

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Una aproximació a les poètiques de l'oralitat

El furgatori, de Josep Pedrals

Maria Ruiz Salom

(LiCETC, Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract Poetics of orality take elements of oral literature, but this does not imply giving up writing. The recitals or performances are the main distribution channel as well as the point of contact between the author, the public and the work. These poetics move away from Hegel's conception of poetry to engage with a more public poetry, whose expression is not restricted to the individual subject's voice but rather rooted in the collectivity. With more than a dozen published titles, Josep Pedrals' poetry is an excellent example of these poetics of orality and his work *El furgatori* is discussed from the perspective of ethnopoetics with the aim of tracing the presence of orality.

Resum 1 Introducció. – 2 Les poètiques de l'oralitat: entre el folklore i la literatura. – 3 Traces d'oralitat a *El furgatori*. – 4 A mode de conclusió.

Keywords Poesia. Oralitat. Catalana. Folklore.

1 Introducció

Al llarg de la història, l'oralitat ha estat des de sempre – i és encara avui – la principal eina de transmissió de coneixements i sentiments. De fet, sabem que, tot i la importància d'avui dia de la paraula escrita, aquesta només conforma una petita part de l'expressió literària.¹ Així, en un principi la poesia estava destinada a ser dita en veu alta – a ser cantada, sobretot – amb un acompanyament musical, la lira, fins que l'escriptura va substituir l'oralitat com a mitjà primordial de la seva transmissió.² Tanmateix, seria un

1 Explica Caterina Valriu que «la paraula escrita, tot i la seva cabdal importància, és només una part – i gosariem dir que més tost minsa – de tota l'expressió literària de la humanitat al llarg de la seva història. L'home, des del moment en què va ser capaç d'estructurar un sistema de sons codificats que li permetia establir una relació cada vegada més matisada amb les altres persones, va fer del llenguatge oral la seva principal eina de transmissió de coneixements i de sentiments» (2008, p. 105).

2 Així ho explica Pere Ballart: «Si pretenem dir alguna cosa d'això que es denomina poesia lírica, no podem desatendre tot just començar l'origen musical del gènere. El mot 'lírca'

despropòsit pensar que la literatura oral és senzillament cosa del passat, perquè és ben present en la vida de tots. Des que naixem forma part del nostre dia a dia, ja sigui en forma de relat, de cançó o d'acudit.

En aquest article analitzaré com es manifesta l'oralitat en *El furgatori* de Josep Pedrals (Barcelona 1979), tot entenent que oralitat i escriptura no són dos conceptes oposats, sinó dues cares d'una mateixa moneda. Les paraules se les emporta el vent. I, doncs, una de les grans estratègies culturals per conservar-les, fer-les durar i perdurar en el temps és dibuixar-les sobre el paper. Justament, la poesia de Pedrals sempre juga amb dos canals de difusió, un d'escrit i un altre d'oral. No debades, doncs, haurem d'apropar-nos a la seva obra des d'aquesta doble vessant.

2 Les poètiques de l'oralitat: entre el folklore i la literatura

Que les poètiques beguin de la literatura oral no significa que renunciïn a l'escriptura: el principal canal de difusió és el recital poètic però la seva pràctica sol partir del text escrit.³ La poesia de Pedrals s'inscriu lluny de la concepció romàntica de Hegel, que lligava el fet poètic a la pràctica escrita i que considerava la lírica com «l'expressió dels moviments interiors de l'ànima de l'individu» (citat a Ballart 1997, p. 90). Arturo Casas (2012a) constata l'existència d'una poesia que s'escapa d'aquesta liricitat, que es vincula amb una poesia més pública, més arrelada a la col·lectivitat, lluny de l'expressió limitada a la veu d'un individu. Per altra banda, en la introducció al volum *Lírica i deslírca* (2012), Margalida Pons ja ha notat que la crítica s'ha referit amb diferents denominacions a aquest tipus de pràctiques, qualificant-les com a «no-líriques» (Arturo Casas), «expoètiques» (Susana Romano), «antipoètiques» (Douglas Barbour i Nicanor Parra) o «postpoètiques» (Agustín Fernández Mallo).⁴

En aquest sentit, l'obra de Pedrals se situaria al costat d'una poesia més col·lectiva i popular, pel fet que la seva obra està pensada per ser llegida en veu alta davant del públic. Fou a partir dels anys setanta que començaren a prendre embranzida els recitals poètics, però no és fins a la dècada dels noranta que s'institucionalitzen. Un dels poetes més representatius d'aquests

prové del grec *lyra*, que designa l'instrument de corda que encara coneixem avui, i la seva pertinença en un principi a la Grècia clàssica absoluta: un poema líric era aquell que estava destinat a ser cantat amb un acompanyament musical. A partir del moment que l'escriptura va substituir l'oralitat com a mitjà primordial de transmissió de la poesia, aquesta denominació va esdevenir metafòrica, tot i que l'ús actual del terme encara té en compte una part del sentit original [...]» (1997, p. 89).

3 Deixaré ara de banda alguns gèneres del folklore, com ara la cançó improvisada.

4 No entrarem ara en aquesta problemàtica però, si us interessa, vegeu les contribucions de Casas (2012a i 2012b) i Pons (2012).

anys fou Enric Casasses, que a la llarga serviria de guia, mestre i inspirador d'un bon grapat de poetes joves actuals.⁵ A partir d'aquest moment, com ha explicat Pons hem assistit «a una certa institucionalització de la poesia performativa i/o de l'oralitat, que ha passat a representar per defecte gairebé la totalitat de la poesia catalana en les fires i plataformes de difusió internacional i en les àgores i espais d'exhibició cultural autòctones» (2011, p. 26).

Per rastrejar les característiques de l'oralitat en l'obra de Pedrals caldrà, primer de tot, delimitar el que entenem per literatura oral o folklore i com es diferencia de la literatura pròpiament dita. Aquests límits poden semblar a primera vista molt clars, però en realitat són confusos i molt relatius, encara més quan estudiam una obra escrita per ser oralitzada. La teoria sembla sovint tenir molt clara la distinció entre la literatura en majúscules - també denominada culta - i la literatura oral - coneguda històricament com a literatura popular, art verbal, literatura folklòrica o, fins i tot, literatura primitiva.⁶ No obstant això, Bascom (1981, p. 67) ja ha notat que els diferents termes emprats per denominar la literatura oral no són ben bé sinònims, ja que uns posen més èmfasi en allò literari i altres n'accentuen més el caràcter oral. Segons l'autor, el terme més convenient per referir-se a aquest tipus de literatura és el d'«art verbal», atès que es dóna importància tant a l'aspecte artístic com al de la paraula: no només oral sinó també escrita (Bascom 1981, pp. 67-68). En l'àmbit català sembla que hi ha consens a titllar-la com a «literatura oral» - tot i que això no significa que s'hagin deixat de banda tampoc altres denominacions, com la de literatura popular -, tal com mostren els títols d'alguns volums publicats recentment, com ara, *Paraula viva: articles sobre literatura oral* (2007), de Caterina Valriu, o *Set estudis de literatura oral* (2012), d'Antoni Serrà.

Tanmateix, l'obra de Pedrals no es troba aïllada enmig de la literatura catalana, sinó tot el contrari: són molts els escriptors que han recorregut a l'ús de la literatura oral per escriure les seves obres. Certament, si resseguim la historiografia catalana, ens adonarem que no són pocs els autors que beuen de la literatura oral, ja sigui fent ús dels aspectes con-

5 Explica Jordi Marrugat, parlant sobre la poesia dels anys noranta i de la primera dècada del segle XXI: «Un dels factors més visibles de la poesia d'aquestes dècades fou la seva adaptació, més enllà del llibre, als canals de difusió cultural que produïen, o prioritzaren, tant els avenços tecnològics com el predomini de l'espectacle audiovisual en la societat de la informació. En aquest sentit prengueren una gran embranzida, sobretot a partir dels anys noranta, els espectacles poètics, que podien anar del recital tradicional a obres més elaborades amb intervenció de totes les arts. De fet, la dècada 1990 fou la consagració de la gran estrella postmoderna d'aquesta fórmula, Enric Casasses» (2013, p. 249).

6 Notem la concepció que tenim de la literatura: el mateix terme prové del llatí *littera*, o sigui, *lletra*, de manera que la literatura sembla que només fa referència a allò que ha estat escrit. Això no obstant, l'escriptura sense la paraula parlada resultaria impossible d'imaginar. De fet, hom pot arribar a pensar que l'universal és - o hauria de ser - la literatura oral, i no l'escripta.

tingents - la temàtica, els personatges, etc. - o dels aspectes formals. El gran estudiós de la història de la literatura Martí de Riquer (1980, p. 528) no s'està de destacar que des de sempre hi ha hagut poetes cultes influïts per la poesia popular de caràcter oral, que n'han pres característiques i elements i, fins i tot, poetes que l'han volguda imitar intencionadament.

Així, per exemple, ja en el segle XII, Guillem de Berguedà bastia textos poètics amb algunes tonades i refranys d'algunes cançons infantils i, un segle més tard, Cerverí de Girona n'imita l'estil en la seva obra *Viadeyra*. Encara més, en la literatura catalana dels segles XVI i XVII - i en la castellana també, segons diu De Riquer (1980, p. 528), si tenim en consideració autors com Gil Vicente, Lope de Vega o Tirso de Molina -, és habitual que els escriptors s'apropiïn de la literatura oral per compondre les seves obres. Pensem en l'obra de Joan Timoneda i de Pere Serafí, que prengueren com a model - i contribuïren a divulgar-lo - el cançoner *Flor de enamorados*, que gaudia d'una enorme popularitat ja que se'n feren, almenys, nou reimpressions durant els segles XVI i XVII.⁷ Posteriorment, durant els segles XIX i XX, són diversos els escriptors que prenen la literatura oral com a referència, fet que es prou evident si ens fixam només en alguns títols. Així, per exemple, Jacint Verdaguer empra el mite de les fades i del guerrer llibertador per escriure *Canigó* (1886) i anys després tant Joan Maragall a *Visions i Cants* (1900) com Miquel Costa i Llobera a *Tradicions i fantasies* (1903) usen motius propis del llegendari per crear les seves obres.⁸ També podem mencionar Josep Carner, en l'obra del qual es poden arribar a trobar moltes d'evidències de l'ús del folklore com a font d'inspiració de l'obra literària. Recordem, si més no, el poema «La lluna sense llum | com un carbó apagat. | La lluna | la bruna, | vestida | de dol».⁹ Podríem allargar encara més aquesta llista, però just m'interessa notar que és molt habitual que els escriptors estiguin influïts per la literatura popular, ja sigui com a font d'inspiració o com a eina d'ús per construir una temàtica o una estructura.¹⁰

7 Sobre la literatura popular en l'obra de Timoneda i Serafí vegeu les consideracions de Martí de Riquer (1980, pp. 547-551). Sobretot, però, destaca l'estudi que en feu posteriorment Josep Romeu (1991).

8 Aquests són temes que ha estudiat més detalladament Caterina Valriu (2008, pp. 96-104).

9 El poema es titula «La lluna sense llum» i el podeu llegir a l'enllaç següent: http://www.viulapoesia.com/pagina_2.php?itinerari=6&tipus=1&subtipus=1&idpoema=147. D'altra banda, sobre l'enorme sensibilitat de Carner per valorar el folklore i transformar-lo en literatura ja diu Carme Oriol que en els seus inicis d'escriptor destaquen les «Glosses», publicades al *Llibre de poetes* (1904) que prenen com a base cançons infantils; les recreacions teatrals de *El comte Arnau* (1905) i de la rondalla *La Fustots* (1906); i les *Deu rondalles de Jesús Infant* (1904). A partir d'aquí, Oriol (2007, pp. 9-26) analitza el poema «La filla del Carmesi», inspirat en el romanç «L'Escriveta».

10 No debades, els estudiosos nordamericans Robert A. Georges i Michael Owen Jones estan d'acord en afirmar que «writers often base their creations on folklore as plots or incorporate folklore as structural devices» (1995, p. 7).

En tant que l'ús de referents que provenen de la literatura oral és un recurs emprat freqüentment no només per escriptors, ja siguin poetes, novel·listes o dramaturgs, sinó també per guionistes o per dissenyadors publicitaris, no són pocs els estudis que trobam en l'àmbit català que es dediquen a establir les relacions que hi ha entre ambdues arts: el folklore, per una banda, i la literatura, per l'altra. Destaquen les aportacions del folklorista Josep Romeu i Figueras qui, en la «Nota introductòria» de *Poesia popular i folklore* (1974), accepta que entre la literatura i el folklore hi ha zones de mútua interferència, però recalca que existeixen tres aspectes que les separen. En primer lloc, mentre que el folklore és independent de la seva gènesi, de la seva procedència, i està a mercè de la col·lectivitat – forma part de la memòria col·lectiva –, la literatura és personal i no és sancionada per la col·lectivitat. En segon lloc, la tradició folklòrica és oral, motiu pel qual és una obra col·lectiva i la seva evolució està en modificació constant – és a dir, pot presentar diverses interpretacions, variants i versions –; per contra, la tradició literària és escrita i atès que és una obra personal resta sense modificacions constants. En tercer lloc, a diferència de les formes literàries, les folklòriques resten supeditades a models d'esquemes rítmics, a estructures peculiars i a un determinat sentit, preexistents en la tradició folklòrica. Segons aquesta teoria, les formes folklòriques són molt més uniformes, més estereotipades i limitades que no pas les literàries. A més d'aquests tres aspectes que diferencien el folklore de la literatura, en un estudi posterior Romeu n'afegeix un altre, que fa referència a la temàtica. Mentre que en la literatura trobam tot tipus de temes, el folklore es basa exclusivament «en les emocions i els sentiments humans més elementals i vivencials, com l'amor, la poetització d'estats i casos d'aquest sentiment, la requesta amorosa, l'elogi de la dona amada, la separació i l'enyor, la tristesa, la queixa o la joia» (1991, p. 6).

Podríem rebatre de manera breu i sintètica les consideracions de Romeu i Figueras (1974; 1991), si tenim en compte (1) que a hores d'ara la crítica es posa d'acord a acceptar que la gènesi del folklore és obra d'un autor individual, i no pas d'un col·lectiu; (2) que el folklore és oral de la mateixa manera que ho pot ser la poesia, com és la de Pedrals, qui en cada actuació modifica l'obra o, si més no, cada vegada que la recita n'esdevé una nova interpretació, motiu pel qual podem dir que es troba en modificació constant, com el folklore; (3) que la poesia també pot estar supeditada a unes determinades estructures rítmiques, com ara el sonet o la sextina, i que a vegades pot beure de les formes pròpies del folklore, com veurem més endavant; i (4) que la poesia – sigui oral o escrita – està basada també en les emocions i els sentiments humans.¹¹

¹¹ Mercè Picornell (2010) ja ha notat que amb la denominació d'etnopoètica així com també amb altres disciplines que deriven de l'ús del prefix *etno-* que se situen a la frontera entre l'antropologia i la literatura, com ara, l'etnoliteratura, l'etnocrítica o l'etnoficció s'ha

Tanmateix, Gabriel Ferré (1991, pp. 53-60), qui també ha dedicat una especial atenció a establir les diferències entre el folklore i la literatura, ja ha notat que les observacions de Romeu no són vàlides, sobretot, perquè parteix d'una concepció romàntica del folklore, basada únicament en la tradició oral. Per la seva banda, Ferré parteix de la definició de folklore proposada pel nord-americà Dan Ben-Amos el 1971, per a qui el folklore és un acte comunicatiu que té lloc en un procés d'interacció social directe i que es produeix entre un grup reduït de persones. Ferré adapta la definició de Ben-Amos, l'aplica a la cançó folklòrica i destaca cinc condicions que s'han de complir per tal que un acte pugui ser considerat folklòric: (1) un acte comunicatiu - no senzillament un text -, (2) que ha de ser verbal i/o musical, (3) configurat artísticament segons un cànon etnopoètic i/o un cànon etnomusicològic preestablerts, (4) produït a l'interior d'un petit grup de persones, en una circumstància concreta, i (5) utilitzat interactivament.

Tot seguit, l'estudiós elabora una graella en la qual diferencia el folklore de la literatura. Així, si partim de la definició acabada d'esmentar, allò folklòric no és el text sinó l'acte o el procés; en canvi, allò literari és el text, que no necessita d'un context determinat ni immediat per tenir sentit o existir. D'aquesta manera, si el folklore es caracteritza per estar configurat artísticament i per ser emprat de manera interactiva i amb una funcionalitat determinada, la literatura és una expressió de tipus estètic, on la comunicació és purament artística. Si en l'art folklòric la substància verbal i la musical hi apareixen sempre presents i estan íntimament unides, en la literatura aquests dos components solen presentar-se per separat. Així mateix, pel que fa a la configuració artística, les formes folklòriques - la corrandà, la jota, etc. - són ben distintes de les de la literatura - el sonet, la sonata, etc. Si en el folklore és indispensable que hi hagi un petit grup en contacte directe, en la literatura aquest requisit no és gens necessari. I, per últim, si en el folklore la interactivitat és inherent, psicològica, directa i transcendent i, per això, la funció fàtica - el contacte entre els interlocutors -, esdevé fonamental; en la literatura la funció fàtica passa a un segon pla i pren importància la funció poètica del llenguatge.

Ara bé, si ens fixam en la poesia de Pedrals, la distinció proposada per Ferré no és tan clara, més encara si volem aplicar-la als recitals poètics. Per il·lustrar aquesta idea, que desenvoluparem més detalladament al llarg d'aquest treball, fixem-nos que la interacció amb el lector o l'oient és fonamental en la seva poesia - característica que recordem que Ferré

pretès establir les bases per a un nou marc conceptual per a l'estudi de la literatura que abans havia tengut altres designacions, com ara, la de popular, oral o tradicional: «El prefix *etno-* permet designar sota una nova denominació uns productes que s'assimilen als que els estudis folklòrics tradicionals havien atribuït a l'autoria i la recepció 'popular' i que es distingeixen dels considerats pròpiament 'literaris' en la dificultat per assignar-los un autor 'individual' i en les formes de transmissió que admeten la variació del producte» (2010: 6).

només atribuïa al folklore. Per exemple, són habituals els poemes en què el lector ha de completar un vers o el darrer mot d'un vers, com passa en el següent cas:

On para ara en Matabou?
 Deu ser lluny, deu ser a Sardenya,
 o cordant-li l'espardenya,
 amb una mona a l'esquena [sic],
 a la que remena el brou
 Amb la pinta, i el remena
 com aquell que es rasca un...
 (Pedrals 2006, p. 80)

Aquest mateix poema ens serveix per tenir en compte que la seva poesia necessita un petit grup, si més no, un lector o un oient amb el qual l'escriptor o el recitador hi estableixi un contacte, hi interactui. D'altra banda, pel que fa a la idea que desenvolupa Ferré sobre la importància de la musicalitat en l'àmbit folklorístic i la poca rellevància que té en el literari, és important tenir en compte que Pedrals es dedica a musicar la seva poesia, si més no el mateix poeta és el compositor i el cantant de l'actual grup de música Els Nens Eutròfics. Tanmateix, de la musicalitat, se'n nodreixen els mateixos poemes mitjançant l'ús de formes poètiques, com ara el sonet o la sextina, o aprofitant-se de formes etnopoètiques, com ara la quarteta o el romanç, perquè la poesia, com diu Pedrals en una entrevista (Cadevall 2009), «és la música de les paraules».

Més enllà d'intentar delimitar ambdues arts, crec més oportú tenir en compte les consideracions de Dunja Rihtman-Augustin (citada a Bendix 1989, p. 11). L'estudiosa proposa un model transformacional per veure com la literatura - o qualsevol altre art - beu del folklore. Aquest model parteix de la idea que el folklore neix en el seu context. Acte seguit, d'aquest producte, en deriva el que catalogaríem com a «folklorisme», com un producte que circula dins el consum cultural que ha estat el resultat de la recollida folklorica: reculls de cançons, llegendes o rondalles, les actuacions o els enregistraments de grups que es dediquen a la música tradicional, etc.¹² Una vegada assimilat el producte, el folklore serveix d'inspiració per a tota mena d'activitat cultural.

¹² El terme 'folklorisme' va ser encunyat per l'antropòleg alemany Hans Moser el 1962 i va ser divulgat arreu del territori català per Josep Martí el 1996, a *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. És important tenir en compte que el folklorisme requereix la descontextualització i la hipostatització prèvia del folklore com a patrimoni cultural i que no té un sentit pejoratiu. Josep Martí (1999) ha volgut fer notar les diferències entre el folklore i el folklorisme. Podem destacar que mentre el folklore s'adapta constantment, el folklorisme transporta i adapta elements tradicionals a un nou espai i temps.

En les pàgines següents veurem que Pedrals s'apropia de determinades formes folklòriques, provinents de diversos gèneres – tot i que en aquest article ens centrarem en el poètic. En aquest sentit, podem dir que l'autor actualitza els ítems folklòrics, els introdueix a l'obra, amb l'objectiu de ser més accessible, que el públic tengui l'oportunitat de captar momentàniament la composició, tal com demana el tempo de la performance. Alhora, l'ús de determinades formes pròpies del folklore passen a convertir-se en un recurs mnemotècnic, ja que permeten que el text sigui més senzill de recordar. D'això, però, en parlarem en detall més endavant.

3 Traces d'oralitat a *El furgatori*

El furgatori, subtítulat «Els diaris de Bolló», és la història de Quim Porta, un líric molt ben dotat, que fa una estada al poble de Bolló per tal de recollir tot tipus de material folklòric, com ara cançons populars, festes tradicionals, costums, menjars, etc. Aquestes cançons populars que Porta va recollir són transcrits i són les composicions poètiques que trobam inserides en aquesta obra. Observem, per tant, que el folklore ja és des del començament el tema que motiva l'argument de la seva obra.

Si volguéssim classificar genèricament *El furgatori*, ens adonaríem que és gairebé impossible. Per una banda, el mateix subtítol de l'obra, «Els diaris de Bolló», ens acosta més aviat al que entenem per literatura del jo, que no pas a la literatura ficcional. Per altra banda, en llegir l'obra ens adonam que és difícil fer-ne una lectura *només* des de la no ficció. En la mateixa solapa del llibre ja s'especifica que es tracta d'un conjunt de «poemes», una «sàtira», un «dietari» i un «costumari». En la mateixa línia, el crític Jordi Llavina (2006, p. 13), en diu un «dietari poètic», una «novel·leta de galanteries», un «drama popular» i una «crònica acolorida», i Màrius Serra (2006, p. 8) la defineix com «una meravellosa faula que alterna el vers i la prosa».

Observem, per tant, que l'obra de Pedrals s'escapa de qualsevol definició genèrica. Té un caràcter eclèctic, traspassa els límits i supera qualsevol frontera: es mou entre la literatura de ficció i de no ficció, entre l'escrit i l'oral, entre el real i l'imaginari. I és que Pedrals concep la poesia com un gènere totalment lliure, en el qual tenen cabuda tot tipus d'elements provinents d'altres gèneres.

Si llegim les primeres pàgines, veurem que Pedrals recorre al recurs d'autorepresentar-se. Aquest no és un fet gens casual, sinó que és una manera d'introduir-se en la història, d'esdevenir personatge o, més ben dit, de convertir-se en el protagonista. A efectes pràctics, això li permet que, en fer el recital, pugui contar anècdotes i experiències, entre poema i poema, en primera persona. O sigui, li permet establir un contacte molt més directe amb el públic, un contacte molt més íntim i personal. A més

a més, amb aquest joc autoficcional s'estableix un nou contracte de lectura - un pacte autoficcional - en el qual concorren simultàniament la veritat i la falsedat, la mentida i el secret. Un pacte que requereix un lector molt més atent, que hagi d'estar vigilant el que pot dir el narrador. Al cap i a la fi, no deixa de ser una estratègia més de màrqueting que ja alguns estudiosos, com Manuel Alberca, atribueixen al gènere autobiogràfic, en dir que «los autores utilizan lo autobiográfico como material novelístico y como señuelo para atraer a los lectores. La expectativa autobiográfica creada [...] ha resultado muy rentable para el autor y una atracción para el lector que desea saber cuánto hay de verdadero en una ficción» (2011, p. 267).

Passem, però, a detallar una mica més les marques pròpies de l'oralitat. Per fer-ho, és interessant partir de les consideracions de l'estudiós de l'oralitat - i més concretament de la poesia oral - John Miles Foley (2002), qui entén que l'oralitat s'ha d'estudiar des de la interdisciplinarietat, més concretament, des de l'etnopoètica, la teoria oral formulària i la performance.¹³ Si bé una de les formes poètiques més habituals en *El furgatori* és el sonet, en totes les seves variants, també en trobam d'altres pròpies del folklore, com ara, la cançó. Francesc de Borja Moll en l'«Assaig d'estudi preliminar» del *Cançoner popular de Mallorca*, replegat i ordenat pel Pare Rafel Ginard, explica que la cançó popular és, en el seu origen, una obra individual, és a dir, que «cada peça literària és producte del cervell d'un autor concret, encara que sovint - quasi sempre - innominat i desconegut» (1979, p. xiv), i tot seguit ens ofereix una definició més àmplia:

[La cançó popular és] **adoptada** pel poble, admesa i assimilada per la gran massa d'un país, i d'una generació a una altra i altres (transmissió en l'espai) i d'una generació a una altra i altres (transmissió en el temps), amb la circumstància d'esser considerada propietat de tothom, d'esser modificada i reelaborada per qualsevol i de no conservar-se la noció de qui n'és el primer autor, perquè tota la comunitat hi participa. (1979, p. xvi)

Observam que en aquesta definició, Moll fa èmfasi en la manera de transmetre la cançó popular, però no fa cap mena de referència sobre les seves particularitats formals ni temàtiques perquè s'entén, tal com desenvolupa en les pàgines següents del mateix estudi preliminar, que la cançó popular, ja sigui curta o llarga, es caracteritza precisament per la seva gran diversitat. No obstant això, podem esmentar algunes característiques que solen ser comunes en les cançons populars, i que anirem desenvolupant tot seguit.

13 En aquest article ens centrarem, sobretot, a estudiar l'oralitat des de l'etnopoètica, ja que l'espai del qual disposem no ens permet realitzar una anàlisi més detallada de tot plegat.

En primer lloc, el caràcter narratiu dels versos – i no tant líric. D'aquesta manera, les composicions no són creades per ser llegides en veu baixa – per fer-ne una lectura silenciosa i atenta – sinó més aviat per ser dites en veu alta – per ser oralitzades –, perquè el públic escolti la història que canta el poeta. D'altra banda, la cançó popular mostra una manera de concebre el món i la vida d'un determinat poble. I, doncs, de quina millor manera es podia descriure Bolló, sinó a través de les cançons? És a través d'aquestes composicions que descobrim com són els habitants d'aquest poble. Els bollencs es caracteritzen per ser habitants molt fogosos. No és d'estranyar, doncs, que els poemes que desfilen per *El furgatori* siguin de temàtica eroticoamorosa, acompanyada d'un to satíric i humorístic. Parem atenció a la primera «cançó popular» que encapçala el llibre i que, en certa manera, dóna títol a l'obra. La sent Quim Porta en boca d'unes senyores que tricoten quan ell arriba al poble i el poema és una tirallonga de versos pentasíl·labs de rima femenina i consonant:

Cansat de l'amarga
solitud, la verga
li trota i desvirga
les nenes; les marca
com si fossin merca.
I s'espolsa el llir, que,
cansat de la gorga,
ja no dóna murga.
Però, per dar purga,
neteja i esporga
forats amb el dit:
furga i furga i furga i furga...
(Pedrals 2006, p. 12)

Com sabem, l'erotisme és un dels temes més recurrents en les cançons. No obstant això, aquests tipus de cançons solen estar absents en molts de reculls folklòrics, com passa en el *Cançoner popular de Mallorca*. Per la seva banda, Borja Moll diu que «la literatura popular té peces impublicables», tot referint-se a aquelles composicions que tenen «la intenció de presentar la sexualitat sense pal·liatius de cap mena per afalagar els instints més baixos i provocar la rialla gruixuda» (1979, p. xxxiii). Alhora, però, admet que aquestes peces no són escasses, ans el contrari, disposen d'una llarga tradició dins el ram de la cançó popular, i explica que del *Cançoner* «han estat eliminades [...] algunes dotzenes (o centenars?) de cançons: es tracta de les d'expressió eròtica tan viva que cauen dins la pornografia» (1979, p. xxxii). Si ha estat un tema tan productiu és perquè en qualsevol poble – així ho explica el mateix Borja Moll (1979, p. xxxiv) – bullen les mateixes passions que existeixen pertot arreu on hi ha homes.

Tanmateix, si feim una mirada cap a l'actualitat, les cançons eròtiques - també anomenades «cançons de broma bruta», «cançons profanes», «cançons d'aquelles que alcen la terra», o «d'aquelles que bofeguen» - han estat motiu d'atenció de diversos estudiosos, entre els quals destaca Gabriel Janer Manila, qui va emprendre la tasca de recopilar-les durant els anys seixanta i setanta. Mogut per un article de Joan Fuster publicat el 1978 en el qual proposava salvar el patrimoni eròtic i animava a recuperar-ne els materials de tradició oral,¹⁴ Janer va publicar el 1980 *Sexe i cultura a Mallorca: el cançoner* i el 1995 en va treure una segona edició, *Les cançons eròtiques del camp de Mallorca*. Segons explica l'estudiós, aquestes composicions - a diferència de les altres - estan repletes de metàfores i d'eufemismes perquè el sexe era considerat un tema tabú - fins i tot, ha arribat a ser una temàtica prohibida, si més no, a Occident -, motiu pel qual les cançons són molt més enginyoses. Per tant, que aquesta hagi estat una temàtica censurada ha possibilitat crear tota una sèrie de recursos i d'expressions així com també una nova manera d'interpretar determinats mots.

Josep Pedrals empra molt sovint aquests recursos - expressions enginyoses, determinats jocs lingüístics, etc. - que qualsevol lector podria ràpidament identificar perquè formen part del saber popular. Alhora aquestes eines faciliten la seva comprensió.

D'aquesta manera, doncs, les isotopies semàntiques que el nostre escriptor utilitza són noms d'armes i d'utensilis per referir-se al membre viril, com ara, «la verga» (2006, p. 12) o «l'eina» (p. 66), així com també altres símbols, «el lllir» (p. 12), «el veler» (p. 23) o «la vela» (p. 65). Generalment, aquests mots solen anar acompanyats d'un verb i el resultat, i el sintagma verbal sol fer referència a l'erecció del penis o també a la masturbació: «espolsar-se el lllir» (p. 12), «lliscar-se el veler» (p. 23), «inflar-me la vela» (p. 65), «empolainar-se l'eina» (p. 66), «estrènyer la culebra [sic]» (p. 100). De la mateixa manera, també apareixen diverses denominacions per referir-se al membre femení. La més habitual en la cançó popular eròtica és usar el nom d'un ocell i, en aquest cas, Pedrals empra «la garsa» (p. 23). A més a més, també usa altres elements, provinents del món de la natura, com ara una «fulla» (p. 65) o una «flor» (p. 86), i una «alcova» (p. 94), amb la voluntat de designar un espai tancat i petit que serveix per guardar tot tipus d'estrís. També aquestes paraules solen servir de complement del sintagma verbal, i ens evoquen al moment de l'acte sexual, al moment

14 Deia Fuster: «Havíem decidit que la 'història' no era solament una llista de batalles, de matrimonis dinàstics, d'embolics diplomàtics. Però tampoc no s'acaba amb les llistes de preus i de salaris, amb els diagrames de les crisis econòmiques, amb les peripècies de la lluita de classes. Hi ha una altra 'història' pendent, referida a la gent de cada dia: què menjaven i com, es divertien i en/amb què, com i quan fornicaven. Tot va lligat, naturalment: les batalles, les crisis i l'ús dels genitals» (1978, p. 35).

de «desvirgar» o de «furgar», com diria Pedrals: «en sa fulla em pots fer ballar» (p. 65), «obrir flor entre les cames» (p. 86), «tenir la lluna dins l'alcova» (p. 94), etc. D'altres expressions fan referència a l'autoestimulació sexual femenina, sempre considerada delitosa i molt plaent. Del poema que encapçala *El furgatori* són suficients destacar-ne unes quantes paraules perquè ens vinguí al cap la imatge que es pretén aconseguir: «delir-se», «besar», «alè», «mullir», «dits», «fregar», «llavis remots» (p. 9). En una altra escena, la masturbació es du a terme mentre la protagonista està adormida: «ressons del somni fan moure els dits, | t'infles de sobte i flo-reixen tos pits» (p. 96).

Pedrals no considera la sexualitat com una eina procreadora, limitada a la reproducció de l'espècie, ni tampoc com una activitat rutinària, sinó més aviat la converteix en una experiència humana de gaudi i de festa, lluny de tot sentiment tràgic. És també des d'aquesta perspectiva que s'emmarquen les recopilacions de Janer Manila (1980; 1995).

Una vegada explicat el vincle o, més aviat, els paral·lelismes temàtics que podem trobar entre la cançó popular i les composicions de Pedrals, passem a analitzar-ne la forma.

A *El furgatori* podem trobar formes pròpies de la literatura oral. La forma estròfica més habitual és la quarteta heptasil·làbica de combinació ABBA o ABAB amb rima consonat, una forma estròfica molt vinculada amb l'estructura prototípica de la cançó popular. La rima funciona - com ocorre a la literatura oral - com un recurs mnemotècnic, que facilita la memorització de la paraula que ve, suscitada un moment abans per uns sons acabats d'aparèixer. La rima, per a Pedrals, no és cap mena d'imposició ni de restricció i, en aquest sentit, s'allunya d'aquells poetes contemporanis que veuen la rima com una espècie de grillons que resten llibertat per poder expressar-se. Ben mirat, escriure en rima és la millor opció si el poeta - convertit ara en intèrpret - pretén recordar la seva obra per llegir-la en veu alta mirant als ulls el públic. Algunes composicions tenen també cinc versos:

A dur alga em fan anar,
que és la feina més lleugera;
ja en veurem damunt de l'era,
que, sense tenir cantera,
per força em faran cantar.
(Pedrals 2006, p. 67)

Al costat de la cançó popular, podem parlar també d'altres estructures vinculades a l'etno-poètica. Podem esmentar la parèmia, la fórmula de fonació o el motiu local, unes estructures que qualsevol lector podria ràpidament identificar perquè formen part del saber popular, de la memòria col·lectiva. La fórmula de fonació o l'entrebancallengües és una de les més

habituals. Allò que es pretén és que, en el moment que el lector ho intenti llegir en veu alta, es produeixi l'equívoc en el fonemes. Aquest equívoc es pot produir, per exemple, en el poema de dos versos: «Garrí que en grata gruta | fanga crosta i clou cloaca» (Pedrals 2006, p. 60); o «el poeta Víctor de la Victòria [...] deia que 'cor al revés és roc | i sexe al revés és excés'» (Pedrals 2006, p. 86). Altres vegades, el poema té un major nombre de versos i la dificultat de pronúncia es troba en diversos grups de fonemes:

Esmunyits expansius,
 llarg junyits llits de riu,
 d'amarar del marí margindoies.
 Ve a lliscar-se el veler,
 lluu de garsa que em torça:
 brillant sementer d'estimar-se!
 Mira amor amar-se:
 fona amb fina força.
 (Pedrals 2006, pp. 22-23)

Com veim, Pedrals és un gran manipulador acústic del llenguatge, fins i tot, algunes vegades arriba a menystenir la càrrega semàntica del discurs per emfatitzar-ne la substància fònica. A *El furgatori* la història esdevé secundària i prenen importància els jocs de paraules, els ritmes i les rimes; jocs del llenguatge que semblen a primera vista un discurs poètic molt senzill però que guarden en el fons una dificultat de creació elevada. Al cap i a la fi, aquest joc verbal, de caràcter combinatori, no deixa de ser el nivell més primitiu del joc poètic, que es connecta sovint amb la literatura de l'absurd i amb alguns moviments literaris, com ara el dadaisme. Tanmateix, aquest és un bon recurs si es pretén que la història del recital sigui senzilla de comprendre, atractiva i divertida i que el públic estigui molt més atent davant de la capacitat que demostra l'interpret a l'hora de recitar els poemes.

Per tot això, o sigui, per utilitzar determinats tipus de versos i d'estrofes molt propers als que s'empra sovint en el folklore, podem parlar d'una lírica de caràcter popular, entenent 'popular' en el sentit que proposa Josep Romeu i Figueras (1974, pp. 8-9), o sigui, com aquell tipus de creació poètica que recorre a determinades formes de la literatura oral. És en aquest sentit que podem parlar de Pedrals com un 'poeta oral', aquell que, amb l'ajuda de l'escriptura però seguint la tradició retòrica de la poesia oral, compon textos en vers amb l'objectiu de ser recitats. En part, aquest tipus de poesia sembla acostar-se a l'estètica del neopopularisme, que a Catalunya va començar a conrear Tomàs Garcés a principis del segle XX, tal com ha fet notar Enric Sòria (2001), i que va arrelar també en algunes obres de poetes espanyols, com ara Federico García Lorca (*Romancero*

gitano, 1928) o Rafael Alberti (*Marinero en tierra*, 1925).¹⁵ Garcés ho explica així en el pròleg de la quarta edició del seu llibre, *Vint cançons*, publicat el 1922: «Fondre creació personal i formes popular en una poesia [és], en efecte, el meu afany» (Garcés 1961, p. 25). Caldria estudiar més detalladament si la poesia es pot inscriure en aquesta línia o bé si només n'agafa alguns trets. En tot cas, el que m'interessa notar és que, en el cas de Pedrals, s'hi afegeix el component del recital, que a vegades aparenta semblar un acte de comunicació folklòrica i d'altres un acte d'escenificació artística, tal com estudiarem més endavant.

No obstant això, si seguim les consideracions de Miles Foley (2002), podem ubicar l'obra de Pedrals en dues de les quatre propostes que desenvolupa. Per una banda, la podem situar ben a prop del poema sonor i, doncs, al costat de *l'slam poetry*. En aquesta modalitat els poetes componen la poesia de forma escrita però l'executen exclusivament de forma oral i per això el poema és rebut per via auricular. Per altra banda, no s'allunya del que Miles Foley (2002) anomena «poemes escrits per ser oralitzats», aquells que es produeixen per ser escrits i publicats en forma de llibre, però que empren el llenguatge i l'estructura propis de la literatura oral.

També pel fet de posar en escena diferents poemes expressats de diverses maneres amb l'ús de recursos sonors podríem vincular l'obra de Pedrals amb la polipoesia. Aquest tipus de poesia, segons han estudiat Lis Costa i Eduard Escoffet (2012), té com a element central la veu del poeta però hi afegeix «elements lligats a la posada en escena, com la música, la dansa, les imatges, els gestos i les llums» (p. 61). El polipoeta, d'acord amb la definició de Montserrat Riu (2013), «llegeix els poemes sobre partitures escrites en paper [...]. Inventava les partitures segons les seves necessitats, així com també els 'codis' adients per poder llegir i dir el que vol expressar exactament i en l'instant únic de cada performance polipoètica» (p. 41). No obstant això, Pedrals es desvincula en certa manera d'aquesta pràctica perquè poques vegades fa ús del que Enzo Minarelli – un dels seus màxims representats – destacava en el primer punt del manifest sobre la polipoesia el 1987.¹⁶ Aquest primer punt feia referència a l'ús de les noves

15 Explica el poeta Agustí Esclasans a les seves memòries que «L'any 1925, quan vaig publicar el meu primer llibre, s'iniciava a Catalunya un moviment literari, que jo vaig anomenar 'neopopularisme', i que tenia com a precursors els tres poetes màxims de nostre Primer Noucents: Josep Carner, Guerau de Liost i Josep Maria López-Picó. Eren capdavanters de la nova lírica Josep Maria de Sagarra i Tomàs Garcés. Venia a ésser una rèplica popular catalana del mateix moviment que, aleshores i en castellà, propugnaven Antonio Machado i Juan Ramon Jiménez, i ja més ençà, entre els joves, Federico García Lorca i Rafael Alberti. Tenia com a base doctrinal partir de la poesia popular i re-crear-la intel·lectualitzant-la més o menys» (1957, p. 161).

16 «El Manifiesto de la Polipoesía» va ser publicat al catàleg *Tramesa d'art* a València i el 1999 va ser llegit al Primer Congrés Internacional de Polipoesia a Barcelona amb el títol «El manifiesto de la Polipoesía doce años después».

tecnologies, com ara els diversos mitjans electrònics o els ordinadors, com a veritables protagonistes de la performance polipoètica i que destaquen tant en la poesia de Minarelli com en la d'altres polipoetes, com ara Bartomeu Ferrando.

D'altra banda, Pedrals sap que és important ampliar al màxim els canals de difusió de la seva obra, un aspecte que Jordi Marrugat (2013) atribueix a la poesia catalana contemporània. Ja ho diu Margalida Pons (2011), que les poètiques de l'oralitat tenen la capacitat d'abraçar un major nombre de públic i, doncs, afavoreixen que el gènere poètic hagi passat de ser minoritari - destinat a uns quants lectors - a ser massiu, 'popular'. Com diria el sociòleg francès Pierre Bourdieu (2011), se situen dins el camp literari català una mica més a prop del camp de gran producció - i no tant del camp de producció restringida -, aquell en el qual es mouen els artistes reconeguts per la crítica i pel públic, i que disposen, a diferència d'altres artistes, d'uns índexs d'èxits comercials més elevats i gaudeixen també d'un determinat grau de notorietat social.

Els números no enganyen. I aquest és el fet: *El romanço d'Anna Tirant* - l'obra publicada després d'*El furgatori* i que dona continuïtat al Cicle de Bolló - compta amb un total de cinc edicions - i en un futur aquest nombre pot incrementar encara més -, de 600 exemplars cadascuna.¹⁷ O sigui, un total de 3.600 romanços, una xifra que - siguem sincers - no és del tot habitual en la producció de la poesia catalana. A tot això cal sumar-li el fet que Pedrals sol recitar generalment davant deu o vint persones, amb la qual cosa es multiplicarien el nombre d'oients - respecte del nombre de possibles lectors. Tanmateix, la seva paraula ha anat més enllà, i ha aconseguit pujar a l'escenari per posar-se davant 80.000 persones al Concert per la Llibertat, que es va celebrar al 29 de juny del 2013 al Camp Nou, a Barcelona. En aquest concert, en el qual participaven uns quatre-cents artistes, també es va comptar justament amb la presència d'Enric Casasses, que va llegir J.V. Foix.

Així mateix, la varietat de formats en què es presenta la seva obra va en relació amb la diversitat d'espais als quals accedeix. A tall d'exemple, *El furgatori* no ha estat difós exclusivament en forma de llibre. A més d'haver estat recitat arreu dels Països Catalans,¹⁸ el mateix Pedrals va fer-ne el text

17 Vegem, a més, amb quina rapidesa s'han imprès les edicions: la primera és del febrer del 2012; la segona, del juny del mateix any; la tercera, del setembre del 2013; la quarta, del novembre; la cinquena, del maig del 2014; i la darrera, del maig del 2015.

18 La mateixa editorial en la qual es publica l'obra de Pedrals, LaBreu Edicions - així com també ho fan noves editorials, com ara AdiA Edicions, Xicra Edicions o Edicions Terrícola -, estimula els recitals poètics com a tret distintiu i també com estratègia comercial, amb el benentès de donar més visibilitat als poetes i d'anunciar el producte, fomentant el contacte directe entre l'autor i el públic. Una de les editores de LaBreu, Ester Andorrà, en una entrevista ja argumenta que «el món del recital és absolutament necessari per donar a conèixer l'obra del poeta. És com ara els discos, els cantants dels grups necessiten dels 'bolos' per

teatral, que va dirigir Iban Beltran en el marc d'un cicle a l'Espai Brossa, així com també ha passat a conformar una gran part del primer CD d'Els Nens Eutròfics, *Esquitxos ultralleugers*. Així, els poemes accedeixen a uns circuits que molt probablement no haurien conegut en un format de llibre i, doncs, s'amplia de manera notable el mercat, perquè es diversifica també el canal de distribució. Podem parlar altra vegada, per tant, d'una lírica 'popular', aquesta vegada però, entenent la popularitat com un intent d'agradar a la majoria, d'aspirar a aconseguir un gran nombre de lectors.

4 A mode de conclusió

Hem vist que la poesia de Pedrals es pot vincular amb determinats elements del folklore, la qual cosa no significa que en formi part, sinó senzillament que en manleva una sèrie d'elements - el motiu i el to, determinats recursos mètrics i de versificació, com ara la rima, etc. Aquests elements permeten que, en recitar-la davant del públic, se'ns faci molt més prope-ra i fàcil d'entendre. D'altra banda, en recitar-la és el moment en què la podem veure més clarament vinculada amb l'oralitat, més allunyada de l'escriptura. Fins i tot sovint el públic pot arribar a tenir la percepció que el poeta està improvisant, per la manera de moure's i de gesticular damunt de l'escenari i també pel tipus de rimes i de ritmes, que semblen a vegades més acostats al de la cançó popular que no pas al de la literatura. Sigui com sigui, l'autor aconsegueix que el públic experimenti la poesia oral en tota la seva plenitud, però no es desfà de la base escrita, perquè procura portar sempre el llibre davall el braç.

Tot plegat, la poesia de Pedrals combina tot tipus d'estils, de temes i de mètrica, rima i ritme. A més a més, en la seva obra trobam tot tipus de referents de la literatura catalana, alguns més i d'altres menys vinculats amb l'oralitat. Podem destacar des d'escriptors de l'edat mitjana, com Ramon Llull o Ausias March, fins a autors més actuals, com Josep Palau i Fabre o Pere Quart, sense oblidar la poesia del barroc, de la renaixença, del noucentisme ni del modernisme. Tanmateix, els aspectes que més la caracteritzen són la paraula, el ritme, la musicalitat que s'uneixen amb la veu i la gestualitat quan és recitada. De ben segur, doncs, que és impossible passar per l'obra de Pedrals i llegir-la - o escoltar-la - de manera desapercebuda, sense deturar-s'hi; per això, i si volem entendre la complexitat de la literatura catalana actual, se'ns fa necessari estudiar-la amb més profunditat, posar-la de costat amb la resta de poètiques que es vinculen amb l'oralitat.

guanyar-se les garrofes; els poetes necessiten fer els 'bolos' per donar a conèixer la seva obra» (*L'Eutrapelista Pedrals* 2011, minut 28:00").

Bibliografia

- Alberca, Manuel (2011). «Autoficció o autoficciones». A: Espinós, Joaquim; Escandell, Dari; Marcillas, Isabel; Francés, Maria Àngels (ed.), *Autobiografies, memòries, autoficcions*. Barcelona: Editorial Afers, pp. 267-284.
- Ballart, Pere (1997). «Naturalesa i convencions de la poesia lírica». A: Abellan, Joan; Ballart, Pere; Sullà, Enric, *Introducció a la teoria de la literatura*. Manresa: Angle Editorial, pp. 89-100.
- Bascom, William (1981). *Contributions to Folkloristics*. Meerut: Archana Publications.
- Bendix, Regina (1989). «Folklorism: The Challenge of a Concept». *International Folklore Review*, 6, pp. 5-15.
- Borja Moll, Francesc (1979). «Assaig d'estudi preliminar». A: Ginard Bauçà, Rafel, *Cançoners Popular de Mallorca*, vol. 1, Palma: Editorial Moll, pp. iii-lxxxiv.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cadevall, Gerard (2009). «La poesia és la música de les paraules» [en línia]. *La porta clàssica*. Disponible a http://lpc3.com/arxiu/entrevistes/qla_poesia_es_la_musica_de_les_paraulesq (2015-05-19).
- Casas, Arturo (2012a). «Preliminar: acció pública del poema». *Tropelías*, 18, pp. 1-15.
- Casas, Arturo (2012b). «La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público». *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada: Universidad de Granada, en premsa.
- Costa, Lis; Escoffet, Eduard (2012). «Poesia, sonoritat i electrònica». *Temps d'Educació*, 42, pp. 51-70.
- L'Eutrapelista Pedrals* (2011). *L'Eutrapelista Pedrals* [en línia]. Documental realitzat per alumnes de Comunicació Audiovisual (Cinema i TV), tutoritzat per Dolors Genovés. Disponible a <http://vimeo.com/12812615> (2015-05-19).
- Esclasans, Agustí (1957). *La meva vida/2*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Ferré, Gabriel (1991). «Romanços i cançons». A: *De la literatura popular a la literatura culta*. Barcelona: Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, pp. 29-63.
- Fuster, Joan (1978). «Salvem el patrimoni eròtic!». *Serra d'Or*, 221, p. 35.
- Garcés, Tomàs (1961). *Obra poètica*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Georges, Robert A.; Jones, Michael Owen (1995). «Introduction: Folklore and Its Study». In: *Folkloristics: an Introduction*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 1-28.
- Janer Manila, Gabriel (1980). *Sexe i cultura a Mallorca: el cançoner*. Palma: Editorial Moll.

- Janer Manila, Gabriel (1995). *Les cançons eròtiques del camp de Mallorca*. Palma: Olañeta, editor.
- Llavina, Jordi (2006). «A l'ombra de Psicomorf». *Avui Cultura*, 21 de juny, p. 13.
- Marrugat, Jordi (2013). *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Martí i Pérez, Josep (1999). «La tradición evocada: folklore y folklorismo». A: *Tradición oral*. Universidad de Cantabria: Aula de Etnografía, pp. 81-108.
- Miles Foley, John (2002). *How to Read an Oral Poem*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Oriol, Carme (2007). «El romanç 'L'escriveta' en el folklore i en la literatura». A: Guiscafrè, Jaume; Valriu, Caterina (eds.), *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i supervivències*. Barcelona; Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Universitat de les Illes Balears, pp. 9-26.
- Pedrals, Josep (2006). *El furgatori*. Barcelona: LaBreu Edicions.
- Pons, Margalida (2011). «Una nova lírica popular? Processos de col·lectivització en la producció catalana recent» [en línia]. A: Bastida Rodríguez, Patricia; Calafat, Caterina; Fernández Morales, Marta; Prieto Arranz, José Igor; Suárez Gómez, Cristina (coord.), *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos = Actas del IV Congreso de la SELICUP*. Palma: Edicions UIB. Disponible a <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/plenarias/PONS.pdf> (2015-05-19).
- Pons, Margalida (2012). «Presentació: Lírica, deslírca i reversibilitat». A: Pons, Margalida; Reynés, Josep Antoni (eds.), *Lírica i deslírca. Anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*. Palma: Edicions UIB, pp. 7-15.
- Picornell, Mercè (2010). «Intrusisme o interdisciplinarietat? La justificació de categories crítiques en la frontera etnoliterària» [en línia]. A: Patricia Bastida Rodríguez, Caterina Calafat, Marta Fernández Morales, José Igor Prieto Arranz, Cristina Suárez Gómez (coord.), *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos = Actas del IV Congreso de la SELICUP*. Disponible a: <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/marcasteoricos/PICORNELL.pdf> (2015-05-19).
- Riquer, Martí de (1980). *Història de la literatura catalana*, vol. 3. Barcelona: Ariel.
- Riu, Montserrat. «La Polipoesia d'Enzo Minarelli». *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, 194, pp. 41-42.
- Romeu i Figueras, Josep (1974). *Poesia popular i literatura*. Barcelona: Curial.
- Romeu i Figueras, Josep (1991). «Incidència de la poesia popular en la lírica catalana culta de l'Edat Mitjana i el Renaixement». *Els Marges*, 43, pp. 5-24.

- Serra, Màrius (2006). «L'eutrapelista Pedrals». *Avui Cultura*, 26 d'abril, p. 8.
- Sòria, Enric (2001). «El somni i la paraula». *Centenari Tomàs Garcés (1901-2001)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya; Institució de les Lletres Catalanes, pp. 5-10.
- Valriu, Caterina (2008). *Paraula viva: Articles sobre literatura oral*. Barcelona; Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Universitat de les Illes Balears, pp. 96-104.

