

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Poesia i oralitat en la literatura catalana actual

Una anàlisi a partir de la representació, la incidència política i l'espai públic

Elisabet Gayà

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

Abstract Recently, there has been a progressive rise of performances in the field of Catalan literature, which has developed into the creation of new platforms of poetic dissemination linked to the show business and disassociated from the written book. To explain these phenomena in more detail, two specific performances are analysed. The first one is called *Estellés de mà en mà*, performed by the actor Francesc Anyó and the musician Borja Penalba. This representation has also generated the recording of a CD, the publication of Vicent Andrés Estellés's anthology and the creation of associated merchandise made available through social media networks. The second one is a show created by the composer and singer Cesk Freixas and the poet Roc Casagran. Drawing on the theories of Jacques Rancière, the focus is on the impact of poetry on the public space and, more specifically, on the links between politics and aesthetics.

Resum 1 Introducció. – 2 Marc teòric. – 3 *Estellés de mà en mà*, de Borja Penalba i Francesc Anyó. – 4 Espectacle poeticomusical de Cesk Freixas i Roc Casagran. – 5 Conclusions.

Keywords Poetry. Politics. Oral. Performance.

1 Introducció

En el marc de la literatura catalana més recent s'ha constatat un augment vertiginós de les propostes artístiques que utilitzen l'oralitat per transmetre el fet poètic. Ja a la dècada dels anys setanta del segle XX, i just després de l'auge de la Nova Cançó, un conjunt més o menys organitzat de poetes, anomenats grup 'O així',¹ va començar a proclamar els seus versos arreu

1 Aquest grup estava format per Enric Casasses, Jordi Pope, Àngel Carmona, Jesús Lizano, David Castillo, Joan Vinuesa, Jaume Sisterna, Albert Subirats i Meritxell Sales. «Van començar a fer recitals mig improvisats a locals de Gràcia i van anar aplegant poetes al seu voltant que participaven del mateix esperit contracultural, molt lligats a moviments llibertaris, i que es van constituir en una de les poques alternatives a la poesia més oficialista» (Costa 2010, p. 2).

d'alguns bars del barri de Gràcia de Barcelona. Un dels noms dels components d'aquesta formació que més ressona encara avui dia és el d'Enric Casasses, qui en certa manera ha servit d'enllaç entre la tradició que ell mateix encetà i la que han creat actualment tota una munió de joves potes de la literatura catalana.² L'originalitat de Casasses en relació a l'oralitat s'entén sobretot gràcies a dos factors diferents. En primer lloc, perquè començà, no només a dir els poemes en veu alta, sinó a escenificar-los mitjançant la veu, els gestos, etc. i, de vegades fins i tot a acompanyar-los amb elements musicals, sense acabar de recórrer al cant. I, en segon lloc, perquè utilitzà el recital com una via més per difondre la seva obra poètica, no únicament com a promoció del llibre escrit. Dues mostres en són els discs editats juntament amb Pascal Comelade, *La manera més salvatge* (2006) i *N'Ix* (2010). Així doncs, Casasses, tot i pertànyer originàriament a una altra generació, ha compartit espais amb joves poetes i ha estat capaç de transmetre'ls aquesta perspectiva sobre el fet oral.

Tanmateix, l'augment de les propostes poètiques orals no només es deu a l'increment dels recitals poètics realitzats pels mateixos autors, sinó també a l'existència d'altres tipus d'esdeveniments com, per exemple, les accions poètiques, els espectacles poètics o la poesia oral improvisada. Per tant, actualment ens trobam davant d'un ventall molt ampli de representacions poètiques, totes basades en l'oralitat, una característica que permet ampliar el camp de difusió d'aquest gènere literari i que possibilita la seva incursió en l'espai públic, de manera que l'allunya de la visió íntima i privada que el llibre escrit li havia contagiats des de la invenció de la impremta. Enmig d'aquest panorama, doncs, han sorgit una sèrie d'espectacles poètics que afavoreixen la construcció d'un missatge cultural políticament combatiu, bastit d'humor i d'ironia.

En conseqüència, l'estudi d'aquestes pràctiques literàries i culturals no es pot fer sota els mateixos paràmetres que s'han utilitzat per descriure i analitzar la poesia escrita. Convé subratllar que quan la poesia és oralitzada també ens hem de fixar, entre d'altres, en elements com la presència de l'autor, la representació, l'oratorïa, la incidència en l'espai públic o l'acompanyament musical.

2 Ens referim, entre d'altres, a Josep Pedrals, Laia Martínez i López, Blanca Llum Vidal, Mireia Calafell, Pau Vadell, Lucia Pietrelli, Núria Martínez Vernis, Eduard Carmona, Carles Rebassa, Mireia Vidal-Conte, Marc Romera, Eduard Escoffet, Jaume C. Pons Alorda, David Caño o Lluís Calvo.

2 Marc teòric

En primer lloc, per intentar analitzar més detingudament aquests espectacles caldria tenir en compte els canvis que hi ha hagut en la concepció de la representació al llarg de la història – sobretot en l'àmbit occidental – des de la perspectiva de les arts escèniques. Primerament, s'equiparava la tasca de l'actor a la d'un intèrpret del text literari però, a partir de la segona meitat del segle XX i sobretot en el teatre alemany, es va començar a concebre com l'encarnació d'un personatge, fet que posava de manifest, agafant conceptes de Helmuth Plessner, la tensió entre el cos fenomènic – en el sentit de trobar-se en un espai/temps determinat – i la interpretació. Així doncs, eren dos els factors que afectaven la representació escènica: un de decisiu, el procés de corporeïtzació, i un de potencial, el mateix fenomen de la presència.

Mitjançant aquesta nova concepció dicotòmica, el text literari es convertia en l'eix vertebrador de l'escenificació i la tasca de l'actor quedava reduïda a donar expressió en el seu cos i amb el seu cos a un personatge, però eliminant-ne qualsevol rastre de fisicitat real; es convertia, doncs, en una espècie de sedàs transparent mitjançant el qual es transmetien sentiments, raonaments, estats d'ànim, etc., sempre pertinents al personatge representat.

D'aquesta manera, qualsevol rastre d'improvisació quedava exclòs de la representació i l'actor només podia fer cas de les pautes determinades prèviament per l'autor o el director de l'obra. El principal motiu de la imposició d'aquest plantejament rau en la convicció que, si existien moments en què es marcava la corporeïtat de l'actor real, l'espectador es veia obligat a abandonar el món ficcional i introduir-se en el món material, fet que suposava una pèrdua de qualitat del text literari. En certa manera, aquesta idea no està tan allunyada del plantejament del folklorista Paul Zumthor, el qual no concebia la funció fàtica del llenguatge com a creadora de sentit. De fet, segons la síntesi que en fa Erika Fischer-Lichte, Johann Jakob Engel va arribar a explicar que

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

El mateix Wolfgang Iser cap el 1983 proposà també aquesta descorporeïtzació justificant que, en la realització escènica, els gestos, sons corporals i moviments eren totalment efímers, mentre que el significat aconseguia arribar més enllà de la materialitat i, en certa manera, perpetuar-se en el pensament de l'auditori (Fischer-Lichte 2011, p. 163). Tanmateix, era evident que aquesta concepció havia de rebre, per força, crítiques contundents, les quals es basaren sobretot en l'ideari de Georg Simmel, qui ja al 1923 havia detectat l'existència de significats construïts lingüísticament i d'altres corporalment. En aquest sentit, Simmel afirmava que en l'obra literària només es prefixaven completament els significats lingüístics, atès que «el autor no puede predeterminar ni la voz, ni la entonación, ni el *ritardando* o *accelerando* del discurso, ni los gestos o la especial atmósfera del personaje carnal, ni tampoco dar directrices unívocas para lograrlo» (citat a Fischer-Lichte 2011, p. 163).

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

En segon lloc, cal aprofundir en la relació entre poesia i política i, sobretot, en les modificacions que imposa la utilització de l'espai públic en aquest àmbit. Aquesta idea no deixa d'estar relacionada també amb la concepció platònica de l'art. Segons Jacques Rancière,

la política está ella misma excluida del planteamiento platónico. La división misma de lo sensible retira a los artistas de la escena política en la que harán algo distinto a su trabajo, y a los poetas y a los actores de la escena artística en la que podrían encarnar una personalidad distinta a la suya. (2005, p. 16)

Plató distingeix entre el món sensible i el món de les idees i entén que l'art forma part d'aquest segon. Però quan la poesia és oralitzada i escenificada una part del seu significat és percebut mitjançant els sentits. A més, quan aquests espectacles es produeixen en l'espai públic, independentment que parlin o de forma explícita de política, afavoreixen una xarxa de relacions comunitàries. Cal entendre que en el marc d'aquest treball, quan esmen-

tam el fet polític no només parlam de les institucions i els partits, sinó que ens hi referim de la mateixa manera com l'entén Rancière, és a dir, com

la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. (2005, p. 18)

Però tal i com s'ha pogut observar fins avui dia, l'avançament tecnològic i, sobretot, la possibilitat d'accés lliure a internet i a les xarxes socials ha afavorit que els afers polítics deixin de ser quelcom propi de cercles reduïts i s'hagin estès entre la societat. D'aquesta manera, és més o menys habitual, com a mínim en l'àmbit de la literatura catalana, que un espectacle poètic públic sigui identificat amb un sentiment de pertinença a una ideologia concreta, sobretot si tenim en compte que darrera d'aquestes produccions sempre sol haver-hi una entitat que les potencia.³ Per tant, «la situación del arte hoy en día podría constituir perfectamente una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares reservados al arte y aparentemente todo lo contrario: la implicación del arte en la constitución de formas de la vida en común» (Rancière 2005, p. 16). És així com podem entendre que l'espai on es duen a terme aquests espectacles condiona la seva relació amb el fet polític.

L'estudi de la localització de la performance poètica és força complex segurament a causa de les múltiples accepcions del terme «espai». Tradicionalment, en el camp de la poesia l'espai ha estat estudiat des de la perspectiva temàtica, com a inspirador de determinades peces líriques. Però tanmateix, l'espai no només és capaç de perviure en la poesia com a tema, sinó que també pot influir-hi d'altres maneres:

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

Parlant sobre les performances poètiques de Bartomeu Ferrando, Josep Sou reflexiona al voltant de la importància de l'emplaçament i ens explica que tant l'espai com el temps «esdevenen matèria constructiva, elements nutritius per a la realització de la *performance*. [...] Així, aquestes dues

3 Quan parlam d'entitat no ens referim només a la política institucional, sinó a totes aquelles associacions i organitzacions que munten actes culturals, les quals inevitablement es posicionen políticament encara que siguin apartidistes.

coordinades espai-temporals, són [...] l'essència íntima de la composició, atenent a les referències marcades per l'art d'acció» (2008, p. 42). Veim com, en els casos de poesia performativa, no podem restringir l'estudi de l'espai a la tematització.

Si afinam una mica la localització de la poesia performativa ens trobarem amb la utilització d'una gran quantitat d'emplaçaments diferents: «another virtue of performance poetry is that it can happen anywhere» (Beasley 1996, p. 35). Podem distingir, en primer lloc, aquells que són propis o hegemònics perquè tradicionalment han acollit aquest tipus d'actuacions, com per exemple, els teatres, auditoris o sales culturals; i, en segon lloc, espais apropiats, és a dir, inicialment no destinats a acollir espectacles. Ens referim a bars, patis, carrers, places, etc. En qualsevol cas, generalment impliquen «unha división do espazo comunicativo entre quen contemplan e quen representan, alí onde – en sentido etimolóxico – hai *teatro*, hai execució ou *performance*» (Casas 2012, p. 61). Així doncs, en certa manera, la comunicació física entre poeta/actor i auditori està quasi sempre preestablerta per l'existència d'un escenari – o per quelcom que n'assumeixi les funcions – i un espai amb cadires o butaques destinat als receptors:

Aínda máis: como *performance*, a oralidade demanda, igual que todo acto escénico, unha distribución de espazo entre enunciador e público. Hai un espazo para quen fala e hai un espazo para quen escoita. Son espazos interdependentes, claro, e, igual que no teatro, a súa concreción admite unha enorme gama de variantes, incluso de ósmoses ou redistribucións sobre a marcha. Todo iso é secundario, o relevante é que alguén está fronte a alguén e que existe un reparto de funcions para a acción e para a expectación. (Casas 2012, p. 44)

En aquests casos, la il·luminació també sol marcar i delimitar aquesta separació, fet que comporta, aparentment, una actitud més passiva – contemplativa – per part del públic, però que alhora també és més fàcil de transgredir mitjançant l'apel·lació directa a l'auditori o l'ocupació física de l'espai destinat al públic. La proximitat entre emissor i receptor afavoreix la creació d'una certa complicitat, un ambient que anomenarem atmosfera. Generalment, quan es parla d'espai només s'assenyala la part visual que aquest comporta, però no podem oblidar que implica també allò sonor – de fet, quan els grecs construïren els primers teatres, ho feren pensant més en la sonoritat que en la visibilitat.

L'espai sonor també és creat gràcies a l'auditori, el qual passa per diferents estadis de recepció durant la performance: la percepció amb els sentits, la interacció o empatia amb les emocions i, finalment, l'expressió. És en aquesta darrera fase on es poden sentir rialles, comentaris, moviments corporals, aplaudiments, etc., al cap i a la fi, les reaccions perceptibles del públic. No obstant això, aquestes reaccions solen ser poc previsibles,

perquè no només depenen dels intèrprets, sinó de circumstàncies que també tenen a veure amb l'atmosfera, l'espai, la temporalitat, etc. Més enllà de la part física i geomètrica d'aquests emplaçaments, també hi podem percebre, per exemple, olors – agradables o desagradables – i sorolls que poden arribar a dificultar la comprensió d'allò enunciat.

3 *Estellés de mà en mà, de Borja Penalba i Francesc Anyó*

Arribats a aquest punt podem parlar del muntatge poeticomusical que han duit a terme l'actor Francesc Anyó i el músic Borja Penalba, *Estellés, de mà en mà*, per tal de commemorar el vintè aniversari de la mort del poeta valencià Vicent Andrés Estellés. El que començà essent simplement un xou que s'havia de representar en alguns teatres del País Valencià, ha acabat convertint-se en una gira arreu dels Països Catalans i s'ha anat engrandint fins a l'enregistrament d'un CD i la publicació d'una antologia de textos del poeta de Burjassot. Al pròleg del llibre els editors ens expliquen que

l'afany per compartir el nostre viatge a través dels seus mots ens impulsa a crear l'espectacle *Estellés, de mà en mà*, en el qual sacsegem els seus poemes juntament amb un grapat de músiques i cançons, i embriagats de l'univers estellesià diem, mengem, plorem i amem, riem, cridem; i sempre, sempre gaudim. (Anyó, Penalba 2014, pp. 14-15)

L'enregistrament⁴ en el qual em basaré per explicar algunes qüestions referides a la representació va tenir lloc dia 16 de gener del 2014 a l'espai Vilaweb de Barcelona. Abans de res, cal tenir en compte que el lloc on es realitzà el xou ja té fortes connotacions polítiques: és considerat un portal informatiu progressista i defensor de la independència dels Països Catalans.

No obstant això cap dels dos intèrprets no es limiten a posar música i donar veu als versos, sinó que els interpreten amb cada nota i amb cada gest: música i poesia conflueixen de manera harmoniosa al llarg de tot l'espectacle: els tons, els ritmes, els silencis, etc. Fins i tot en alguns moments s'esdevé l'escenificació directa del poema, com és en el cas de «Res no m'agrada tant...» (minut 26':30"), en què s'eleven les petites satisfaccions quotidianes al plaer màxim. Altres vegades, la interpel·lació directa al públic i l'oralització dels poemes es confonen i dona la sensació que ambdós expliquen a l'auditori anècdotes pròpies i que es parlen entre ells, com si es tractàs d'una conversa convencional; vegeu, per exemple, els poemes «Jo defensava l'allioli...», «Epitafi IV», «Tinc fama de bufat...» i «He passat la tarda i la nit bevent...» (minuts 28':30"-30':50"). Es tracta,

4 Disponible a <http://youtu.be/GGXQgdLmvWY>.

en general, d'un espectacle força variat; de vegades Anyó recita i Penalba l'acompanya només amb la guitarra o l'acordió, com és el cas del poema inaugural «El món és bell, és amable la vida...» o «M'he estimat molt aquesta vida...» (minut 25':10"). D'altres, alternadament Penalba també canta i Anyó segueix recitant; destaca, a més, l'apropiació de composicions d'autors de la Nova Cançó per acompanyar els textos d'Estellés, com per exemple «Cançó sense nom» de Lluís Llach (minut 02':37") o «Què volen aquesta gent?» de Maria del Mar Bonet - poema original de Lluís Serrahima - (minut 11':30"). Així mateix, el protagonisme d'un i altre es va alternant; per exemple, el poema «No puc dir el teu nom. O el dic negligentment...» (minut 30':50") és interpretat només per Penalba i «Sonata d'Isabel» (minut 36':45") per Anyó.

Destaca especialment la interpretació de «Cançó de la rosa de paper» (minut 15':00"), atès que es tracta del poema que dona nom a l'espectacle, a l'antologia i al CD: com la rosa, els versos del poeta valencià també circulen «secretament [de mà en mà, per tot el poble». Novament és gairebé impossible no mencionar les referències polítiques circumscrites en aquest espectacle. Aquesta peça forma part del poemari *Taula parada*, publicat dins l'*Obra completa* de Vicent Andrés Estellés, al quart volum (1981). El títol «Cançó de la rosa de paper» es va reiterant al llarg de tot el poema i, sens dubte, per una banda, fa referència a la transmissió oral de la cultura i la seva relació amb el folklore i, per l'altra, al·ludeix directament a la repressió que els republicans patiren després de la guerra civil espanyola i durant tot el franquisme. Però si gratam una mica més i recorrem a l'anàlisi dels paratextos, encara podrem trobar-hi més elements relacionats amb la política. El poema està dedicat a José Martí (1853 - 1895), un filòsof i poeta cubà d'origen valencià que va crear el Partit Revolucionari Cubà. Segurament, la peça d'Estellés podria estar relacionada amb el poema número XXXIX de José Martí, que fa així:

Cultivo una rosa blanca
en junio como en enero
para el amigo sincero
que me da su mano franca.
Y para el cruel que me arranca
el corazón con que vivo,
cardo ni ortiga cultivo;
cultivo la rosa blanca
(2012, p. 56)

Si ens centram en l'antologia, ens ha cridat sobretot l'atenció que no s'hagin basat estrictament en criteris filològics o temàtics, sinó que han establert una divisió dels textos basada en la sonoritat dels poemes: silencis, sospirs, gemecs, sorolls, crits i cants. Així ens ho expliquen ells mateixos:

Ara volem deixar constància per escrit de la nostra estima per Estellés. Mes no pretenem clavar-nos en bucs de teologies: la nostra arma més poderosa és el So, i és per això que hem escollit les següents expressions sonores per traduir i agrupar acústicament tot allò que Estellés ens encomana: Silencis, perquè el silenci forçat és la pitjor de les dictadures. Perquè en silenci parla la Mort. [...] Sospirs de records d'infantesa, d'estimes llunyanes, de malenconia, sospirs de vida. [...] Gemecs de plaers diversos que comencen allà on acaben els límits de la mediocritat. [...] Sorolls que arriben d'arreu, que ens envolten, que ens acompanyen cada dia; cada nit. Cada Nit. [...] Crits de lluita, de ràbia, de resistència, de patiment; crits d'esperança, de joia. De poble, de Futur. [...] Cants, perquè la Música és el millor transport dels mots. (Anyó, Penalba 2014, 14-15)

Tanmateix, és força evident que les claus que han portat aquest espectacle a l'èxit no són només el merescut homenatge i la qualitat del xou, sinó que també hi ha ajudat molt la campanya de promoció que ha tengut. Per començar, l'antologia i el disc es varen començar a difondre massivament perquè s'han pogut adquirir amb el diari *ARA* durant dos diumenges. A més, però, s'han organitzat concursos mitjançant Twitter, s'han estampat camisetes amb diferents versos i, sobretot, s'han enregistrat i publicitat les càpsules poètiques,⁵ una mena d'audiovisuals disponibles a Youtube en què s'escaifiquen diversos poemes gràcies a la participació desinteressada de molts personatges importants del món de la cultura catalana - actors, escriptors, músics, etc. -, com ara Manuel Molins, Amàlia Garrigós, Gemma Pasqual, Ferran Torrent, Feliu Ventura, Quimi Portet, Sergi López, Roc Casagran, Joel Joan, Anna Sahun, Atupa, Josep Manuel Casany, Paco Alegre, Pilar Almeria, Reugenio o Vicent Torrent, entre d'altres. No obstant això, la difusió de l'espectacle no era l'únic objectiu d'aquestes càpsules, sinó que també les han utilitzades per demostrar l'heterogeneïtat i la diversitat de temàtiques de què era capaç de parlar aquest poeta. Per això, cada càpsula ha estat titulada amb la frase «Estellés és...» i a continuació un nom diferent que l'acompanya en cada cas: passió, viure, humor, sexe, terra, immortal, etc.

La multiestabilitat perceptiva de què parlàvem abans es converteix en un element crucial per entendre aquest espectacle. Ambdós intèrprets de vegades assumeixen el rol del poeta valencià, d'altres, es posen a la pell del personatge que protagonitza el poema, però sovint es representen a ells mateixos. Aquest joc de màscares els permet incloure l'humor i la ironia a l'espectacle i alhora propicia l'adopció d'una actitud crítica envers les institucions.

5 Disponibles a <http://mademaenma.blogspot.com.es/p/capsules.htm>.

4 Espectacle poeticomusical de Cesk Freixas i Roc Casagran

En aquest cas, es tracta d'un xou en què es combina la interpretació musical del cantautor Cesk Freixas amb el recital de poemes de Roc Casagran, el qual majoritàriament també és acompanyat de la guitarra en el moment de la lectura. Tot i que ha estat escenificat més d'una vintena de vegades, aquest espectacle poeticomusical no té cap títol concret.

L'enregistrament⁶ del qual partesc va tenir lloc el 20 de març del 2014 al pati de l'escola Sant Nicolau de Sabadell, amb motiu de l'entrega de premis del certamen literari Montserrat Miró, organitzat per l'Associació d'Antics Alumnes de la mateixa escola. El xou està clarament dividit en quatre blocs intercalats, dos dels quals adopten un argument de reivindicació cultural i política, i els altres dos més aviat s'apropen a la temàtica amorosa. Tanmateix, aquesta divisió no s'estableix únicament per la naturalesa de les composicions d'un i altre, sinó també perquè ells mateixos així ens ho expliquen en els discursos fortament irònics que sovint proclamen entre poema i cançó. Gairebé a l'inici de l'espectacle (minut 07':20'') Freixas explica al públic que ambdós mantenen una «actitud poc mercantilista envers la cultura» i que un dels seus objectius principals és transmetre una actitud crítica i aconseguir enllaçar les necessitats polítiques i socials del país amb les reivindicacions culturals. I, de fet, aquest és el missatge que es transmet posteriorment en la majoria de les composicions dels dos blocs que hi dediquen.

Destaquen, per exemple, les cançons de Freixas «Abril del 1984» (minut 02':40''), on es parla de la mala gestió de la transició democràtica espanyola o de la incapacitat dels Països Catalans per poder triar lliurement el seu futur polític, o «Em pregunten per què canto», en què el jo poètic es respon a ell mateix la pregunta formulada en el títol i explica que l'objectiu principal és combatre culturalment les injustícies: «Cauré com una pedra | allà on el poder ens lliga, | que ens vol muts abans que vius. | És necessària la resposta: | contra l'immobilisme | la protesta ja és cançó» (minut 10':30''). Aquest discurs combatiu s'emfatitza amb poemes com «Vas ser a París, malgrat tots els avisos...» (minut 05':30'') o «Lluís Companys» (minut 39':35'') de Casagran, ambdós basats en fets històrics reals. El primer posa de contrast els fets succeïts el maig francès del 1968, les reivindicacions obreres i els canvis polítics que es varen aconseguir a partir d'una vaga d'estudiants amb la situació política que Espanya vivia aquell mateix any i la incapacitat social per enderrocar la dictadura. Així mateix, el segon explica la vida i la mort del qui fou president de la Generalitat durant la segona república.

En els blocs de temàtica sentimental destaquen cançons com «Companya» (minut 23':30'') o «Un brindis per les nostres vides» (minut 31':00'') i

6 Disponible a <http://youtu.be/fquunSXPeD0>.

els poemes «Tot va bé (i és de nit)» (minut 29':20'') o «Inventari» (50':10''), dues composicions que curiosament fan ús de la mateixa estructura i el mateix recurs: l'enumeració reiterada d'elements o fets quotidians que es resol amb l'epifonema dels darrers versos, amb els quals pren sentit tot el que s'ha dit anteriorment i es condensa el significat del text. En el primer cas, després d'explicar una successió d'esdeveniments que poden tenir lloc durant la nit, el jo poètic confessa que «De vegades és de nit i el món actua | com ha d'actuar el món. I jo no dormo. | Jo t'imagino de totes les formes | que es pot imaginar si s'imagina» (minut 30':32''). En el segon, després de verbalitzar una llista força extensa d'objectes que solen trobar-se a totes les cases, el poema es resol amb la següent declaració:

el llit dels convidats,
i el meu,
i tu dormint-hi,
omplint tota la casa,
que te'm carregues l'inventari,
que tot allò que he dit es queda curt:
ara hi ets tu, no em cal res més sinó estimar-te.
(minut 52':26'')

D'aquest xou, encara podríem destacar-ne dues especificitats més, ambdues relacionades amb el tipus de públic que va assistir-hi. La primera té a veure amb la introducció de la poesia oral improvisada a la part final de l'espectacle amb l'objectiu que alguns dels alumnes del centre que l'havien practicat com a matèria educativa poguessin mostrar al públic els seus nous coneixements. La segona està relacionada amb el fet que no fou gratuït que la tercera cançó interpretada per Freixas fos «Al vent» de Raimon, i més si tenim en compte que es tractava d'un auditori conformat també pels pares dels alumnes de secundària de l'escola i pels seus padrins. En certa manera, es tractava d'un mecanisme per entrar en contacte i establir un vincle d'empatia amb la gent més gran, que tot d'una degué relacionar el jove cantautor amb el moviment de la Nova Cançó. Parcerisas ja ens havia advertit el 2002 a propòsit de la combinació de poesia i música que

aquest és el secret de l'èxit recent dels recitals poètics que fan [...] Si hi pensem, ens adonarem que es tracta d'un fenomen més elaborat, més teatral, més professional, respecte als recitals individuals dels poetes però molt diferent de l'èxit que anys enrere associava el nom de certs cantautors amb poetes: Raimon/Espriu, Serrat/Salvat-Papasseit, Guillemina Motta/Carner, Ovidi Montllor/Andrés Estellés... (2002, p. 99)

El moviment de la Nova Cançó sorgí en gran part de la necessitat de fer públiques les reivindicacions socials i polítiques que a causa de la dicta-

dura estaven o havien estat censurades. És innegable que amb l'impuls del procés independentista català s'han tornat a revalorar aquest tipus d'espectacles, que poesia i música tornen a anar de bracet i que s'ha al·ludit a autors i poemes d'èpoques anteriors en què les reivindicacions polítiques estaven també a l'ordre del dia.

5 Conclusions

Com hem pogut observar, almenys una part de la poesia oralitzada catalana manté un fort vincle amb elements polítics de caire progressista, de manera que és utilitzada com a recurs i reclam dels discursos antifranquistes i defensors la independència dels Països Catalans. D'aquesta manera, podem relacionar els autors i compositors més joves amb els que formaven part del moviment reivindicatiu dels anys seixanta i setanta, representat sobretot per la Nova Cançó. Dècades enrere els músics i cantautors ja utilitzaven la poesia per fer públic – moltes vegades de manera dissimulada o metafòrica – el descontentament social i la reivindicació de la llibertat. És obvi, doncs, que aquesta tradició encara perviu amb força a la nostra cultura, amb la diferència que l'avançament tecnològic i les xarxes socials han facilitat moltíssim la difusió d'espectacles d'aquests tipus.

En l'actualitat, és molt més habitual que es puguin representar tant en espais privats com públics, de manera que la incidència social ha augmentat, i més si tenim en compte que molt sovint es pot accedir a aquests xous sense la necessitat de ser-hi presents en el moment en què es realitzen, atès que les possibilitats d'enregistrament i reproducció són molt més altes.

Quan parlem de poesia oralitzada tot té un significat: des del missatge que es vol transmetre mitjançant els poemes fins al lloc on es realitza l'espectacle, passant per la manera com és representat – l'ús de la ironia, per exemple – o el tipus de música que l'acompanya. Difondre la poesia en espais físics on mai abans havia tengut cabuda ha fet augmentar la possibilitat d'accés a aquest gènere literari. Amb tot, a diferència de la relació que s'estableix entre el lector d'un llibre escrit i el contingut d'aquest, la difusió de la poesia mitjançant l'oralitat facilita la creació d'una mena de xarxes socials crítiques i combatives. O sigui, que no només es creen relacions polititzades entre els mateixos autors i sinó també entre els espectadors.

Bibliografia

- Anyó, Francesc; Penalba, Borja (2014). «Pròleg». *Estellés, de mà en mà: Antologia*. Benicarló: Onada Edicions, pp. 11-16.
- Anyó, Francesc; Penalba, Borja (2014). *Estellés de mà en mà* [en línia]. Espectacle poètic i musical. Disponible a <http://youtu.be/GGXQgdLmvWY> (2015-05-12).
- Beasley, Paul (1996). «Vive La Différence! Performance Poetry». *Critical Inquiry*, 38 (4), pp. 28-38.
- Casas, Arturo (2012). «A oralidade nos estudos literarios: Para uma cartografia teórico-crítica». A: Chouciño, Ana; Nogueira, M. Xesús (ed.), *Palabra viva: Galicia e Hispanoamérica*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 31-70.
- Costa, Lis (2010). «L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle XX». *Catalonia*, 3, pp. 1-3.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, Lecturas de estética.
- Freixas, Cesk; Casagran, Roc (2014). [espectacle poètic i musical] [en línia]. Disponible a <http://youtu.be/fquunSXPed0> (2015-05-12).
- Martí y Pérez, José (2012). *Versos sencillos*. Barcelona: Edicions Linkgua
- Parcerisas, Francesc (2002). «Sobre el futur de la difusió de la poesia». *Reduccions*, 75, pp. 95-102.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sou, Josep (2008). *Bartolomé Ferrando: La fractura dels marges poètics*. València: Institució Alfons el Magnànim, Col·lecció Itineraris.
- Zumthor, Paul (1983). *Introduction a la poésie orale*. Paris: Du Seuil.