura experimental de tota altra. Són *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose* (1869), de Baudelaire, i *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), de Mallarmé.

Una mica abans de la publicació pòstuma de *Le Spleen de Paris*, el 1865, Verlaine afirmava amb tota la raó del món que *Fleurs du mal* encetava la poesia que esqueia a l'home modern. Els petits poemes en prosa de l'autor parisenc ho ratificaran, quatre anys més tard, perquè viuen la fragmentació i la imprevisibilitat de la modernor, mentre posen en relleu la impossibilitat de la vella retòrica obsoleta en un nou ambient fet d'inseguretats i incerteses. L'experimentació de Baudelaire va reduir la distància que separava la poesia de la prosa; en els mots que adreça a Arsène Houssaye com a pròleg de *Le Spleen de Paris* indica l'abast del nou codi poètic:

¿Qui, d'entre nosaltres, en els seus dies d'ambició, no ha somiat el miracle d'una prosa poètica, musical, sense ritme i sense rima, prou flexible

i prou esqueixada per adaptar-se als moviments lírics de l'ànima, a les ondulacions del somieig, als sobresalts de la consciència?⁵

No sé si resulta massa agosarat asseverar que, si Baudelaire inventà un codi, Mallarmé un llenguatge. En tot cas, l'autor d'*Un coup de daus no abolirà mai l'atzar* segueix els tres camins que menen a l'experimentació més absoluta, ja que atorga significat a la tipografia i als espais en blanc, barreja el codi verbal i el visual, trenca el vers, romp la coherència sintàctica i no respecta gens ni mica la compatibilitat semàntica:

EL NOMBRE

EXISTÍS

altrament que al·lucinació esparsa d'agonia

COMENCÉS I CESSÉS

sorgint si negat i clos quan aparegut
en fi

per alguna profusió escampada en raresa

ES XIFRÉS

evidència de la suma per poc que una

IL·LUMINÉS

⁵ Charles Baudelaire, «A Arsène Houssaye», *Petits poemes en prosa (Le spleen de Paris)*, trad. d'Anna Montero i Vicent Alonso. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, 1983, p. 9.

L'ATZAR

Cau
 la ploma
 rítmic suspens del sinistre
 sebullir-se
 en les escumes originals
 adés d'on féu un bot el seu deliri fins a un cim
 marcit
 per la neutralitat idèntica de l'avenc

Qualsevol pàgina del poema il·lustra sobre el valor significatiu dels «espais devorats» per Mallarmé.⁶ Paul Valéry explica la novetat, el trencament i, doncs, l'alta experimentació d'aquesta escriptura: «El «fons» ja no és *causa* de la forma, sinó un dels seus efectes. Cada vers esdevé una entitat que té les seves raons físiques d'existència. És un descobriment, una mena de «veritat» intrínseca arrabassada a l'atzar».⁷

6 A tall d'exemple, els d'aquesta imatge de Stéphane Mallarmé, «Un cop de daus no abolirà mai l'atzar», trad. de Víctor Obiols. *Rel's*, 6 (hivern 2005), p. 71-94; la citació, p. 89.

7 Paul Valéry, «Mallarmé», *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Œuvres, vol. 12. París: NRF, 1945, p. 9-12; la citació, p. 12.

Convergència de cànon poètic i experimentació en la literatura catalana contemporània

Si és així en el cànon occidental, i el mateix Harold Bloom ho corroboraria, no resulta gaire difícil de fer alguna cosa semblant en l'àmbit de les lletres catalanes. Tot i les mancances polítiques, al cap i a la fi, el gruix institucional, l'existència d'especialistes i departaments universitaris, les necessitats docents i, sobretot, el propi pes social de la literatura garanteixen que, a casa nostra, el cànon –en aquest cas, el de la poesia– es mogui d'una manera pareguda a la de molts altres cànons europeus. Per tant, assistim a variacions en la cotització estètica dels nostres escriptors: l'obra de Víctor Català, per exemple, va clarament a l'alça, i el periodisme femení d'abans de la Guerra Civil es recupera des de l'impuls social i literari. O, verbigràcia, comença a forjar-se una selecció dels escriptors de la generació dels 70. O s'han viscut les aportacions i discussions que provenien de la postmodernitat en relació amb la mateixa idea de cànon, amb l'obertura que el postcolonialisme ha representat en el cànon internacional o amb la necessitat d'incorporar-hi tots els sectors marginats per la història.

Amb l'ajuda d'haver-hi prou distància temporal i suficient gruix crític, el cànon català ha beneït l'obra de dos poetes que han basat llur escriptura en l'experimentació: si Baudelaire i Mallarmé figuren al cap-

davant de la poesia contemporània europea, J. V. Foix i Joan Brossa encapçalen la poesia catalana actual. Bo i revalidant la condició de canònics, el paralelisme entre els autors francesos i els catalans s'allarga perquè aquells inauguraren respectivament el conreu del poema en prosa i els esclats de l'avantguarda, mentre que aquests han obert nous camins als poetes posteriors. Així, Foix i Brossa han aportat dues mirades inèdites en el tractament de la referencialitat i en el llenguatge, ben altres a les que havien predominat per influència del postsimbolisme.

Pel que fa a J. V. Foix, la historiografia ha estat tant unànime en la valoració de la seva ruptura estètica com vacil·lant a l'hora d'etiquetar-la. Joaquim Molas recull una conversa amb Jordi Sarsanedas, segons la qual Carner, Riba i Espriu «són poetes «normals». Responen a les lleis més estrictes de la tradició. Foix, no».⁸ L'experimentació del poeta de Sarrià ha estat explicada per Joan Ramon Veny-Mesquida:

¿Com resol J. V. Foix la «necessitat» de dur a terme una «literatura punta», com l'havia anomenat Carbonell, sense «descompondre l'idioma»? Doncs, amb una «actitud» avantguardista, en el sentit

8 Joaquim Molas, *El mirall de la vida. Dietari 1956-2015*, ed. de Rosa Cabré i Maria Capdevila. Barcelona: Edicions 62, 2021, p. 424. O: «Si Foix, sense deixar de ser Foix, no hagués escrit, sinó pintat, i Miró, sense deixar de ser Miró, hagués escrit, seria Foix, i no Miró, qui figuraria en els mapes internacionals» (*ibíd.*, p. 114).

d'«experimentadora» (no en va Foix s'ha autoproclamat, a tort i a dret, investigador en poesia), és a dir, forjant la seva pròpia avantguarda o, dit d'una altra manera, construint l'avantguarda *possible*, dins el context de «renaixença» en què es trobava la cultura catalana, sense posar en perill aquest renaixement (ans al contrari: contribuint-hi) ni desvirtuar la identitat catalana (ans al contrari: refermant-la).⁹

Per tant, el mèrit de Foix no rau només en les seves reeixides consecucions com a investigador en poesia, sinó també en haver-les sabut realitzar tot prenent consciència del moment en què es trobava la llengua literària catalana i des de l'assumpció del propi llegat clàssic. Hi ha una dificultat extrema i un gran coneixement darrere l'aventura escomesa per Foix. A més a més, s'hi ha d'afegir la incomprensió amb què va haver de fer front: «En el moment de la seva publicació [de *Sol, i de dol*], ningú no va entendre el que pretenia el poeta, tal com ja havia passat en publicar *Gertrudis* i *KRTU*, si bé per motius diferents, en aquest cas, pel suposat «medievalisme» del llibre».¹⁰ Tanmateix,

9 Joan Ramon Veny-Mesquida, «'Com si cap literatura exterior existís': formes de la identitat en l'obra de creació de J. V. Foix», *Zeitschrift für Katalanistik*, 31 (2018), p. 99-110; la citació, p. 104.

10 Joan Ramon Veny-Mesquida, «J. V. Foix», *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana; Barçino; Ajuntament de Barcelona, 2021, VII, p. 239-262; la citació, p. 250.

durant les darreres dècades, la comunitat lectora ha situat Josep Vicenç Foix en la més rotunda centralitat de la poesia; heus ací un bon exemple d'un procés força usual en la literatura: passar de la divergència inicial amb els codis acceptats a sumar-s'hi anys a venir.

També Joan Brossa mostra com el cànon accepta, i sovint més d'hora que tard, l'experimentació. Per aquest motiu mereix un apartat en la *Història de la literatura catalana* en curs de publicació, una mena de llibres que reflecteixen per antonomàsia el cànon dominant d'una època. Tot i així, i com succeeix igualment amb Foix, n'hi hauria prou amb el repàs de les influències i admiracions dels poetes de fornades posteriors per tal de considerar-lo un dels autors que han sobreviscut millor al pas del temps.

L'obra de Joan Brossa és, de cap a cap, una suma d'experimentacions. Consegüentment, qualsevol valoració crítica que se'n faci parteix si us plau per força de la seva imprevisibilitat, del seguit de temptatives que, amb més o menys bona acollida en el seu moment, va dur a terme. L'apartat de la *Història de la literatura catalana* les ressegueix cronològicament: la «investigació introspectiva» de l'inconscient, la combinació de surrealisme i realitat, la poesia visual, els poemes objecte o l'assumpció a partir de 1950 d'un llenguatge considerat no poètic. D'aquesta data és, precisament, el seu recull més decisiu, *Em va fer Joan Brossa*. Jordi Marrugat el presenta així:

Es tracta d'un llibre revolucionari que, mitjançant una retòrica plana, no treballada segons els recursos de la poesia tradicional, sovint copiada directament d'usos quotidians de la llengua, construeix una nova poesia capaç de reflexionar sobre la mateixa poesia, les trampes del llenguatge i la manera com aquest estableix la visió humana del món.¹¹

Des de la transformació extrema dels codis heretats o des de la innovació òrfena de precedents, l'obra de Brossa és l'exemple més pròxim al nostre temps de la convergència de la literatura experimental amb el cànon poètic. Autors posteriors, que en general pertanyen a l'anomenada generació dels 70, comencen a ser a hores d'ara l'objecte dels processos de la canonicitat que asseguren la continuïtat i la discontinuïtat de tot corpus literari. I no costa pas gaire d'albirar-hi, en aquest període inicial de destriament, el paper que assolirà l'experimentació en una etapa següent del cànon.

Es començarà a perfilar aquest nou període amb el volum de la *Història de la literatura catalana*, que abraçarà del realisme històric a la postmodernitat. Tanmateix, el fet que Maria-Mercè Marçal morís el 1998 ha avançat el procés el seu inseriment en la centralitat canònica. En la mesura que, com ella mateixa

¹¹ Jordi Marrugat, «Joan Brossa», *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (III)...*, VII, p. 492-495; la citació, p. 494.

deixà escrit,¹² no hi havia una genealogia femenina en la història i, per tant, en la cultura i el cànon, i en la mesura que l'experimentació lingüística pot ser obligada per la pròpia necessitat de *ser* (és a dir, per la identitat), la seva inclusió en la història, la cultura i el cànon vigent exemplifica els canvis socials i culturals de la nostra època. Això representa l'assumpció per part de la literatura d'una nova herència, amb un codi nou o, almenys, amb la simbologia renovada.

És molt probable que Biel Mesquida, per tornar a esmentar un autor que hem citat més amunt, tingui un paper destacat en la pròxima baula d'aquest encadenament que anomenem cànon. Ho avalen tant *El bell país on els homes desitgen els homes* com *L'adolescent de sal*. De moment, el llibre de poemes figura com una de les lectures de l'assignatura Tendències de la literatura catalana actual, de la Universitat de les Illes Balears, i la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans va celebrar els cinquanta anys de la publicació de *L'adolescent de sal* a la seva seu, el passat 22 de setembre. Sens dubte, també obtindran força ressò en les futures històries de la literatura les inversions antilògiques de Carles Hac Mor, l'obra completa del qual és en procés de ser editada mentre

12 Maria-Mercè Marçal, «Meditacions sobre la fúria», *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, ed. de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa, 2004, p. 133-153.

continua rebent una notable atenció per part de crítics i lectors. L'experimentació lingüística de Víctor Sunyol ha estat objecte, fa poc, d'una tesi doctoral, de diversos assaigs de Jordi Marrugat, Sala-Valldaura i Dolors Perarnau i, ben aviat, d'un monogràfic de la revista *Reduccions*.

Des de dins i des de fora, sembla que els interessats pels marges on es couen els esclats imprevisibles coincideixen a remarcar-hi una certa facilitat per a conquerir una parcel·la del poder canònic. Ja ho constatava l'any 2000 Vicenç Altaió, a propòsit de Joan Brossa i del lloc al sol que tot d'una ocupava la literatura de l'ombra: malgrat el seu major conservadorisme en relació amb el món de l'art, el de les lletres permetia que la literatura submergida creés «el seu sistema i circuit».¹³ Per la seva banda, el diagnòstic de Margalida Pons remarca una actitud positiva per part de les institucions culturals envers l'experimentació:

L'atenció prestada per les institucions –acadèmiques i, sobretot, de gestió cultural– a les escriptures experimentals té molt a veure amb les obsessions per la completesa i per la modernitat d'una cultura, la catalana, que lluita constantment contra els fantasmes de la parcialitat, de

13 Vicenç Altaió, *Desglossari d'un avantguardista*. Barcelona: Destino, 2000, p. 230.

l'anacronisme i de la imperceptibilitat: vol tenir de tot.¹⁴

En conseqüència, si ens fem la pregunta: El cànon poètic català recull prou i prou bé l'experimentació?, penso que hauríem de contestar que ni més ni menys que com recull les escriptures més convencionals. Comptat i debatut, la convergència entre els textos experimentals i el cànon no sembla pas més complicada, pel que fa a la poesia catalana, que la que relaciona els codis fresats amb el poder acadèmic establert. És així per diverses raons: no són gens clares les línies que separen les desviacions de la poesia, d'una banda, i les de la poesia experimental, de l'altra; l'experimentació, si més no d'ençà de la contemporaneïtat, forma part d'allò que s'espera i a voltes gairebé s'exigeix per a distingir un poeta; fins i tot, les peculiaritats editorials en català beneficien que els autors experimentals publiquin sovint i menut en qualsevol de les col·leccions existents, o que Maria-Mercè Marçal es fes conèixer guanyant el premi Carles Riba amb *Cau de llunes* (1976) i que Carles Hac Mor fos guardonat en els Jocs Florals de Barcelona.

En síntesi: dels tres camins de l'experimentació, només la mescla de codis queda molt fora del que pot esdevenir canònic, ni que sigui perquè la barreja d'enunciacions verbals i visuals és considerada una

¹⁴ Margalida Pons, *op. cit.*, p. 103.

altra disciplina i no acaba, doncs, d'encabir-se en la lectura que l'acadèmia fa del gènere poètic. Els altres dos, el de l'alteració del discurs i el de la investigació del mar físic del poema, s'integren en el cànon de la mateixa manera que la poesia que no transgredeix, trenca o viola els codis heretats. Per tant, l'acceptació de les formes orals (penso en Enric Casasses i Dolors Miquel) no resulta gaire més complicada que la de Biel Mesquida, Carles Hac Mor o Víctor Sunyol, perquè, al capdavall, llur obra es vehicula igualment per mitjà dels llibres i, fet i fet, no sé fins a quin punt representa una ruptura radical amb la tradició culta i sobretot popular de la poesia. Ho confirma que Enric Casasses sigui Premi d'Honor de les Lletres Catalanes.

S'està renovant el cànon poètic?

*Taula rodona amb Maria Antònia Massanet,
Marc Rovira i Maria Sevilla,
moderada per Anna Pantinat*

Anna Pantinat (Barcelona, 1977) és músic, poeta i artista escènica. Ha presentat les seves propostes poètiques en nombrosos recitals i concerts en format lectura o amb música. També ha col·laborat en alguns mitjans parlant de literatura i llibres. Des de 2019, forma part de la Junta Directiva de l'AELC.

El cànon amputat

M. Antònia Massanet

M. Antònia Massanet (Artà, Mallorca, 1980) és llicenciada en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universitat de Barcelona i màster en Estudis de Dones, Gènere i Ciutadania. Ha publicat ressenyes i articles en revistes i diversos volums col·lectius, tant acadèmics com de divulgació, sobre poesia, gènere i feminisme. Ha impartit tallers de poesia, va ser coordinadora del cicle de poesia La Poeteca de Barcelona, Vocal i Secretària de l'AELC i directora del festival PoésArt d'Artà (Mallorca).

Ens pensàvem que no hi havia dones a la Generación del 27 i vam descobrir las Sin Sombrero, també creiem que durant la postguerra espanyola gairebé no hi havia dones que escrivessin poesia, o que les que ho feien eren autores d'una obra absolutament menor, i vam descobrir Gloria Fuertes i altres autores de «*Versos con faldas*», tampoc no sabíem que hi hagués dones al moviment beat nord-americà i Analisa Marí ens les va descobrir en l'antologia *Beat Attitude* (Bartleby, 2015); i així un llarg etcètera.

A més, la literatura de dones ha estat sovint considerada de segona; pensem en l'anomenada «literatura de tassetes», fent referència a les tasses de te que preniën les senyorettes en les obres d'autores angleses del període de Regència britànica, considerades com a «sentimentals», quan s'utilitza per referir-se a autores de la talla de Jane Austen o les germanes Brontë. I ho vam veure també el 2015, quan el prestigiós editor Chus Visor va dir en una entrevista a *El País* que «la poesía femenina en España no está a la altura de la otra, de la masculina [...]. No hay una poeta importante ni en el 98, ni en el 27, ni en los 50, ni hoy».

De la mateixa manera que ha passat en castellà, anglès i tantes altres literatures, també ens pensàvem que no hi havia hagut dones poetes en català durant molts anys: no apareixien ni al cànon literari, ni als llibres de text, ni s'estudiaven a la universitat, atès que les poques que s'inclouïen a les programacions de les assignatures –i encara s'hi inclouen avui dia, a excepció de matèries específiques sobre feminisme i gènere– se les deixava per al segle XX, per a final de curs, i ja se sap que els temaris són un objectiu ideal que mai no es completa.

Durant molts anys l'explicació a la manca d'autores al cànon s'argumentava principalment per les dificultats d'accés de les dones als estudis reglats, que feia que no es poguessin desenvolupar com a escriptores tal i com feien els homes, repercutint també en

la qualitat dels seus textos. En realitat, però, sempre hi ha hagut dones que han escrit, ni que fos d'amagat, sense publicar, des de la intimitat de llars o convents; i l'argument de la qualitat és molt precari i pot ser molt discutit, atès que aquesta és molt difícil de definir i ve donada també per qüestions socioculturals i gustos subjectius i on el gènere també hi és present.

Sempre hi ha hagut dones poetes, el que passava és que la transmissió de la història de la literatura, patriarcal i esbiaixada, ens les ha invisibilitat i manllevat. Per començar, a les escriptores se les reconeix menys que als seus homòlegs masculins: tot i que les poetes joves estiguin més de moda, encara són menys publicades, premiades, es parla menys de la seva obra en articles i ressenyes –a excepció de textos específics sobre dones– i, sobretot, són encara molt desconegudes, poc citades i reconegudes pels homes, tant lectors –hi ha diversos estudis que demostren que els homes les llegeixen menys– com autors, atès que molts poetes tendeixen a emmirallar-se en altres homes i no en dones, no les tenen com a referents.

Però, quins són els mecanismes que exclouen les dones del cànon? L'argument de la tardana aparició de les dones a l'escriptura ja l'hem comentat, però, i ara que sí que n'hi ha, per què no estem encara en el 50% d'autores al cànon? Es creia que les dones del passat no escrivien però cada vegada veiem més una recuperació de dones escriptores i que hi ha una

genealogia gairebé ininterrompuda des de l'Edat Mitjana, com explica la investigadora Maria Lacueva, pel que allò que hi ha en realitat és una manca de reconeixement social femení al llarg de la història, com argumenta Ana López-Navajas, fundadora del projecte europeu Woman's Legacy.

No és que hi hagi hagut una conxorxa d'homes per amagar les produccions culturals literàries de les dones, però hi ha una mena de pacte patriarcal que pensa que el que escriuen els homes és interessant, important, racional i universal, mentre que el que escriuen les dones és individual i particular, anecdòtic i anodí, superficial i superflu, sentimental i emocional. Allò masculí és més prestigiat i no és vist com a masculí, sinó com a universal, mentre que allò femení sempre és vist com a femení i es menysprea. Tot això porta a una història falsejada, perquè normalitza una visió del món en la qual es veu com a normal que no hi hagi dones o que n'hi hagi molt poques. El cànon és una lectura intencional de les obres d'una època i la selecció d'obres i autors mai no és ingènua.

Cal, aleshores, represtigiar l'autoria femenina i legitimar-la en tant que suposa una aportació cabdal a la nostra tradició literària, la meitat d'ella, concretament. Perquè a l'extraradi de la literatura hegemònica també s'escriu i s'articula un pensament, que sovint per moltes persones pot tenir més sentit, uti-

litat i capacitat de representació del que té l'eix articulador central.

A tall d'exemple, de *Flamarades sortiran. Antologia de poesia catalana feminista* (Godall Edicions, 2023), obra de la qual he estat curadora, he rebut comentaris molt elogiosos, però alguns han estat també elogis enverinats, que mostren com de difícil que és sortir dels tentacles del pensament patriarcal. El primer cas és el de dos homes majors que jo, de reconegut prestigi dins del món poètic i universitari, que m'han dit que gràcies a aquesta obra coneixerien moltes més dones poetes. Aquests homes tenen recursos per a la recerca, si no coneixien fins ara les dones poetes és que no els havia interessat. Almenys celebren tenir una eina que els ho facilitava. Entre poetes de la meva generació, n'hi ha que m'han manifestat que els havia sorprès la qualitat dels poemes, que sembla indicar que donaven per fet que la poesia de dones i feminista d'entrada no havia de ser de gaire qualitat.

Per justificar els arguments sobre la manca encara de normalitat de les dones poetes, voldria fer un repàs a algunes dades sobre la seva presència en allò que es considera que fa el cànon: premis, crítiques, antologies, lectures prescriptives...

Premis literaris

- **Premi dels Jocs Florals de Barcelona:** des del 1984, en 39 edicions només l'han guanyat tres

dones: Maria Josep Escrivà (2007), Àngels Gregori (2013) i Glòria Coll Domingo (2022). Els membres del jurat de diferents edicions han constatat que s'hi presenten molt poques dones i demanen més participació femenina. En els casos de les dues últimes dones guanyadores va ser bastant comentat en els cercles poètics de la ciutat que no se'ls mereixien i que hi havia poemaris de candidats masculins molt superiors.

- **Premi Carles Riba de poesia:** des del 1950, és a dir, en 72 edicions, l'han guanyat nou dones: Clementina Arderiu (1958), Maria-Mercè Marçal (1976), Olga Xirinacs (1987), Quima Jaume (1989), Anna Aguilar-Amat (2000), Susanna Rafart (2001), Rosa Font (2010), Maria Callís (2016) i Mireia Calafell (2023).
- **Premi Octubre de poesia Vicent Andrés Estellés:** des del 1972, en 51 edicions, sis dones: Felícia Fuster (1987), Teresa Pascual Soler (1988), Tònia Passola (2001), Cèlia Sánchez-Mústich (2010), Laia Llobera (2022) i Irene Tarrés (2023).
- **Premi Senyoriu d'Ausiàs March:** des del 1981, en 42 edicions, deu dones: Teresa Pascual (1987), Maria Fullana (1988), Maria Josep Escrivà (1992), Susanna Rafart (1985), Isabel Garcia Canet (2006), Christelle Enguix (2008),

Begonya Pozo (2010), Anna Gual (2016), Yolanda Esteve (2017), Rosa Font (2019) i Carla Fajardo (2024).

- **Premi Ciutat de Palma, Joan Alcover de Poesia:** des del 1955, en 68 edicions només tres dones: Margalida Pons (1987), que va significar la primera dona premiada en 32 edicions, Susanna Rafart (1999) i després hauríem d'esperar vint anys més per veure la següent, Raquel Casas Agustí (2019).
- **Premi Cavall Verd Josep Maria Llompart de Poesia:** des del 1985, en 40 edicions, el premi ha estat concedit a vuit dones: Montserrat Abelló (2003), Margarita Ballester (2005), Susanna Rafart (2006), Antònia Vicens (2018), Anna Gas (2020), Mireia Calafell (2021), Susanna Rafart, (2022), Rosa Font (2023) i el 2024 Àngels Gregori. Podríem parlar d'un «redreçament de gènere» des del 2018.
- **Premi de la Crítica Serra d'Or de poesia:** de 56 premiats, nou dones, tot i que en els darrers 13 anys s'ha corregit hi hagut gairebé paritat. Elles són: Clementina Arderiu (1970), Montserrat Abelló (1999), Teresa Pascual (2003), Cèlia Sánchez-Mústich (2010), Mireia Vidal-Conte (2017), Teresa d'Arenys (2018), Dolors Miquel (2020), Antònia Vicens, (2021) i Àngels Marzo (2023).

- **Premi de la Crítica de la Poesia Catalana:** des del 1962, en 61 edicions vuit dones, la primera el 2004. Les premiades han estat: Maria Beneyto (2004), Teresa Pascual (2009), Anna Montero (2009), Gemma Gorga (2016), Zoraida Burgos (2028), Dolors Miquel (2020), Maria Josep Escrivà (2021) i Àngels Marzo (2023).

Ressenyes:

- **Diari ARA «Llegim»:** 2023: homes: dos (Feliu Formosa i Pere Rovira), dones: una (de l'antologia *Flamarades*); 2022: homes: cinc (Josep Ramon Roig, Valentí Puig, Antoni Vidal Ferrando, Narcís Comadira, Carles Dach), dones: una (reedició d'*Agonia de llum*, de Mercè Rodoreda), 2021: tot homes.
- **La Lectora:** Només he comptabilitzat les crítiques literàries a poetes vius i en català. A la revista hi ha molta presència de ressenyes a traduccions i estudis d'autors que no he comptabilitzat. 2023: homes: nou, dones tres: Maria Isern, Chantal Poch i Dolors Miquel; 2022: homes: sis, dones tres: Clara Ballart, Maria Sevilla i Maria Josep Escrivà; 2021: homes: cinc, dones tres: Carmelina Sánchez-Cutillas, Antònia Vicens, Teresa Pascual; 2020: homes: cinc, dones sis: Mireia Calafell, Maria Josep

Escrivà, Laia Llobera, Chantal Poch, Laia Carbonell, Maria Àngels Anglada; 2019: principalment articles sobre estudis d'autors. Pel que fa a l'autoria de les ressenyes, gairebé hi ha paritat.

- **Caràcters:** és un cas atípic perquè en la junta de direcció, composta per deu persones, hi ha vuit dones. I en els continguts de la revista hi sol haver molta paritat. 2023 (1 núm.): de 15 ressenyes, vuit de dones (Mercè Rodoreda, Jèssica Ferrer, Mari Chordà, Anna Campillo i Susanna Rafart, Aina Riera, Núria Mirabet, Anna Gual) i totes fetes per dones; 2022: de 10 + 11 ressenyes, onze de dones (primer núm.: Meritxell Cucurella-Jorba i Gemma Gorga; segon núm.: Alba Camarassa, Raquel Santanera, Sònia Moll, Antònia Vicens, «Elles: constel·lació poètica. Una antologia de poesia de dones en valencià», Raquel Pena, Susanna Rafart, Dolors Miquel i Rosa Font), totes fetes per dones; 2021: de 13 + 8 ressenyes, 3 + 2 de dones (Lucia Pietrelli, Teresa Colom, Consol Martínez Bella; segon núm.: Maria Josep Escrivà i Imma López), totes fetes per dones.
- **Núvol:** ja gairebé no fan ressenyes, excepte en l'especial de paper de «La Setmana» –que normalment paguen les editorials–, quasi tot són entrevistes i alguns articles sobre poesia.

Creació poètica

- **Revista *Reduccions***: Núm. 119 (2023): tres dones i un home (Mireia Vidal-Conte, Anna Ballbona i l'autora d'aquest article); núm. 118 (2022): quatre homes i una dona (Lucia Pietrelli); núm. 117 (2022): tres homes i dues dones (Maria Callís i Rosa Font); núm. 116 (2020): tres homes i quatre dones (Antònia Vicens, Anna Montero, Mireia Casanyes i Chantal Poch); núm. 115 (2020): vuit homes i tres dones (Maria Josep Escrivà, Nati Soler Alcaide i Laia Noguera); núm. 114 (2019): sis homes i dues dones (Laia Llobera i Cinta Massip); núm. 113 (2019): set homes i dues dones (Glòria Coll Domingo i Irene Solà), i núm. 112 (2019): cinc homes i dues dones (Núria Armengol i Dolors Miquel). Veiem, per tant, que tot i que durant anys els homes eren inclosos tres vegades més que les dones, les quals tenien una presència més anecdòtica i de voluntat d'incloure un percentatge de dones, en els darrers anys s'ha redreçat bastant pel que fa a la perspectiva de gènere.

Lectures prescriptives de Batxillerat

El nou decret de Batxillerat del 2022 ha canviat el sistema d'ensenyament de la literatura per fer-la competencial. Així, de cronològica i basada en el

cànon ha passat a asincrònica i organitzada per temàtiques i perspectiva de gènere, components que han de ser aplicats a textos multimodals, que passen per qüestions com comparar la utilització d'un determinat recurs retòric en un poema, un quadre o una escultura, entre d'altres possibles exercicis. Aquest mètode d'ensenyament i avaluació és més complex però permetrà abordar la literatura de forma més àmplia i tenir més en compte l'obra de dones autores, de temes oblidats pel cànon, com ara les cures, i de la comunitat LGBTQI+. No obstant això, s'està endarrerint de la implantació de les proves d'accés a la universitat, per ara sense data, i molt professorat deixa aquest tipus d'ensenyament encara de banda. A la darrera versió de l'*Antologia de poesia catalana. Nova tria*, a cura d'Enric Virgili, entre un total de 35 poemes, n'hi ha quatre de dones: Maria Antònia Salvà, Clementina Arderiu, Maria Àngels Anglada i Maria-Mercè Marçal.

Antologies

En comentaré només una de fa uns anys, *Mig segle de poesia catalana. Del maig del 68 al 2018*, de Vicenç Altaió i Josep M. Sala-Valldaura (Proa, 2018), però que, com anuncia el títol i les intencions, tenia una voluntat canònica. Hi trobem que, de 223 autors, hi apareixen 55 dones d'arreu dels territoris de parla catalana, que ja és un nombre molt inferior al dels

homes però, a més, la meitat de les poetes són nascudes a partir dels anys 80, amb buits importants, per tant, entre la línia de continuïtat de les dones poetes, sobretot entre les que ara es troben entre la cinquantena i la setantena.

Per tot això, podem constatar que a la poesia catalana encara li falta recórrer un important camí cap a la igualtat que passi pel reconeixement del valor de l'obra de les dones poetes, així com del seu reconeixement com a autores i del seu paper cabdal a l'aportació a la nostra cultura. Es fa necessari, doncs, emplenar els buits i silencis que foraden el nostre cànon i que fan d'ell quelcom amputat, esguerrat, i reconfigurar-lo en tant que un tot articulat, complet, ric, útil i veraç.

Bibliografia

- BARNOLAS, Anaïs. «No és la seva obra... El problema és ser dona». A: *Dossier Associació de dones periodistes*, especial «Dones i lletres», estiu 2016, núm. 46, p. 8-11: https://www.adpc.cat/new_site/wp-content/uploads/2016/10/DONES_46_.pdf
- CABALLÉ, A. *La vida escrita por las mujeres*. Barcelona: Lumen, 2004, 4 vols.
- CABRÉ, M. Ángeles. *Leer y escribir en femenino*. Barcelona: Aresta, 2013.
- CRUZ, Juan. Entrevista a Chus Visor, *El País*, 02-06-2015. Consulta: 30 de març de 2024, https://elpais.com/cultura/2015/06/01/actualidad/1433158494_206022.html
- ESCOLAN, Esther, «Els premis literaris no són per a les dones». A: *Dossier Associació de dones periodistes*, especial «Dones i lletres», estiu 2016, núm. 46, p.28-30: https://www.adpc.cat/new_site/wp-content/uploads/2016/10/DONES_46_.pdf
- FREIXAS, L. *La novela femenil y sus lectoras*. Còrdova: Universidad de Córdoba, 2009.
- LÓPEZ-NAVAJAS, Ana, et al. <https://womenslegacyproject.eu/ca/home/>
- LÓPEZ-NAVAJAS, Ana i LÓPEZ-GARCIA MOLINS, Ángel. «El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Universitat de València, vol. xvii, 2012, p. 27-40.

- PASQUAL, G. «Els homes que no llegien les dones», *Vilaweb*, 31-05-2022. Consulta: 20 d'abril de 2024, <https://www.vilaweb.cat/noticies/homes-llegien-dones-mail-obert-pasqual>
- REDONDO, A. «Ginocrítica polifónica», *Contexto* 5-7, 2001, p. 191-217.
- ROMANOS, Andrea. «Per què les dones llegeixen més però escriuen i publiquen menys que els homes? Les dones a la literatura, lluny de la igualtat de gènere», *Notícies UOC*. Consulta: 28 de juny de 2022, <https://www.uoc.edu/ca/news/2022/163-dones-literatura-igualtat-genere>

De capçals i cavalcades

Marc Rovira

Marc Rovira (Barcelona, 1989) és llicenciat en Filologia Catalana, Filologia Hispànica i Teoria de la Literatura, i ha cursat un màster en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada i un altre per tal d'esdevenir professor de secundària. És cofundador i coeditor de la revista digital de crítica literària *La Lectora*. Ha col·laborat amb diversos mitjans i ha escrit tres llibres de poesia. El 2019 va rebre una Beca d'Esriptura Montserrat Roig per al seu quart llibre de poesia, encara inacabat.

Abans de respondre les preguntes que se'm formulen en aquesta taula rodona que, un altre cop, es troba que és una taula rectangular, diré una cosa que us semblarà evident al llarg de la meva intervenció i que no he fet mai fins ara: tot el que sentireu serà llegit d'aquests fulls que tinc al davant. El tema que vull tractar, i que és la capacitat crítica de la paraula poètica, m'obliga a deixar de banda tots els viaranys pels quals em duria l'ús de l'expressió oral, que sempre té més tendència a lligar-se i relligar-se amb tot de cor-

des que la tiben d'una manera inevitable al context en el qual són dites i que, per tant, acabarien evidenciant les falles i les muntanyes i tots els accidents lingüístics que pot provocar l'atzar d'una conversa que no ho acabarà de ser. Si ho faig així, però, no és pas per recrear una idea de control que, d'altra banda, quan parlem de llenguatge o, millor dit, quan el llenguatge es parla a si mateix, és pràcticament il·lusòria: d'accidents n'hi haurà igualment, de coses dites i mal dites i de qüestions mal expressades i inexpressades n'hi podrem trobar sempre, o el que és encara pitjor, podríem no tenir esma de trobar-les-hi mai, però ara m'interessa invocar uns accidents i no pas uns altres, i així provo de dur l'aigua del llenguatge cap al meu molí. Com que aquesta taula rodona resulta que és una taula que té arestes, em sento plenament justificat per prosseguir d'aquesta manera.

La pregunta que ens té a tots tres convocats avui aquí és si s'està renovant el cànon poètic, i confesso que tinc problemes tant amb el verb que la formula com amb el mateix concepte al qual apunta –quan no s'està renovant, el cànon poètic? Què és, ben bé, el cànon? Per ventilar-ho una mica massa ràpidament, diria que el cànon, en general, és una cosa que ens té massa amoïnats, als catalans, com a resultat, esclar, de ser catalans, i que cadascú faria bé de construir-se la seva trinxera poètica com més li plagués. També em preguntaven, específicament, si creia que els mit-

jans digitals havien canviat la manera com es feia crítica de poesia al nostre país i, com que suposo que per «mitjans digitals» es referien sobretot a *La Lectora*, perquè en sóc fundador i membre actiu, he de dir que sí, però que no de manera suficient. Dic que sí perquè em penso que des de *La Lectora* s'ha intentat de fer una mena de crítica literària que abans quedava potser massa relegada a publicacions en paper i cercles de lectors força específics. Em sembla que un dels seus objectius ha estat el de mantenir un cert nivell de discurs crític i alhora fer-lo accessible i llegidor a qualsevol persona interessada, ja no en la literatura, sinó en la simple acció de llegir. Aquesta era una manera d'incidir en les dinàmiques habituals de la crítica i l'opinologia general del sistema des de dins de la literatura mateixa, i em sembla que en aquest aspecte l'empresa ha estat més o menys reeixida.

Ara bé: també crec que encara hi ha molta feina a fer. Em penso que cada crític encara ha de ser més valent a l'hora d'adoptar la necessària posició de crític. Les plataformes hi són i per això vam fundar *La Lectora*: perquè cadascú li treïés el suc que volgués, però és veritat que la qualitat de la crítica literària en aquest país encara continua sent una qüestió massa personal. M'explico: hi ha tot de gent que encara va criticant a l'esquena els llibres dels altres i que, en canvi, quan els proposes de desplegar-ne una crítica argumentada, prefereixen deixar-ho córrer. Un dels

motius que he sentit més cops per fer una cosa com aquesta és que criticar un llibre que no t'agrada no acaba de ser una activitat del tot plaent, i he de confessar que és un motiu que mai no he acabat d'entendre. No és veritat, trobo, que mai no sigui plaent criticar un llibre que no t'agradi: de vegades, aquesta crítica pot desplegar reflexions que siguin interessants. En tot cas, hi ha un bon motiu per fer una feina com aquesta, que és la reflexió literària que pugui derivar-se'n. Hi ha també tota una altra sèrie de motius que són extraliteraris i que a mi m'emprenyen d'una manera considerable: «no vull fer-ne la crítica perquè l'editor és amic meu», «no en vull fer la crítica perquè l'autor és amic meu», i d'altres excuses que acaben totes, si fa no fa, de la mateixa manera. No deuen ser gaire amics, penso sempre, si resulta que no poden suportar una discussió literària deslligada de la vàlua personal de cadascú.

Al mateix temps, sovint els paraigües que s'han obert per tal d'aixoplugar una crítica que fos independent, com ara el nostre, i a mesura que plou i que les ventades de la precarietat ens fan perdre més o menys l'equilibri, sovint aquests paraigües, deïa, es van tancant per por de no trencar-se, van cedint cada cop més a la meteorologia particular del nostre sistema literari, i arriba un moment en què el repte ja deixa de ser el d'obrir el paraigua del tot i passa a voler salvar-hi el màxim d'individus possibles a sota de la seva

ala mig estesa. Això vol dir que la tendència general d'un projecte que avui dia pretengui fer crítica literària ha de lluitar contra la temptació de fer una feina que, tot i que estigui ben feta, si voleu, acabi conformant-se amb una incidència de mínims. A complir amb un calendari i un nombre concret d'articles com qui compleix un horari i ven hamburgueses. A provar de parlar dels llibres «que importen a la gent» i no pas a exercir la crítica de manera autònoma. Tot això ho dic perquè em sembla prou evident que l'asfíxia econòmica i l'antipatia social que pateix la crítica en aquest país condiciona també la seva qualitat, i em penso que hi ha alguns interessos concrets que fan que tot continuï d'aquesta manera. O millor dit: que hi ha alguns interessos concrets que fan que potser provem de parlar millor de la crítica, de fer veure que és una cosa important, de manera que la crítica s'acabi conformant a continuar sent el que és: una activitat a la intempèrie.

Fa poc va passar una cosa, i és que en un acte en què va participar un dels editors de la revista, a *La Lectora* se la va vendre com un mitjà que ha vingut a sacsejar el panorama crític del país. Quan vaig llegir-ho, em vaig posar la mà a la cartera. Quan vam sortir, ara fa cinc anys, van haver-hi silencis eixordadors i moviments apressats: llavors s'estava sacsejant alguna cosa. Però quan una institució, per petita que sigui, per independent que sigui, et diu cinc anys des-

prés que has vingut a sacsejar alguna cosa, és que has de tenir preparat el desfibril·lador per veure si revius una mica: la simple formulació verbal del sacseig certifica que aquest sacseig és prou assumible, prou calmat, perquè algú pugui matar-lo amb una sola paraula. De l'ús i l'abús de «sacsejar el lector» o de «fotre-li cops de puny a l'estómac» no caldrà que en parlem perquè, tot i que podria donar-hi moltes voltes i fins tot podria amanir el comentari amb alguns exemples sucosos, el cas és que tot plegat no deixa de situar el context per davant del text, un altre cop, i trobo que això amaga el sentit últim que ens té avui reunits aquí, i que és la poesia, en primer terme, i l'ús de la paraula, al fons del fons de tot.

Diré també que escriure segons el cànon poètic o segons l'experimentació a mi em sembla tot una mateixa cosa, o millor dit, que escriure poesia participa d'aquests dos conceptes que sovint estan formulats com a antitètics però que a mi em sembla que són dos elements que funcionen si els entenem com a sintètics. Per això estic totalment d'acord amb Joan Ferraté quan escriu que «els poemes, en principi, no haurien de tenir cap altra forma que la pròpia, la que els surt de dins, la que els constitueix amb la seva idiosincràsia particular i els distingeix dels altres ciutadans del món de la imaginació que duen un hàbit semblant sense que els calgui, però, adoptar el seu mateix cos» (p. 31). Us estalviaré la resta de la citació

perquè es torna una mica enrevessada, però el que ve a dir Ferraté és que el procés de lectura d'un poema s'assembla molt al seu procés d'escriptura, com a mínim en el pla del llenguatge, és a dir, allà on «s'estableixen en la imaginació del lector les relacions de sentit» (p. 31) que constitueixen el poema, i que per tant la lectura d'un poema radica en adonar-se «de les relacions de sentit múltiples» (p. 31) que es donen entre tots els elements que el conformen, des del ritme o el so fins al significat mateix de les seves paraules i que, sovint, a banda d'aquest significat, i gràcies a aquest lligam, adopten també un sentit que no és estrictament el que tindrien si les introduïssim en un context tan sols comunicatiu. D'aquí ve que jo ara vulgui parlar del sentit crític de la paraula poètica, que és justament aquest: la capacitat que té la poesia de fer sortir les paraules de l'ús gastat que els donem amb el pas dels dies i les nostres comunicacions habituals –un ús fixat, d'altra banda, que és tan necessari per poder entendre'ns o, com a mínim, per fer veure que ens entenem; la capacitat que té la poesia de fer que les paraules es tornin iridiscentes de sentit, com les pàgines de la lectora del tram de Salvat-Passeit. És per això que trobo que tant la crítica literària com la poesia són dues activitats tan difícils de fer amb una certa honestedat. I és per això, també, que trobo que tant la crítica literària com la poesia són dues maneres complementàries de reforçar l'exis-

tència significativa de les paraules que el nostre món ha hormonat fins a tornar-les quincalla d'intencions.

Per tal de poder guanyar una mica de concreció, us explicaré una anècdota: l'altre dia, mentre em preparava aquesta intervenció precisament en aquesta mateixa casa, a l'Ateneu Barcelonès, va passar una cosa que em va fer pensar en la funció de la paraula poètica. Jo era en una taula revisant un parell de llibres que m'havien d'ajudar a escriure el que volia llegir-vos avui i vaig alçar-me un moment per anar al lavabo. Com que la meva absència havia de ser curta i circumstancial, vaig deixar els llibres damunt de la taula i, mentre entrava a l'edifici, em vaig trobar un home d'edat avançada i caminar dubtós que mirava a banda i banda del jardí, com si fos algú que pretén aparcar el cotxe a partir de les nou del vespre. De seguida vaig pensar que invadiria la meva taula en veure que no hi havia ningú. Efectivament, va acostar-s'hi i va arribar a fer el gest d'acomodar-se a la meva cadira sense ni adonar-se dels llibres que hi havia quan, de sobte, va deixar-la estar com si li cremés als dits. S'havia adonat que a la taula hi havia dos llibres abandonats. Llavors vaig recular i, quan vam creuar-nos les mirades, em vaig sentir dient-li una frase que, descontextualitzada, no tenia gaire sentit. La frase era aquesta: «No me'n vaig». Ell va somriure i va preguntar-me: «No te'n vas?» I jo vaig tornar-li: «No, no me'n vaig», mentre li assenyala els

llibres, i vam somriure tots dos. Llavors l'home va buscar un altre lloc on aparcar-se.

El cas és que, estrictament, jo sí que me n'anava, encara que fos durant un moment i, per tant, tot i que el que jo deia no era del tot real, és a dir, que no es corresponia amb l'estricta realitat de les meves passes, l'home va saber entendre que, malgrat tot, el que jo li deia era veritat. En aquell moment, doncs, havia passat una cosa, i és que els meus llibres es van transformar en el símbol de la meva presència: durant uns segons, el meu jo que ocupava la taula van ser un parell de llibres i res més. En la realitat estricta, jo era absent, però els meus llibres deien: «Soc aquí».

Deia que la meva frase, sense context, no tenia gaire sentit, però esclar que em refereixo al fet que no tenia una mena de sentit. Des de tot un altre punt de vista, jo vaig creure que pronunciar-la faria el seu fet i, tal com vosaltres mateixos podeu comprovar a partir del meu relat, el seu sentit (no pas, per sort, el seu significat) va ser plenament comprès per l'home que va sentir-se-la dir. Pot ser que el llenguatge, al capdavant, faci sentit –i no que el tingui– precisament quan el subjecte que l'enuncia és poc més que una veu: precisament quan hem d'interpretar allò que ens diu una veu per entendre què ens vol dir, quan no podem revestir les paraules de l'emissor de tots els prejudicis que atribuïm a la persona, que per mi és una cosa molt semblant a deixar en supens els prejudicis

que tenim sobre nosaltres mateixos per esdevenir receptors actius. Jo, per aquell home, era només això: una veu que li deia que no se n'anava, més que no pas algú que, efectivament, se n'estava anant; a hores d'ara l'home no deu ni recordar l'incident i encara molt menys deu recordar que jo existeixo, esclar.

Aquí m'agradaria recordar com Roland Barthes explica a *Fragments d'un discurs amorós* la necessitat que tenim de manipular l'absència de la persona estimada: «transformo –diu Barthes– la distorsió del temps en un anar i venir, produeixo ritmes, obro l'escena del llenguatge (el llenguatge neix de l'absència: el nen construeix un io-io, que llença i recupera, imitant la partida i el retorn de la mare. Es crea un paradigma). L'absència esdevé, doncs, una pràctica activa, o una ocupació (que m'impedeix fer res més). Creo la ficció dels rols múltiples (dubtes, retrets, desitjos, melancolies). És una escenificació del llenguatge que allunya la mort de l'altre: un moment breu, diguem-ne, que separa el temps del nen que creu que la seva mare és absent del temps en què ja la creu morta. Manipular l'absència és allargar aquest moment, endarrerir tant com és possible l'instant en què l'altre podria bascular bruscament de l'absència cap a la mort» (p. 30). Així diu Barthes que manipula l'absència de l'altre, repeteixo: «transformo la distorsió del temps en un anar i venir, produeixo ritmes, obro l'escena del llenguatge». Construeix, en definitiva,

un discurs en el qual les paraules s'insereixen en un «sistema d'esperes», que diria l'altre Ferrater. Malauradament, quan un parla d'aquestes qüestions, l'oient –no sé si serà el vostre cas– tendeix a pensar en alexandrins, decasíl·labs o sonets. És possible que Joan Ferraté també hi pensés, en tot plegat, quan escrivia que «els poemes [...] no haurien de tenir cap altra forma que la pròpia», però és evident que si ens agafem la seva afirmació al peu de la lletra –i no veig per quin motiu no hauríem de fer-ho–, el rang de possibilitats que ens dona això és tan gran que bé podríem dir que cada poeta pot fer el que li plagui amb tot aquest sistema, si és que sap una mica el que vol fer. Per això em penso que la idea de cànon i la d'experimentació són dues idees sintètiques, més que no pas antitètiques: perquè un ja pot posar-se a escriure sonets com si fos Petrarca que si aquests sonets no tenen una paraula poètica que estigui viva no seran res més que cadàvers. La rima, el ritme, els versos: tot pot estar perfectament executat –mai millor dit, en aquest cas–: si el poema no ens diu res, l'oblidarem a la seva sort. El mateix li pot passar a un poeta que pretengui pintar revolucionàriament amb la paraula i que no escrigui ni un sol vers en tot un poema: si no diu res, o si diu aquest no-res malament, enterrarem les seves despulles al clot de la indiferència.

Ara bé: què vol dir, que un poema ens digui alguna cosa? Aquest és un tema una mica espinós per-

què en la nostra societat, com deia, hormonada de sentiments fingits, escarafalls espectaculars i altres ganyotes del quedar suposadament bé, dir que un poema t'ha d'arribar o que t'ha de dir alguna cosa significa, massa vegades, que aquest poema ha de traficar obscenament amb les sentimentalitats que tinguin un millor preu. O el que és encara pitjor: que si un bon poema no et diu res perquè ets un soca, la culpa sigui del poema, no pas del fet que tu, tot, tot-hom, siguem uns soques. Per això em penso que la resposta a aquest dubte sí que només pot ser una resposta particular. Per mi, doncs, que un poema et digui alguna cosa vol dir que agafi les paraules i les espremi en aquesta manipulació del temps en un anar i venir, en aquest produir ritmes, en aquesta obertura de l'escena del llenguatge. Vol dir, simplement, que faci que la paraula, la mateixa que jo utilitzo per comprar el pa o dir-li a un senyor desorientat que aquella taula és meva, esdevingui, diguem-ne, poètica. I si abans el meu discurs podia induir-me a creure que algú pensaria en la mètrica, ara m'indueixo a creure que l'oient –no sé si vosaltres també– pensarà en poemes que tinguin paraules concretíssimes, expressions de gramàtica contorsionista o grans flamarades de drac estilístic. I pot ser que sigui així, però resulta que un dels poetes que trobo que ho fa prou bé, això d'espremer les paraules, és algú que deia que volia que la seva poesia fos tan comprensible com una carta

comercial. Fet i fet, doncs, diria que cadascú –el crític, el poeta– ha d'anar treballant el llenguatge com més li plagui per aconseguir allò que normalment se'n diu «trobar la seva pròpia veu», i que jo diria, en tot cas, que el que li val al poeta, el que li val al crític, és sobretot sortir a buscar-la. Qui ha d'anar a trobar les veus que li parlen sempre m'ha semblat que és el lector.

Hi ha un poema de Carles Riba que em pot servir per explicar concretament allò que vull exposar. És el vuitè que trobem al seu *Salvatge cor*. El poema descriu l'instant efímer de la trobada sexual entre dos amants i el contraposa a la vida. És l'adjectiu amb què es qualifica aquesta vida, que és «llosca», és a dir, curta de vista, obtusa, allò que ens durà a pensar que l'amor, per la contraposició de què parlava abans, és l'únic que compta, és l'únic que resta, en l'experiència humana; que és l'únic que és «pregon», per comptes de la vida, així, en general, que queda «llosca damunt». Després d'aquest instant «serà paraula un somni», diu el poema, cosa que d'entrada jo interpreto com a una poètica: que la poesia, al capdavant, neix de l'absència d'aquest instant absolut d'amor –i no voldria haver de recordar que la paraula «amor», cadascú, la pot entendre com vulgui, la pot interpretar com vulgui, la pot estiregassar tant com vulgui. Crec que ara ja puc passar a llegir el poema, que ens situa en l'escenari on s'estimen els dos amants, que és rere

d'uns esbarzers, a l'aire lliure, enmig d'una nit silenciosa d'un barri qualsevol:

Amb callats ocells, la bardissa
empara, salvatge capçal
contra la nit i el vague mal,
l'ai obscur de la dolça lliça.

En l'instant l'amant s'aferrissa,
n'exalta, en colcada reial,
a plenitud d'estiu astral
la joiosa trama ventissa.

Serà paraula un somni; el món,
aurora encara; el llit pregon
dels furtius feliços, absència:

vasta, com en ells, una i un,
una preciosa innocència;
i la vida, llosca damunt.

Bé: superades algunes dificultats lingüístiques, notablement pel que fa a la paraula «lliça», que jo no sabia ben bé què volia dir, la resta d'expressions trobo que són prou comprensibles després de la paràfrasi que n'he fet, tot i que prou marcades pel sistema d'expressió de la poesia de Riba. Perquè estiguem en igualtat de condicions us diré que aquesta

paraula, «lliça», té tres accepcions. L'una és «camp clos on es feien les justes i els tornejos». La segona: «Combat en desafiament». I la tercera: «Barri». Aquí cal dir que aquest «barri» és «l'espai tancat per diferents cossos d'edificis davant la casa» d'una masia, però també és ben fàcil de veure-hi el salt de significat cap a allò que suposo que habitualment vosaltres, com jo, anomenem «un barri». M'agrada de veure aquesta paraula en aquest poema perquè hi apareixen totes les possibilitats de sentit que acabo de descriure. L'amor com un torneig, l'amor com un combat, l'amor exercit a l'aire lliure d'un barri. La paraula «lliça», en aquest poema, és com una llimona.

A mi, però, hi ha dues altres paraules que em fan pampallugues: l'una és «capçal» i l'altra és «colcada», i em sembla que la primera em servirà per explicar com entenc jo la idea de tradició, que és més o menys allò que avui hem convingut a anomenar «cànon», i que la segona em permetrà explicar com entenc la idea d'experimentació.

Tothom sap què és un «capçal»: és la part de fusta o de metall o de qualsevol altre material que tenim rere el cap quan ens estirem en un llit i que, normalment, té una funció decorativa i poca cosa més. En el cas del poema de Riba, el capçal és salvatge perquè els amants no es troben en un llit ni en una habitació, sinó que estan a l'aire lliure, amagats per uns arbustos, que són el seu capçal metafòric i que, alho-

ra, els protegeix de l'escàndol que podria suposar que algú els veies en plena feina. Passa que aquest capçal, i el tema vehiculat pel poema, a mi em duu a tot un altre capçal i a tot un altre poema que per mi té un significat molt concret. Aquí parlo com a lector, no com a filòleg, ni crític, ni poeta; parlo com un lector que va llegir un poema amb una persona que estimo, estirats tots dos en un llit que, a més a més, no tenia capçal, i per tant el meu comentari participa d'una alegria olímpica, que és com em penso que ha de poder llegir tot lector, alegrement i olímpicament, amb tanta llibertat com sigui capaç de donar-se a si mateix.

Doncs bé: aquest poema és aquell tan conegut d'Óssip Mandelstam que comença dient «Insomni. Homer. Les veles inflades». En llegiré la versió de Jacint Bofias perquè és, en realitat, el poema que conec, i no pas estrictament el poema que va escriure Mandelstam. Diu així:

Insomni. Homer. Les veles inflades.
Mitja llista de barques he llegit:
estesa de grues, les grans bandades
que de l'Hèl·lade havien fugit.

Amb guies xopes d'escuma dels déus,
grues creuant la frontera aliena,
on aneu? Què fóra Troia, egeus,
només per a vosaltres, sense Helena?

El mar i Homer: tot es mou per amor.
A qui haig d'escoltar-me? I Homer que calla;
i el mar negre, bramulant un tro sord,
va apropant-se al capçal amb crits de gralla.

Els vers que diu «El mar i Homer: tot es mou per amor» em sembla que expressa una idea semblant a la que jo mateix provava de definir a partir del poema de Ribà: que l'amor compta molt en l'experiència humana i que, després d'això, en tot cas, anem invocant-lo amb la paraula. I que per això la paraula suposa la marca d'una absència. I que la vida i la literatura, el mar i Homer, es mouen per tot això. Aquí, a més a més, no em sé estar de veure el bramul del mar negre apropant-se al capçal del llit, els crits dels ocells, com un adveniment més obscur que el de la son de l'insomne: el veig com l'arribada de la mort, que és l'únic que ens ofereix la vida si no aconseguim de trobar-hi res més que l'anar passant dies per empenyer els anys, i que aquesta alguna cosa de més és el que la remou. No n'hi diguem «amor», si la idea que hi teniu associada us repugna. Poseu-hi la paraula que s'hi adigui. Aquesta paraula dirà alguna cosa de vosaltres. Mandelstam ho deia així: «El mar i Homer: tot es mou per amor. / A qui haig d'escoltar-me? I Homer que calla», mentre que el mar, la vida, implacable, s'acosta al capçal del llit, s'acosta amb els crits de la gralla, que és un ocell que no presagia res

de bo. És cert que les gralles no apareixen a l'original rus, però la imatge del mar que s'acosta és igualment funesta. Doncs bé, per tota una cadena d'experiències personals i de lectures, a través d'una paraula com ara «capçal», a mi ja se m'hi associen una sèrie de pensaments, alguns dels quals acabo d'explicar, que formen part del meu món imaginatiu i que segurament ja no m'abandonaran mai més. Capçal, llit, amor i mort: penso també en el primer cop que Emma Bovary entra a la seva habitació de casada i veu al costat del llit un gerro amb les flors de núvia de l'antiga dona de Charles Bovary, ara ja morta. Emma llavors recorda el seu propi ram de flors de núvia i pensa, de manera tràgicament irònica, què en farien del seu ram de flors, si ella morís.

Tot plegat em recorda allò que diu Pere Gimferrer a les seves «Reflexions sobre la paraula poètica»: si ens enlluerna la poesia és perquè la seva bellesa, «en si mateixa, constitueix una de les poques respostes (potser, amb l'erotisme, l'única resposta íntegrament inherent a cada persona) a la necessitat de trobar un sentit que transcendeixi la successió dispersa d'esdeveniments de la vida diària: en el poema, nosaltres prenem significació davant de nosaltres mateixos, i la nostra vida esdevé, en el sentit medieval, una gesta; pròpiament, tot poema és, doncs, una cançó de gesta [...] però el protagonista de la cançó de gesta, ara, és cada poeta i cada lector. D'això, naturalment,

en podem dir arrogància i desig d'autoafirmació, però també voluntat de certesa. La paraula poètica, doncs, és alhora una estilització i una reinterpretació de les nostres vides» (p. 9). És per això que, d'una manera o una altra, si jo mai escric la paraula «capçal» en algun poema, ho faré a partir d'aquesta associació, o si la sento dir per algú en una conversa qualsevol és molt probable que el meu cervell somrigui enllaçant a la paraula tota una sèrie d'idees que he provat de resumir ara i aquí. És també per això que la paraula «capçal», com deia abans, «és la part de fusta o de metall que tenim rere el cap quan ens estirem en un llit» però que també és tota una altra cosa: és una paraula que em parla de l'amor i de la mort; d'Homer, de Ribà i de Mandelstam; d'Emma Bovary quan descobreix el ram de flors pansit de la seva antecessora i d'Emma agonitzant al llit després de prendre arsènic, desvariejant, sentint la cançó del cec com un adveniment de la mort; i a més a més jo tinc la sort que aquesta paraula –i no pas l'absència de capçal en aquell llit– em parla d'una nit d'estiu i d'unes cames enllaçades a les meves. La paraula poètica és, diguem-ne, allò que Ferrater va escriure a propòsit dels poemes de Carner: aquells «mots que romanen, / mentre ens varien els dies i se'ns muden els sentits, / oferts perquè els tornem a entendre. Com una pàtria» (2018: 99). Signaria ara mateix aquesta mateixa definició per allò que tothom anomena cànon literari,

sobretot pel que fa a la necessitat de tornar a entendre allò que se suposa que ja hauríem d'haver entès.

Pel que fa a l'experimentació, haurem de recórrer a l'altra paraula lluent del poema de Riba, «colcada», i convindrem que es tracta d'una elecció lingüística prou curiosa. Recordem que el poema prova de descriure l'acte sexual entre dos amants i, per tant, ens resulta prou fàcil d'entendre que l'expressió fa referència a l'acte en si mateix, a la cavalcada sexual.

Ara bé: per què «colcada», que és un terme dialectal propi de Mallorca o de Menorca, segons diu el meravellós diccionari Alcover-Moll? Aquí em pot ajudar una altra anècdota que em va explicar en Salvador Oliva l'únic cop que hi he coincidit i que té a Carles Riba i Josep Pla de protagonistes. He de reconèixer que no sé si aquest relat descriu un fet real o no, però tant hi fa, perquè explica prou bé el lloc on hem situat els dos escriptors a dins de, diguem-ne, el nostre cànon, o bé a dins del nostre món imaginatiu. És a dir, en un cert sentit, explica una veritat. Es veu que un dia, passejant per un camp, Riba i Pla i potser algú més van trobar un riu o potser era un llac on es banyaven uns nens completament nus. Riba, en aquell moment, meravellat per la força de la imatge, va exclamar alguna cosa així com: «Ah, que bella que és la puresa». I Pla, foteta, va dir-li que allò no tenia res a veure amb la puresa, que allò era tota una altra cosa. S'entén que el que hi veia Pla era el desig. Doncs bé:

en la paraula «colcada» em sembla que s'hi concentra aquesta mena de concepció de la puresa i del desig, aquesta manera «cultura» que sembla que Riba tenia d'entendre les coses que passaven al món –i que així és com l'anomeno jo, «cultura», justament perquè sóc un inculte, en el sentit en què ho deia Deleuze, que és molt semblant al sentit que li donava Ferrater–, i que no té res a veure ni amb la vergonya ni amb ser un escolanet avantatjat, que són coses que sovint anem adjudicant avui dia a la gent com a resultat de la sobredosi de sentimentalitats que duem tots al damunt. Em sembla que aquí, «colcada», no ens desvia d'entendre que estem assistint a un clau antològic, sinó que reclama una atenció que fa reverberar tot el poema fins arribar a aquesta «preciosa innocència» de l'amor descobert.

És veritat, però, que fins ara m'estic guardant una informació que trobo molt interessant i que he deixat entreveure amb l'apel·latiu amb què he designat aquest diccionari que esmentava més amunt. Resulta que l'Alcover-Moll recull una «cavalcada reial» i que la defineix de la manera següent: «Aquella en què tot el guany era del percaçador, sense haver-ne de donar quinta ni altra part al rei». L'exemple que hi surt és de la crònica de Ramon Muntaner: «Emperò senyor, clamam-vos mercè que la cavalcada sia reyal, que quinta ne res no'n hajam a donar». Doncs bé: aquest significat de l'expressió també fa sentit en el

poema de Riba, si el relacionem amb les accepcions de «lliça» i, sobretot, si es tenen en compte els versos del poema que tanca *Salvatge cor*, aquell en què després de dir-nos que «cal fer pura a tot o re / la jugada, com si ho fos: / qui no mori d'amorós, / l'amor no el prendrà a mercè», a cadascú de nosaltres se'ns diu que som amants del «nostre regne terrenal / com uns prínceps entre molts» (1984: 273). Segons Riba, doncs, després de l'amor, només hi ha «la vida, llosca damunt».

Torno a Pere Gimferrer per explicar que en tot aquest conjunt de sentits hi trobo «aquells llambreigs o llambregades que delaten, com en un reflex fugaç vist per una escletxa, la reverberació de l'home rere l'orfebreria dels mots» (1981: 12), i m'interessa especialment aquesta última expressió perquè pot ser l'altra cara de la moneda del llenguatge poètic, aquella que Mallarmé sintetitzava a propòsit de l'obra pura i que comportava «la desaparició elocutòria del poeta, que cedeix la iniciativa als mots». A una banda, hi ha allò que tenim d'específic tots i cadascun de nosaltres, el motor de la nostra experimentació, tant en la poesia com en la vida, «la reverberació de l'home rere l'orfebreria dels mots» –i no se'ns pot escapar que aquí «home» és una paraula que no només vol dir, estrictament, «un home»; a l'altra banda, hi ha la tradició, aquesta mena de continuum en el qual ens inserim quan decidim d'escriure un «poema», i que

ens situa en una constel·lació de paraules que ja tenen un significat donat que els fa la pell relliscosa com si fos de peix, i que per això mai no sabem del cert si podrem agafar. És aquest el miracle que prova de complir la capacitat crítica de la paraula poètica. És així com «s'esfondra la foscor i, a les palpentes, / el sol coneix la nit» (1981: 170).

Aquests, doncs, són els motius pels quals no crec que «cànon» o «experimentació» siguin expressions antitètiques, sinó l'entrada al mateix lloc simbòlic del nostre món imaginatiu. Són dues portes que obren un mateix espai perquè puguem vagar-hi fins a ser un «tu», fins a ser un «jo». Aquí podem dir que «no, no me'n vaig» mentre, a poc a poc o més ràpidament del que voldríem, cadascú de nosaltres resulta que se n'està anant.

Bibliografia

- AA.DD. *Poesia russa contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discurs amorós*. Barcelona: Àtic dels Llibres, 2015.
- FERRATÉ, Joan. *Apunts en net*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991.
- FERRATER, Gabriel. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62, 2018.
- GIMFERRER, Pere. *Mirall, espai, aparicions*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- GIMFERRER, Pere. *Reflexions sobre la paraula poètica*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2008.
- RIBA, Carles. *Obres completes. 1. Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1984.

Ubiquïtat, dèficits i perifèries

Maria Sevilla

Maria Sevilla Paris (Badalona, 1990) és investigadora de la literatura, docent precària, autora de tres llibres de poesia i d'una plaquette. També ha experimentat amb gèneres liminars com la poesia sonora i el videorecital, i des de gener de 2019 és una de les tres programadores de l'Horiginal.

La meua participació a la taula rodona del 22 de novembre de 2023 venia a tomb com a programadora que soc, des de gener de 2019 i al costat de la Laia Carbonell i la Raquel Santanera, del cicle de poesia de l'Horiginal. La pregunta que se'm va traslladar fou la següent: *els recitals de poesia en llocs recurrents com ara l'Horiginal són espais que creen tendències poètiques? Quin efecte tenen els recitals en el sistema literari? I com afecta l'oralitat al cànon?* Tal com vaig fer llavors, en aquests papers començaré pel final, explicant com crec que afecta l'oralitat al cànon, perquè diria que en el cas d'una llengua com la catalana és un tema prou significatiu.

Crec, en aquest sentit, que és important de referir-se al concepte de «poesia pública» que l'enyorada Lis Costa va encunyar a la seva tesi doctoral *Poesia pública a Barcelona (1984-2004)*. El concepte de «poesia pública», tal com explica al començament mateix de la seva tesi, fa referència a

un fenomen que comença a existir a principis dels anys vuitanta a la ciutat de Barcelona, consistent en la proliferació d'actes poètics públics [...] que es conformen com una pràctica en què l'aspecte performàtic pren molta rellevància.

Anomenem aquest tipus de pràctica «poesia pública», en el sentit que necessita l'escenari i el públic per adquirir el ple sentit [...] treu la poesia del suport llibre i la trasllada a l'escenari, de manera que se'n transforma tant la creació com la recepció, i el públic no habituat a la lectura de llibres de poesia troba en aquesta via escènica una forma més propera d'acostar-se al gènere, tant per la condició del «directe» com per la condició de l'hibridisme, ja que sovint es combina amb la música, les imatges, la dansa i altres elements propis de les arts escèniques. (COSTA 2017: 3)

Aquest és l'origen d'una percepció del fet poètic que diria que encara preval en molts poetes de la meva generació, segons la qual el poema escrit és

només la *partitura* del poema pròpiament dit. De la mateixa manera, doncs, que quan parlem de música pensem en sons en directe o enregistrats, i no pas en partitures –que la majoria de nosaltres, o almenys jo, ni tan sols no sabria llegir–, així mateix, quan pensem en poesia, a molts ens ve al cap el text dit, i no només escrit. El músic que llegeix una partitura, a més, diem que la *interpreta*, i en poesia passa exactament el mateix: el text escrit és allà, transcrit sobre el paper, però no assoleix el seu grau complet d'*interpretació* fins que algú no l'*interpreta*, efectivament, davant d'un públic. Llegir el text en veu alta és, per tant, *interpretar-lo*.

Tornem, però, al concepte de «poesia pública», perquè el que ara m'agradaria deixar clar, i tal com ha explicat Lis Costa però també altres autores com ara Margalida Pons, és que un dels motius que fan possible aquesta nova situació a finals dels vuitanta és un motiu polític: després d'anys de dictadura franquista i, per tant, de prohibició de la llengua catalana a l'esfera pública, durant els anys de la normalització lingüística hi ha una necessitat de portar a l'espai públic la llengua catalana, i de fer-ho amb mostres del que es considera habitualment *alta cultura*, o *cultura culta*, o digueu-n'hi com vulgueu –em refereixo a la poesia– però acostant-la, d'aquesta manera, a expressions de *cultura popular* com la música, la cançó d'autor, etc. A propòsit del grup O així, encapçalat per Enric

Casasses i Jordi Pope, Lis Costa ha explicat que el que empenyia a fer el que aquells –aleshores– joves feien, era

l'esbravament, les ganes d'anar en contra del que era habitual, de queixar-se, de dir-hi la seva [...]. I també el passat futurista, dadà, *beat*, situacionista i el present dels moviments llibertaris dels setanta, del rock i del punk [...]. Tots aquells joves havien començat amb ganes de canviar el món i acabaven fent poesia. I volien dir la poesia amb la mateixa actitud que els punks cantaven, a peu dret i donant la cara. (COSTA 2013: 110-114)

Com veieu, ens trobem davant d'una paradoxa que ens situa en un dilema molt semblant a l'eterna qüestió, sempre debatuda en els moviments socials, entre el reformisme i l'insurreccionalisme. Perquè si bé hi havia una certa voluntat d'anar a la contra o de canviar el món, que diu Lis Costa, alhora el context històric i sociopolític empenyia tots aquells poetes a l'exercici de la normalització lingüística i cultural.

Això Margalida Pons ho ha explicat molt bé, a propòsit de la poesia experimental catalana en general, amb el concepte d'*ubiquïtat*. Per Margalida Pons, a Catalunya es dona una escena particular, perquè si bé l'experimentació poètica implica una

certa voluntat de marginalitat i de cripticitat, alhora la poesia experimental catalana es va donar en un moment de volgudes i justes demandes de normalització lingüística, la qual cosa té conseqüències prou particulars en els mecanismes de canonització. A un dels capítols del seu recent llibre *El codi torbat*, diu que

per acció de les plataformes institucionals de difusió de la cultura catalana, les formes literàries que en els anys setanta es consideraven perifèriques [...] a poc a poc s'han acostat al centre. Tal vegada aquest acostament al centre és el resultat d'un simple moviment pendular. O tal vegada respon al fet que s'ha considerat que aquestes formes abans perifèriques compensen el dèficit de modernitat que necessita «esmenar» la literatura catalana per esdevenir un sistema viable o competitiu. La imatge volandera de la poesia catalana a la Fira de Frankfurt de 2007 no va ser un poema de Carles Riba, sinó una instal·lació enllençolada de Perejaume que es deia «Paraula». (PONS JAUME 2021: 96)

La poesia experimental catalana, doncs, i aquí inclouríem la poesia pública pel seu caràcter híbrid, performàtic i contracultural, és una poesia *ubiqua* en

el sentit que es vol, o inicialment s'ha volgut, marginal i contracultural, però alhora ha volgut contribuir o ha acabat participant dels espais institucionals com a conseqüència dels processos de normalització lingüística i cultural dels vuitantes i norantes del segle passat. Això fa, segons Margalida Pons,¹⁵ que en llengües minoritzades com la catalana no puguem distingir clarament entre camps literaris tal com els va entendre Pierre Bourdieu. És a dir, aparentment no podem distingir entre poesia *mainstream* com a cosa oposada a la poesia *de qualitat* i a la poesia *marginal* o experimental. No tenim en català, aparentment, una Elvira Sastre, una Lis Duval o una Luna Miguel com a cosa oposada a una poesia menys comercial però més ben valorada per la crítica i per la resta d'escriptors, perquè el reconeixement institucional i les vendes, però també el reconeixement de la crítica, recauen sovint sobre unes mateixes figures. Dos exemples clars, i a més prou *estripats*, serien Dolors Miquel i Enric Casasses –així com Perejaume o els també enyorats Carles Hac Mor i Ester Xargay. Ells dos són poetes, amb llibres i actituds avantguardistes o experimentals, que acaparen també reconeixement institucional, reconeixement de la crítica i reconeixement per part del públic habitual de poesia en català –que no deixa de ser, però, un públic prou

¹⁵ Ella es refereix, al seu torn, al crític gallec Xoán González-Millán.

minoritari.¹⁶ I un altre exemple d'ubiqüitat, en aquest cas en la programació de l'Horignal: la temporada passada (2022-23), amb només una setmana de diferència vam fer un micro obert i un homenatge a Gabriel Ferrater en què hi van participar Raquel Pena i Héctor Mellinas, però també Enric Sullà i Josep Murgades.¹⁷

Amb tot, i per anar acabant, no tinc clar si espais com l'Horignal són espais de generació de tendències concretes –entenent per tendència una certa recurrència de temes, de motius, etc. Sí que crec, però, que contribueixen a la creació d'un sistema poètic marcat per la ubiqüitat, i la potencialitat d'aquest fenomen és que permet que els corpus poètics més arriscats accedeixin a la majoria de lectors –una majoria, però, i hi insisteixo, força minoritària– i també a les esferes més institucionals: festivals nacionals i internacionals, projectes educatius, programes públics, etc.

¹⁶ Tres exemples més d'ubiqüitat: Eduard Escoffet, Laia Malo i Martí Sales. A Escoffet pots trobar-lo dirigint el Poesia i +, recitant al Pumarejo o fent un bolo amb Bradien al Sònar. Al Sònar també podries trobar-hi Laia Malo amb el seu grup Jansky, però Malo també és vocal de l'AELC a les Illes Balears i acaba de guanyar el prestigiós premi Vidal Alcover de Traducció per la seva versió de les *Fites* de Marina Tsvetàieva. Martí Sales, d'altra banda, ha dirigit el Festival de Poesia de Barcelona, però també ha estat el cantant dels Surfing Sirles, per exemple.

¹⁷ L'acte d'homenatge a Gabriel Ferrater és la «Necròpsia Ferrater», que va tenir lloc el 30/11/2022. El micro obert, o «Prolapse oral», va ser el 7/12/2022, que va acabar-se fent al carrer, a la plaça dels Àngels.

Aquest fenomen, però, també té una feblesa, i és que posa en evidència que la llengua catalana no té prou força –demogràfica i comercial– per construir un sistema literari en què hi hagi diferents camps, o diferents escenes. L'escena poètica en castellà a Barcelona, per exemple, és prou variada. Les presentacions de llibres de poesia publicats a editorials com ara Ultramarinos, La Bella Varsovia, La Uña Rota o Kriller71, per exemple, acostumen a ser en llibreries, i tenen poc contingut escènic o performàtic si es compara amb la presentació d'un llibre publicat a LaBreu, a AdiA, a Documents Documenta o a qualsevol altra editorial. En castellà, però, també hi ha molts espais de poesia amateur, com ara el Club Cronopios, on hi recita molta gent que potser mai acabarà publicant –cosa estranya en català, on tard o d'hora tothom acaba publicant o guanyant algun premi–, i en castellà també tenim l'escena *spoken word*, pràcticament inexistent en català.

Una última consideració: he dit que en català, aparentment, no tenim una Elvira Sastre, una Lis Duval o una Luna Miguel per motius de dèficits demogràfics i comercials. He dit, però, que això és així *aparentment*, perquè l'entrada a escena de les xarxes socials pot ser que torni obsoleta tota aquesta qüestió de la ubiqüitat. Així doncs, fenòmens com els d'Anna Gual, Juana Dolores o Pol Guasch posen en evidència que potser sí que comença a haver-hi una certa crea-

ció de nínxols de producció poètica diferenciats, en els quals divergeix el volum de vendes i el volum de lectors de l'impacte institucional o de la recepció crítica. Cal dir, evidentment, que són tres casos molt diferents: el cas d'Anna Gual, més veterana, és el cas d'una poeta amb un reconeixement crític discutible (fora de la teoria de gènere i dels cercles més tradicionals) en comparació amb la gran quantitat de repercussió institucional i de lectors que té –lectors, però, que ja són lectors habituals de poesia catalana. Juana Dolores i Pol Guasch, però, han aconseguit arribar a una gran quantitat de lectors que potser no són lectors habituals de poesia –o, almenys, de poesia en català. Tot i així, el reconeixement crític d'aquests dos autors és desigual –principalment perquè són autors molt novells– i, l'impacte institucional, també.

Caldrà veure, en tot cas, com avança tot plegat.

Bibliografia

- COSTA, Lis. «Poesia alterada. Els inicis de la poesia pública a Barcelona durant els anys vuitanta», *Catalan Review*, 26, 2012, p. 107-122.
- COSTA, Lis. *Poesia pública a Barcelona (1984-2004)*. Tesi doctoral, 2017. En línia a: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/458443/ECG_TESI.pdf?sequence=1
- PONS JAUME, Margalida. *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*. Palma: Lleonard Muntaner, 2021.

Quaderns Divulgatius, núm. 76



© dels autors

Primera edició: agost de 2024

Dipòsit Legal: B 15717-2024

ISSN: 1885-2734

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana
Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès)

08002 Barcelona

www.escriptors.cat

aelc@escriptors.cat

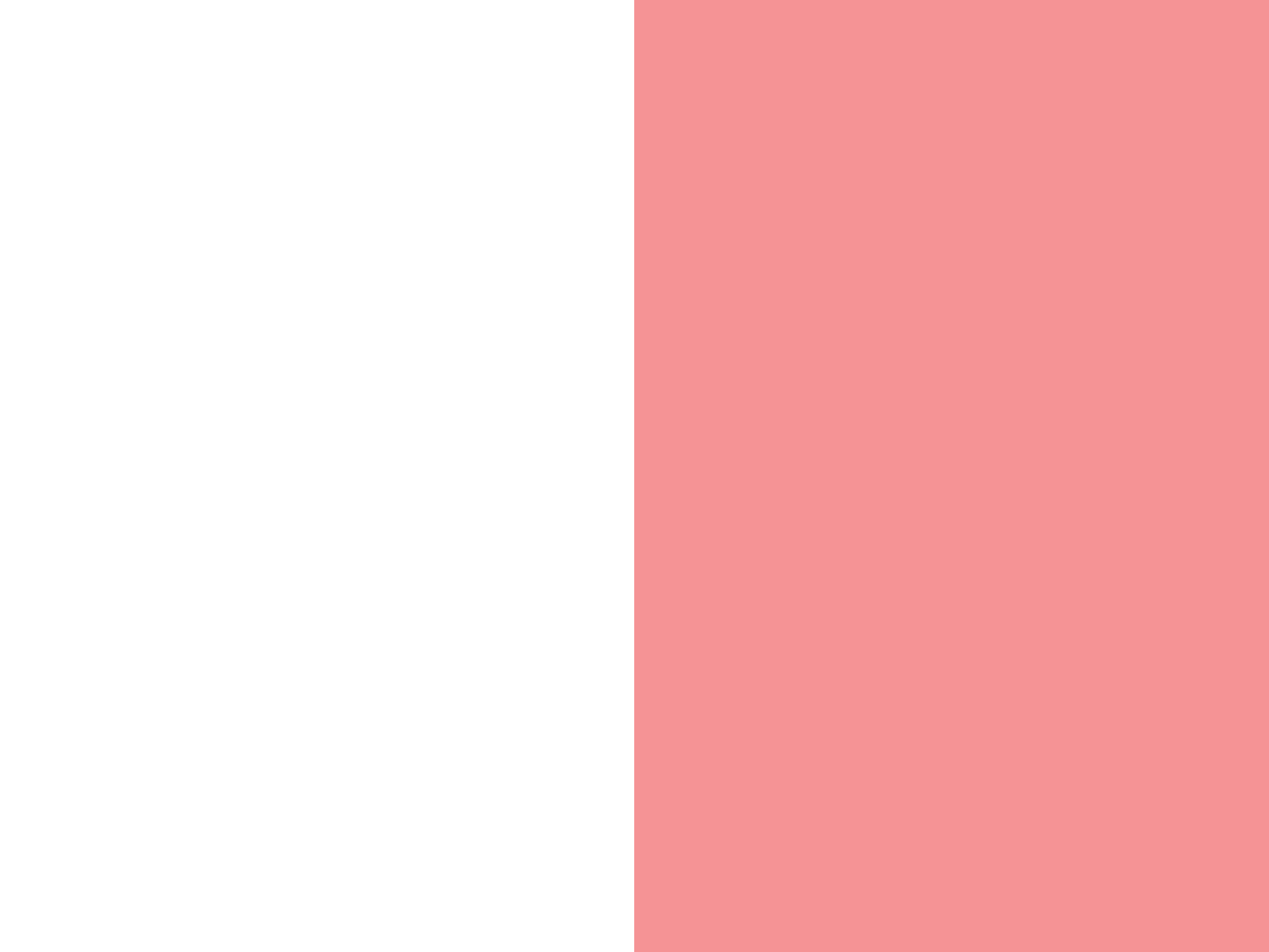
Disseny: Dídac Ballester

Edició: Insòlit, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.



imprès amb paper de boscos sostenibles



Canuda, 6, 5è. 08002 Barcelona

933 027 828 · aelc@escriptors.cat · escriptors.cat



associació
d'escriptors
en llengua
catalana