

- BONET i SOLA, 1986 S. BONET i J. SOLA, *Sintaxi generativa catalana* (Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1986).
- BOSQUE, 1989 I. BOSQUE, *Las categorías gramaticales* (Madrid, Síntesis, 1989).
- CHIERCHIA i McCONNELL-GINNET, 1990 G. CHIERCHIA i S. McCONNELL-GINNET, *Meaning and Grammar* (Cambridge, The MIT Press, 1990).
- CHOMSKY, 1981 N. CHOMSKY, *Lectures on Government and Binding* (Dordrecht, Foris, 1981).
- CHOMSKY, 1986 *Knowledge of Language. Its Nature, Origin, and Use* (Nova York, Praeger, 1986).
- CHOMSKY, 1993 *A Minimalist Program for Linguistic Theory*, dins K. HALE i S.J. KEYSER (eds.), *The View from Building 20. Essays in Linguistics in Honor of Sylvain Bromberger* (Cambridge, The MIT Press, 1993).
- COSERIU, 1978 E. COSERIU, *Gramática, Semántica, Universales. Estudios de Lingüística Funcional* (Madrid, Gredos, 1978).
- DEMONTE, 1989 V. DEMONTE, *Teoría sintáctica: de las estructuras a la rección* (Madrid, Síntesis, 1989).
- DOWTY, WALL i PETERS, 1981 D. DOWTY, E. WALL i S. PETERS, *Introduction to Montague Semantics* (Dordrecht, Reidel, 1981).
- FUKUI i SPEAS, 1986 N. FUKUI i M. SPEAS, *Specifiers and Projections*, «MIT Working Papers in Linguistics», 8 (1986), ps. 128-172.
- HERNANZ i BRUCART, 1987 M.L. HERNANZ i J.M. BRUCART, *La sintaxis 1. Principios teóricos. La oración simple* (Barcelona, Crítica, 1987).
- JACKENDOFF, 1972 R. JACKENDOFF, *Semantic Interpretation in Generative Grammar* (Cambridge, The MIT Press, 1972).
- JACKENDOFF, 1977 R. JACKENDOFF, *X' Syntax: A Study of Phrase Structure* (Cambridge, The MIT Press, 1977).
- KATZ, 1972 J. KATZ, *Semantic Theory* (Nova York, Harper & Row, 1972).
- LORENZO, 1991 G. LORENZO, *La hipótesis léxica en la gramática GB: problemas y alternativas*, «Sintagma», 3 (1991), ps. 73-83.
- NEWMeyer, 1986 F. NEWMeyer, *Linguistic Theory in America* (San Diego, Academic Press, 1986).
- RIGAU, 1988 G. RIGAU, *Els predicats no verbals i l'efecte d'inespecificitat*, «Estudi General», 8 (1988), ps. 51-63.
- SELLS, 1985 P. SELLS, *Lectures on Contemporary Syntactic Theories* (Stanford, CSLI, 1985).
- STOWELL, 1981 T. STOWELL, *Origins of Phrase Structure*, tesi doctoral (MIT, 1981).

### La poesia fonètica: entre el joc i la revolta, per Marçal Subiràs i Pugibet

Els moviments d'avantguarda de principis del segle XX ens han llegat diverses conquestes artístiques, tant en el camp plàstic com en el camp literari. L'esperit de revolta que va informar l'anomenada avant-

guarda històrica va propiciar un canvi en la concepció de l'art i de l'artista i, amb el temps, ha aconseguit entronitzar una sèrie de troballes que en el seu moment van semblar a ulls dels crítics i del gran públic

excessivament agosarades. Aquest fenomen és especialment visible en la poesia, on la influència d'algunes tècniques, com el dictat dels somnis o l'escriptura automàtica, encara es podrien apreciar avui dia.

Dins de les novetats revolucionàries de l'avantguarda en el camp de la poesia trobem el que hom ha anomenat tradicionalment i de forma genèrica «poesia fonètica». Aquesta poesia consisteix en la utilització no significativa de la llengua, o millor, dels sons que pot tenir una llengua. Així, la poesia fonètica combina arbitràriament sons que, a diferència del que succeeix en la llengua convencional, no tenen cap mena de significat, ni dins dels codis reconeguts com a llengües ni dins d'un codi d'abast reduït inventat arbitràriament per una o més persones. Potser per aquest motiu la pervivència d'aquest tipus tan peculiar d'escriptura ha estat escassa i ha quedat relegada, en qualitat i en quantitat, a un camp molt reduït d'escriptors que es consideren investigadors o experimentadors de noves formes d'expressió.

Entre les funcions que caldria atribuir a aquesta poesia podríem establir-ne dues de principals: 1) la funció de provocació i 2) la funció creadora o estètica. En efecte, és evident que la poesia no significativa neix com a arma de provocació enfront d'una poesia ancorada en la retòrica de final de segle. És, per tant, en el moment de la seva formulació teòrica, una proposta desconcertant que s'inscriu en el marc d'altres propostes d'índole similar. La prova que la poesia fonètica apareix com a formulació subversiva és la seva pràctica. Les *serate* futuristes o alguns actes multidisciplinaris dadaistes davant un públic tradicional demostren aquesta primera funció i defineixen el millor camp d'actuació d'aquesta poesia: l'oralitat i la dramatització, perquè difícilment es podrà dur a terme la provocació i l'escàndol sense un públic que se senti provocat o que s'escandalitzi. És a dir, la poesia fonètica serveix com a provocació en la mesura que és declamada, i teatralitzada si cal, davant un públic divers i no tant, ni molt menys, en la mesura que es troba escrita en un llibre. La reacció simultània del públic a la provocació es prefereix a qualsevol altra que sigui diferida. D'altra banda, i encara dins d'aquesta primera funció, cal remarcar l'aspecte lúdic d'aquesta pràctica. La poesia, doncs, es converteix en un joc que s'estableix entre el poeta-declamador i el públic que, en un principi, no ha de pertànyer a l'horitzó d'expectatives de l'avantguarda. Ara bé, no podem negar a aquesta poesia una funció creadora. Evidentment, per definició, la creació de significat o de sentit lingüístic queda descartada. Quina

és, doncs, l'aportació d'aquesta poesia? La poesia fonètica juga només amb sons i forma amb ells paraules aparents —o simplement seqüències de sons esparsos— que no tenen contingut semàntic ni morfològic ni sintàctic. La creació es concreta d'aquesta manera en l'explotació fònica del material utilitzat —els sons. Per tant, es concreta en la combinació adequada de sons —des del punt de vista qualitatiu i quantitatiu a l'ensems—, en el ritme que es pugui imprimir a una seqüència de sons i en l'entonació i altres elements adjunts amb què aquests sons puguin ser declamats.

La formulació teòrica de la poesia fonètica com a arma subversiva fou realitzada per l'avantguarda històrica, però a partir d'aquest fet indiscutible hom ha intentat establir uns precedents, potser per demostrar que fins i tot l'avantguarda més rupturista té al darrere una tradició.

Els qui s'han ocupat del tema anteriorment han posat de manifest, en efecte, que abans que el Futurisme proposés l'onomatopeia i el soroll per crear un nou tipus de discurs hi ha autors que ja havien creat en el seu moment poemes perfectament classificables dins del fonetisme. Hans Richter, el primer crític seriós que ha fet una història global del Dadà, remet a un esbós d'estudi sobre la poesia fonètica fet per Raoul Hausmann i publicat al seu *Courrier Dada* a París el 1958.<sup>1</sup> En aquest text Hausmann fa un seguiment dels experiments que s'han fet en aquesta direcció. Parla en primer lloc de les *jitanjáforas* de Góngora, de principis del segle XVII, en què s'emprava una llengua que era mescla de l'espanyol i l'àrab. Igualment cita el «llenguatge interior» citat a *La voyante de Prévost* de Justinus Kerner, llibre publicat sobre el 1840 en el qual es troba la frase «*Clemor tona in diu aswinor*», que significa 'discuteixo amb tu perquè t'estimo'. A continuació, Hausmann fa esment de Jonathan Swift i el seu llibre *Els viatges de Gulliver*. Swift dona mostres del parlar de la gent de Laputa i dels cavalls del país de Yahoos.<sup>2</sup> I Hausmann continua dient: «*On y découvre les racines du poème abstrait liées à la poésie populaire du moyen-âge et aux comptines françaises, comme: amstram-gram pic et pic et colégram, et leur équivalent en allemand: eene, meene, ming-mang ping-pang, eia, weia packe dich, eia weia weg!*»<sup>3</sup>

1. Citat per Hans RICHTER, *Dada. Art and Anti-art* (Nova York & Toronto, Oxford University Press, 1976), p. 118. L'edició del llibre de Hausmann que fem servir és la següent: Raoul HAUSMANN, *Courrier Dada* (París, Le Terrain Vague, 1958).

2. Raoul HAUSMANN, *Ibid.*, p. 53.

3. *Ibid.*

Hem de remarcar que aquests són precedents accidentals, inconscients. Són autors que utilitzen el fonetisme a la pràctica com a recurs de possibilitats diverses, però mai amb una voluntat programàtica. La ironia i la mimesi —real o fictícia— són les funcions principals d'aquest incipient fonetisme.

En canvi, Hausmann parla de dos precedents que serien diferents dels anteriors per la intenció. Paul Scheerbart publica el 1900 la novella *Ein Eisenbahnroman, Ich liebe Dich*, on inclou un poema fonètic que transcrivim tal com el dona Hausmann:

*Kikakoku!*  
*Ekolaraps!*  
*Wiso kollipanda opolòsa.*  
*Ipassata ih fào.*  
*Kikakoku proklinthe petèh.*  
*Nikifili mopsa Léxio intipaschi benakaf-*  
*fro-propsa*  
*pí! propsa pí!*  
*Jasollu nosaressa flipsei.*  
*Aukarotto passakrussar Kikakoku.*  
*Nupsa pusck?*  
*Kikakoku buluru?*  
*Futupukke — propsa pí!*  
*Jasollu...<sup>4</sup>*

Cinc anys més tard, Christian Morgenstern, un poeta alemany, publica el llibre *Galgenlieder*,<sup>5</sup> on inclou un poema fonètic intitulat «El gran Lalula» i el publica, diu Hausmann, sense tenir segurament coneixement del poema de Scheerbart. Del text de Morgenstern, que obeeix al variat humor poètic del seu autor, reproduïm una estrofa —la primera, de les tres de què consta— segons la reproduïx Valverde en la traducció citada:

*Kroklokwaftzi? Sememeni!*  
*Seiokontro-prafriplo:*  
*Bifzi, bafzi; hulalemi:*  
*quasti basti bo...*  
*Lalu lalu lalu la<sup>6</sup>*

Es poden distingir, segons Maderuelo, i a partir de les troballes de Hausmann, tres grans blocs que expliquen l'evolució de la poesia fonètica. En un primer estadi, hi hauria els precedents del fonetisme, Paul Scheerbart amb el seu poema «Ich liebe Dich» (1897) i Christian Morgenstern amb el poema, que ja anomena «fonètic», intitulat «Das grosse Lalula» (1905). En un segon moment, situariem els creadors pròpiament dits de la poesia fonètica en quant

fan recolzar una pràctica en un programa estètic de caràcter teòric. En aquest segon grup trobem els futuristes italians —Marinetti, Cangiullo, Buzzi—, els russos —Khlebnikov, Krutchenych, Zzadenitch— i els dadaïstes alemanys —Ball, Hausmann, Schwitters. Finalment, en un tercer estadi, parlariem dels creadors que consoliden aquest nou tipus de llenguatge poètic, dels creadors que apliquen les troballes dels anteriors en un sentit convencional, pròxim a l'adhesió a un gènere.<sup>7</sup> Aquest esquema és vàlid per aprofundir una mica més en l'evolució del fonetisme.

Hem de dir que el fonetisme pot ser entès com una escola d'avançada que sorgex a principis del segle XX i que recolza la seva raó de ser en una perspectiva de revolució de caràcter programàtic, però també és cert que el fonetisme *lato sensu*, com una tendència inherent a qualsevol llengua, existeix des de temps immemorials. En tota llengua existeixen jocs fonètics que ens transporten a un univers mancat de significat, un univers que té una única finalitat lúdica i que actua com a vàlvula d'escapament. Hausmann ens ha fet observar que en la poesia folklòrica medieval hi ha fonetisme i que les *comptines* franceses obeeixen només al propòsit que esmentem. Tanmateix, cal cercar els precedents pròpiament dits de la poesia fonètica en textos de major intencionalitat. Són textos en què hi haurà una voluntat de crear un llenguatge inintelligible, simplement sonor, amb una finalitat que escapa de la mateixa creació poètica. Així, Molière parodia un llenguatge exòtic —el turc— en l'obra *Le bourgeois gentilhomme*. En l'escena IX de l'acte IV s'esdevé una cerimònia turca en què un *muphti* i els seus assistents arriben a l'escenari amb el so d'instruments. Aleshores, comencen un diàleg en què pronuncien mots incomprensibles o vagament intelligibles. En el primer dels casos, les paraules en qüestió no tenen cap significat; en el segon, podem trobar mots amb arrels llatines que recorden l'italià. Heus-ne ací un exemple:

LE MUPHTI:

Ussita? Morista? Fronista?:

LES TURCS:

Ioc, ioc, ioc.

[...] LES TURCS:

Ha la ba, ba la chou, ba la ba; ba la da.

4. *Ibid.*, p. 54.

5. *Ibid.*, «Cants del patfubul» o «Canciones de la hora» tal i com el tradueix J. M. Valverde (Madrid, Visor, 1986).

6. J.M. VALVERDE, *Ibid.*, p. 12.

7. Així ho afirma Javier MADERUELO, *Poesía fonética de las primeras vanguardias*, «Poesía», 17 (1978), p. 110, tot seguint Hausmann. L'esquema resulta del tot coherent i amb grans possibilitats didàctiques.

[...] LES TURCS:

Ti non star furba?  
No, no, no.  
Non star forfanta?  
No, no, no.  
Donar turbanta.

Un exemple de fonetisme pur seria el següent:

COVIELLE:

Alabala crociam acci boram alabamen

CLÉONTE:

Cataléqui tubal ourin soter amalouchan<sup>8</sup>

És a dir, Molière té la intenció de fer un llenguatge sense sentit, però no per fer creació o poesia, sinó per imitar un llenguatge forà.

Hi ha altres casos que són similars al de Molière i que també són citats pels qui s'han preocupat pel fonetisme. Alguns ja els coneixem, com Justinus Kerner. Tampoc en aquest cas no podem parlar pròpiament de poesia ni de fonetisme, ja que ni la intenció és poètica ni hi ha una manca de significat, ja que l'autor atribueix a uns sons arbitraris un significat exacte. Maderuelo cita també J.M. Bechteins, un naturalista que publicà una *Història natural de les aus de corral* on creu representar «al peu de la lletra» el cant emès pels diferents ocells que estudia.<sup>9</sup> I també s'ha citat l'obra de Lewis Carroll *Jabberwocky* com a exemple de fonetisme.<sup>10</sup>

A banda d'aquests experiments aïllats, les bases teòriques d'aquesta nova poesia són donades més endavant. Filippo Tomaso Marinetti, inspirador del Futurisme italià, basa el vessant estètic d'aquest moviment de revolta en els conceptes de «velocitat» i «síntesi». Ja al manifest fundacional de 1909 publicat al diari francès «Le Figaro» propugnava Marinetti: «6. *Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.*»<sup>11</sup>

Entre aquests elements primordials no cal dir que el soroll ocupa un lloc destacat. De fet, el primer manifest és ple d'imatges que suggereixen brogit, dinamisme i activitat. No és, però, fins tres anys més tard que formula la primera teoria poètica dels rumors. En efecte, amb el propòsit ferm de

destruir la psicologia del jo de l'obra literària i aconseguir l'anomenada obsessió lírica de la matèria —o la psicologia intuïtiva de la matèria—, Marinetti proposa la utilització dels rumors en la literatura —rumors que són conseqüència directa del maquinisme com a valor estètic— i de «[...] *tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda.*»<sup>12</sup>

En aquest manifest tècnic es formula l'analogia com una de les tècniques bàsiques de la nova expressió futurista il·lògica, intuïtiva, fonamental i dinàmica. L'analogia consisteix en l'associació de dos o més substantius basada no en criteris de semblança, sinó en la intuïció immediata i irracional. L'11 de març de 1913 Marinetti publica *L'arte dei rumori*, on justifica l'ús dels sorolls en la nova música futurista.<sup>13</sup> Tanmateix, encara que a la pràctica el camí ja havia estat explorat, tot plegat desemboca en la teoria de l'onomatopeia formulada per primera vegada al manifest *Distruzione della sintassi Imaginazione senza fili Parole in libertà*, d'11 de maig de 1913. Diu l'autor: «*L'onomatopeia che serve a vivificare il lirismo con elementi crudi e brutali di realtà, fu usata in poesia (da Aristofane a Pascoli) più o meno timidamente. Noi futuristi iniziamo l'uso audace e continuo dell'onomatopea.*»<sup>14</sup>

Aquesta primera insinuació és desenvolupada a *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, del març de 1914. En ell es justifica altra vegada l'onomatopeia per l'amor a la matèria i per la voluntat de conèixer-la intuïtivament i penetrar-la. Fixem-nos que Marinetti defensa aquest recurs pel fet que, tot i formar part de la llengua convencional, reproduïx veïçament els rumors, és a dir, un dels elements més dinàmics de la poesia futurista. Marinetti distingeix, fins i tot, diversos tipus d'onomatopeia: en primer lloc, la directa, imitativa, elemental i realista; segonament trobem la indirecta, complexa i analògica, que és aquella que és marcada per la tècnica de l'analogia i s'allunya, per tant, de la mimesi de la realitat; i finalment Marinetti parla de l'onomatopeia abstracta, la qual és definida com «*l'espressione rumorosa e incosciente dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità.*»<sup>15</sup> Marinetti encara distingeix al final l'acord onomatopèic psíquic, que no és ben bé un altre tipus d'onomatopeia sinó una combinació de dues o més onomatopeies abstractes. Simultàniament, Marinetti també proposarà la revolució tipogràfica «*contro la così detta armonia della pagina.*»<sup>16</sup>

8. *Théâtre de Molière* (París, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1879), ps. 126-129.

9. MADERUELO, *op.cit.*, p. 110.

10. *Ibid.*

11. F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista* (Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1968), p. 6. El subratllat és meu.

12. *Ibid.*, p. 84.

13. *Ibid.*, ps. 91-99.

14. *Ibid.*, p. 108.

15. *Ibid.*, p. 146.

16. *Ibid.*, p. 108.

Tanmateix, les propostes de Marinetti no acaben aquí. A tot el que hem comentat hem d'afegir les idees contingudes al manifest *La declamazione dinamica e sinottica*, de març de 1914. Els punts principals de la nova declamació són els següents: 1) usar la versatilitat de la veu (canvis d'intensitat, color, altura i velocitat en la declamació), abillament anònim, gesticulació amb finalitats diverses, mímica facial i ús de complements com ara instruments musicals o pissarres disposades estratègicament en la sala de conferències. Alhora, Marinetti proposa l'ús simultani de la veu amb altres sons, siguin o no veus. Aquest concepte de simultaneïtat, que ara veiem aplicat a la declamació i que és una de les grans troballes del Futurisme, apareix per primera vegada en el manifest *Distruzione della sintassi* sota la forma de lirisme multilíneal i, un any més tard, a *Lo splendore* en forma de taules sinòptiques de valors lírics.

El pla de revolta de Marinetti és doncs claríssim. Ell parteix d'una teoria subversiva de l'ús de les paraules —o simplement sons— en la literatura i dona els elements necessaris per a poder-la aplicar en dues situacions diferents: en l'escriptura, mitjançant la teoria de l'analogia i la revolució tipogràfica, i en la comunicació oral, mitjançant les noves tècniques de declamació. I, a més, tant si el text és escrit o declamat l'ús de la simultaneïtat és admes i promogut. Així doncs, l'incipient fonetisme neix voluntàriament bifurcat en dues realitzacions, successives a voltes però complementàries en qualsevol cas: l'escriptura i l'oralitat.

Hi ha un altre experiment futurista que em sembla digne de menció per tal com participa d'alguns elements del fonetisme. És l'anomenada «poesia pentagramada» de Francesco Cangiullo. La poesia pentagramada, inventada per aquest poeta futurista, va ser explicada pel creador el 20 d'agost de 1922 en una entrevista a «Il Mondo», de Roma. A propòsit d'aquesta invenció deia Marinetti que era una poesia en la qual els versos lliures o els mots en llibertat, disposats sàviament per l'autor, a sobre, a sota o entre les cinc línies del pentagrama, oferien al lector i al declamador una sèrie d'elements: a) la gradació precisa (alhora musical i plàstica) de tots els mots i les onomatopeies; b) la disposició escalonada de plans i de perspectives del paisatge evocat; c) l'arabesc dinàmic format per tots els «ritmes secrets del lirisme»; i d) la fusió de la poesia i la música.<sup>17</sup> Per tant, aquesta poesia conjuga elements literaris —el ma-

teix text a declamar— i elements plàstics, ja que els signes disposats en el pentagrama obeeixen a criteris de destrucció de l'harmonia de la pàgina i tenen una funció parella a la de les acotacions musicals —indiquen el *tempo* d'execució, el caràcter de la interpretació, la intensitat del so, etc. En aquest sentit, aquesta és la primera predecessora de la poesia optofonètica de Hausmann.

Els russos Victor Khlebnikov i Alexei Jruchenyj són els més desconeguts entre nosaltres i, paradoxalment, els primers que formulen programàticament la necessitat artística d'una llengua abstracta que ells anomenen «transmental». En el manifest *La declaració de la paraula com a tal*, Jruchenyj observa la limitació del pensament i la paraula per expressar —i diferenciar— allò viscut i allò inspirat. En conseqüència és lícit que l'artista es pugui expressar amb la llengua convencional de la seva comunitat nacional, però també amb una llengua personal, una llengua que no tingui sentit prefixat, una llengua «transmental», també anomenada llengua *zaum*. Es tracta, d'aquesta manera, de refundar el món atorgant a tota cosa una nova seqüència fònica. Diuen els russos: «5) LAS PALABRAS MUEREN, EL MUNDO ES ETERNAMENTE JOVEN. El artista ha visto el mundo de una forma nueva y, como Adán, atribuye a toda cosa un nombre. El lirio es bello, pero horroroso, la palabra lirio usada y «violada». Por eso llamo al lirio eoui: la pureza primera es restablecida.»<sup>18</sup>

D'aquí es podria deduir que el fonetisme d'aquesta «llengua» es reduïa a la seva manca de convencionalitat social. L'oient o el lector d'aquesta llengua no podria desxifrar-la perquè en desconexaria el codi que arbitràriament hauria atribuït l'autor a les seqüències fòniques amb què s'expressa. Però la refundació lingüística dels russos segueix el camí invers respecte de l'indicat. Ells diuen que més val reemplaçar una paraula per una altra no pas pel sentit sinó pel so.

Al costat d'aquests creadors teòrics del fonetisme poètic, hi ha els grans factòtums de la poesia fonètica dins de l'avantguarda històrica: els dadaïstes alemanys. Els dadaïstes que es van aplegar en el conegut *Cabaret Voltaire* són els que porten a la pràctica més ortodoxa aquella teoria futurista. Creen una base teòrica, aprofitant-se de les troballes dels futuristes, però, sobretot, posen en pràctica aquelles idees abstractes i les porten fins a les darreres conseqüències en l'ordre de la subversió i la provocació. De fet, el concepte actual de poesia fonètica neix amb el Dadà, és a dir,

17. RAFAEL BENET, *Futurismo y Dadá* (Barcelona, Omega, 1949), p. 51. Com a exemples de poesia pentagramada podem citar l'«Allée Giulio Cesare» (1922), de Cangiullo, presentat per Marinetti.

18. SARMIENTO, *op. cit.*, p. 111.

s'acaba de delimitar i fixar com a gènere o, si es prefereix, com a mitjà d'expressió revolucionari i subversiu. En el citat cabaret s'organitzaren veïlades en què el furor dadà va arribar fins a l'últim dels racons.

Hom pot tenir la idea que el Dadà és un moviment confús sense propostes estètiques, que es manifesta absolutament en contra de qualsevol art. Això és el que tradicionalment s'ha dit i, en un principi, la intenció dels fundadors —o d'alguns d'ells— era aquesta. Però *volens nolens*, una valoració retrospectiva, des d'un moment en què els estudis sobre el Dadà han pres un gran vigor tant a França com a Alemanya, ens fa observar que Dadà articula algunes propostes, literàries i plàstiques, que són d'una gran originalitat i que, poc o molt, tindran una continuïtat. Entre aquestes podem citar el fotomuntatge, la pintura abstracta o els *ready-made*. I també la poesia fonètica. Ells, els dadaistes, són, amb els russos, els primers que la plantegen com a mitjà d'expressió independent i no pas com a mitjà accessori d'altres pràctiques, com l'analogia i els mots en llibertat futuristes. D'altra banda, són rigorosament els primers que exploren el fonetisme poètic com a poesia-representació. Però anem a pams. Els dadaistes més importants pel que fa a la poesia fonètica són, per aquest ordre, Hugo Ball, Raoul Hausmann i Kurt Schwitters.

Hugo Ball (1886 - 1927) és, als nostres ulls, i encara avui dia, un personatge enigmàtic que comença estudiant filosofia a Munic, que crea el *Cabaret Voltaire* a Zuric i inventa, a la pràctica, el moviment Dadà europeu i que finalment acaba els seus dies retirat en una petita vila. Entre altres obres publicades, el text que ara ens interessa és el seu diari *Die Flucht aus der Zeit* ("La fugida del temps") publicat l'any 1927 a Munic-Leipzig. I ens interessa perquè Ball hi fa anotacions que ens donen notícia de la gènesi en el Dadà de la poesia fonètica. Ball, qui per cert coneixia Kerner, Morgenstern, Marinetti i Khlebnikov, ens diu en l'anotació del 23 de juny de 1916: «*Ich habe eine neue Gattung von Versen er-funden, «Verse ohne Worte» oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe er-wogen und ausgeteilt wird.*»<sup>19</sup>

I continua explicant quina va ser la primera lectura d'un poema fonètic dadà:

«*Die ersten dieser Verse habe ich heute abend vorgelesen. Ich hatte mir dazu ein eigenes Kostüm konstruiert. Meinen Beine*

19. HUGO BALL, *Die Flucht aus der Zeit* (Lucerna, Verlag Josef Stocker, 1946), p. 98. [«He inventat un nou gènere de poemes, poemes sense paraules o poemes sonors, en els quals el balanç de les vocals és sospesat i distribuït només d'acord amb els valors de la seqüència inicial.»]

*standen in einem Säulenrund aus blauglänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so daß ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen, aus Pappe geschnittenen Mantelkragen, der innen mit Scharlach und außen mit Gold beklebt, am Halse derart zusammengehalten war, daß ich ihn durch ein Heben und Senken der Ellbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen, weiß und blau gestreiften Schamanenhut.*

«*Ich hatte an allen drei Seiten des Podiums gegen das Publikum Notenständer errichtet und stellte darauf mein mit Rotstift gemaltes Manuskript, bald am einen, bald am andern Notenständer zelebrierend. Da Tzara von meinen Vorbereitungen wußte, gab es eine richtige kleine Premiere. Alle waren neugierig. Also ließ ich mich, da ich als Säule nicht gehen konnte, in der Verfinsternung auf das Podest tragen und begann langsam und feierlich:*

*gadji beri bimba  
glandridi lauli lonni cadori  
gadjama bim beri glassala  
glandridi glassala tuffm i zimbrabim  
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...*»<sup>20</sup>

Ball ens explica després els seus esforços per continuar la lectura amb expressió seriosa i evitant a qualsevol preu esclatar de riure. El seu to de veu es va transformar d'acord amb l'extrafolària indumentària episcopal en una mena de lament litúrgic i fins va entonar el poema com si d'una melodia gregoriana es tractés.

Observem, doncs, que la poesia fonètica dadà neix juntament amb el concepte del que després s'ha anomenat *performance*, que fou iniciada anys abans pels futuristes italians amb les famoses *serate*. Diu Ball en l'anotació del dia següent —24 de juny de 1916— que en els poemes fonètics renunciava totalment al llenguatge que el periodisme havia corromput i del qual havia abusat. Però interessa el concepte de poesia fonètica perquè el propòsit de Ball no

20. *Ibid.*, ps. 98-99. [«Aquest vespre he fet una lectura del primer d'aquests poemes. M'havia construït una indumentària especial per a l'ocasió. Les meves cames eren dins d'un cilindre de cartó de color blau brillant que s'allargava fins a les meves caderes de tal manera que semblava un obelisc. A sobre d'això, portava una pesada capa feta també de cartó, escairlata per la part interior i daurada per l'exterior. Estava cordada pel coll d'una manera que podia imitar el moviment de les ales aixecant i abaixant els meus colzes. I portava també un llarg barret cilíndric de bruixot de ratlles blaves i blanques.»]

«En els tres cantons de l'escenari he instal·lat faristols de cara a l'audiència, hi he col·locat el meu manuscrit escrit amb tinta vermella i he oficiat de faristol en faristol. Tzara coneixia els preparatius així que ha estat una *première* petita. Tothom sentia curiositat. Com que no podia caminar dins del cilindre m'han transportat a l'escenari en la foscor i he començat lentament i solemnement: *gadji beri bimba!* [...]»]

fou altre que el d'aplicar l'abstracció que s'havia obert camí en les arts plàstiques a un terreny tan compromès com el literari. L'abstracció, diu Ball en el diari, ha esdevingut el tema de l'art<sup>21</sup> i, per tant, la poesia també ha de participar d'aquesta llei irreversible de l'art contemporani, a parer de l'alemany. I la millor manera de convertir la poesia en matèria abstracta és com ho fa Ball: buidar la matèria fònica de qualsevol associació conceptual. La poesia fonètica cobra d'aquesta manera un estatut independent respecte del fonetisme anterior, perquè recolza en una voluntat programàtica de fer art abstracte en la literatura. A més, alguns precedents immediats abonen aquesta interpretació, ja que, com hem dit, Morgenstern —l'autor de «Das grosse Lalula»— fou llegit en el *Cabaret Voltaire* i Ball coneixia la tradició fonetista del Futurisme, tant l'italià com el rus. Trobar altres motius és una opció legítima però també arriscada. Així, Leonard Forster, el qual ha parat atenció a la singular poesia dada, pensa el següent: «*There is a special reason for the emergence of the 'Lautgedicht' in these particular circumstances; absolute sound was the common denominator of the group, which consisted of persons of different nationalities, who spoke one another's languages rather imperfectly.*»<sup>22</sup>

De tota manera, i a pesar del que acabem de dir, hi ha almenys una opinió contrària a aquella que diu que Ball va ser el primer a fer un poema fonètic dada. Marcel Janco, un gran amic de Tzara, afirma el següent: «*Une fois, après avoir fouillé dans toutes ses poches, Tzara sortit un petit bout de papier et lut une poésie en articulant les mots non pas suivant leur signification, mais suivant leur sonorité. Collage de mots tel que le pratiquèrent les cubistes, cette poésie précéda celle composée par Ball, qui lira à travers un tuyau en carton des vers abstraits de mots inventés librement.*»<sup>23</sup>

No tenim elements de judici com per decantar-nos per una de les versions. El que ens diu Janco és perfectament possible atès el caràcter exacerbadament histriònic del romanès Tzara. Però Tzara no fa poesia fonètica en el sentit estricte de la paraula i, doncs, no la utilitza com a bandera o com a programa. És cert que a l'*Almanach Dada*

hi ha un presumpte poema fonètic de Tristan Tzara intitulat «Maori Toto-Vaca», però, encara que Tzara afirmi en una carta dirigida al seu amic Jacques Doucet que es tracta d'un poema compost amb sons inventats, hom ha pogut demostrar que és un poema maori —com es podia sospitar ja pel títol—, ja que en la documentació de Tzara s'ha trobat la traducció que ell mateix va fer al francès.<sup>24</sup> Per tant, m'inclino a pensar que, en el cas de Tzara, el fonetisme no és una forma d'expressió artística —o antiartística— abstracta triada deliberadament, sinó un gest, com ja he dit, del seu singular caràcter histriònic.

Encara en relació amb els precedents immediats del poema fonètic pristi de Ball, hi ha una altra opinió que cal que apuntem. Hans J. Kleinschmidt, en la introducció que escriu a *Memoirs of Dada Drummer* de Richard Huelsenbeck, defensa que Kandinsky i el grup Blaue Reuter van exercir una influència important sobre Ball, el qual considerava el rus com una mena de sacerdot i recorda que Kandinsky havia fet experiments sobre poemes sense significat.<sup>25</sup> També insinua la possible influència de la poesia d'Alfred Jarry en la formalització del primer poema fonètic de Ball i en la formalització de la teoria d'aquest poema. El que sembla clar, però, és que, independentment que els primers dadaïstes de Zuric fossin més o menys originals en les seves formulacions fonetistes, van ser els primers a llegir poemes fonètics en públic.

A part d'aquest poema que ell mateix ens transcriu, i d'altres que es van llegir al cabaret, un altre poema de Ball va ser recollit a l'*Almanach Dada* per l'editor d'aquesta antologia, Richard Huelsenbeck. Aquest poema data de 1917, s'intitula «Karawane» i participa, en l'original, del doble caràcter fonètic i plàstic, ja que està construït amb diferents tipus, cossos i estils de lletres. Potser per això Huelsenbeck el va considerar emblemàtic de la revolucionària poesia dadaïsta i el va incloure en el seu almanac-antologia.<sup>26</sup>

El vienès Raoul Hausmann (1886 - 1971) és, sens dubte, un dels més destacats en el

24. Aquesta informació me la dona José Antonio SARMIENTO, *La poesia fonètica. Futurismo, Dadá* (Madrid, Libertarias-Prodhumi S.A.), p. 15. Per cert, aquest crític de Las Palmas asservera que el poema de l'*Almanach Dada* es titulava simplement «Toto-Vaca» i que anava signat per Tzara, però a la versió facsimilar que manejo de l'almanac apareix sota el títol esmentat «Maori Toto-Vaca» i no va signat per ningú. És la crítica qui ha atribuït el poema a Tzara amb l'ajuda de documentació externa.

25. En aquest mateix sentit vegeu RAOUL HAUSMANN, *Note sur le poème phonétique: Kandinsky et Ball*, «German Life and Letters», 31, I (1967), ps. 58-59.

26. RICHARD HUELSENBECK, (ed.), *Almanach Dada* (París, Éditions Champ Libre, 1980), p. 53. Altres poemes fonètics de Ball són «Wolken» i «Totenklaage», ambdós de 1916. Vid. per ampliar, HUGO BALL, *Gesammelte Gedichte* (Zurich, Die Arche, 1963).

21. *Ibid.*, p. 84, corresponent al 13 d'abril de 1916.

22. LEONARD FORSTER, *Poetry of Significant Nonsense* «Review de l'Association pour l'Étude du mouvement Dada», 1 (octubre de 1965), p. 24. [«Hi ha una raó especial per l'emergència del 'Lautgedicht' (poema sonor) en aquestes circumstàncies particulars: el so absolut era el denominador comú del grup, compost per persones de diferents nacionalitats que parlaven llengües de forma més aviat imperfecta.»]

23. MARCEL JANCO, *Dada créateur*, dins WILLY VERKAUF, *Monographie d'un mouvement* (Niggli, Teufen, 1957), p. 29, citat per MARC DACHY, *Tristan Tzara, dompteur des acrobates* (París, L'Échoppe, 1992), p. 30, d'on ho trec.

sorprenent camp de la creativitat dadà. A més de ser un dels promotors de la revista «Der Dada» i fundar amb Huelsenbeck el Club Dada és un gran realitzador de fotomuntatges i de *collages*. El treball que tal volta resumeix millor la seva tasca artística és *Courrier Dada*, publicat el 1958, on recull retrospectivament les idees i experiències dadà. És precisament en aquest llibre que Hausmann fa un petit assaig sobre el poema fonètic. El punt de partida són unes afirmacions de Georges Hugnet amb què sostenia que els dadaïstes no s'havien ocupat mai de la poesia al llarg de llur activitat de propaganda revolucionària. Hausmann pensa, en canvi —com nosaltres—, que el Dadà, més enllà de ser un moviment d'acció i de combat, que defuig qualsevol intel·lecció i el sentit mateix tradicional de l'art, va aportar algunes formes decisives a l'art contemporani. A partir d'aquí Hausmann intenta fer la ja comentada aproximació històrica a la poesia fonètica tot defensant el fonetisme com un nou tipus de llenguatge.

Hausmann va començar l'activitat fonetista a partir de 1918 en actes dadà a Alemanya i Txecoslovàquia tot creient que era el primer inventor d'aquesta nova forma d'expressió artística —o antiartística. Però, el 1920 va descobrir a l'*Almanach Dada*, no sense contrarietat, que Ball ja havia fet *Lautgedichte* el 1916, dos anys abans que ell. I potser per aquest motiu Hausmann va decidir intentar de cercar uns precedents a la troballa de Ball. Diu a propòsit d'això Hausmann: «*Il arrive assez souvent, qu'une même invention soit faite plusieurs fois. Et le novateur qui n'avait pas connaissance des efforts semblables de ses prédécesseurs est alors fort étonné, quand il découvre la réalité des concordances.*»<sup>27</sup>

Sigui com sigui, Hausmann —que també té coneixement dels precedents futuristes— no té recança a citar Ball com a primer descobridor del poema fonètic. Tanmateix, Hausmann fa una subtil distinció —a parer meu atinada— entre el fonetisme de Ball i el seu propi. Diu Hausmann: «*Mais les phonétismes de Ball étaient formés de "mots inconnus", cependant que mes poèmes se basaient directement et exclusivement sur les lettres, ils étaient "lettristes".*»<sup>28</sup>

Aquesta distinció que pot semblar a primer cop d'ull fosca és aclarida més endavant: «*C'est en quoi me distingue de Ball. Ses poèmes créaient des mots nouveaux, des sons, surtout des onomatopées musicale-*

*ment arrangées; les miens sont fondés sur la lettre, là où il n'y a plus la moindre possibilité de créer un langage offrant un sens, des déroulements coordonnés.*»<sup>29</sup>

La pretensió de Ball era fer una poesia formada amb sons que a la vegada formaven unes «presumptes» paraules d'una llengua fantàstica, inexistents: unes paraules inventades arbitràriament, sense cap mena de significat, però que, no obstant això, tenien un desenvolupament ordenat i obeïen a una lògica musical i onomatopèica. En canvi, Hausmann, portat per la idea que el poema era el ritme dels sons, feia un pas endavant i resolvia el següent: «*Pour quoi des mots? De la suite rythmique des consonnes, diphtongues et comme contremouvement de leur complément de voyelles, résulte le poème, qui doit être orienté simultanément, optiquement et phonétiquement. Le poème est la fusion de la dissonance et l'onomatopée.*»<sup>30</sup>

I d'aquesta manera naixia el poema optofonètic: «*Le poème est une action d'associations respiratoires et auditives, inséparablement liées au déroulement du temps. Le poème phonétique divise le temps-espace en valeurs de nombres pre-logiques, qui orientent le sens optique par le pouvoir de notation des lettres écrites. Chaque valeur dans un tel poème se manifeste d'elle-même et obtient une valeur sonore, selon que l'on traite les lettres, les sons, les amasements de consonne-voyelles par une déclamation plus haute ou plus basse. Pour exprimer cela typographiquement, j'avais choisi des lettres plus ou moins grandes ou plus ou moins maigres ou grasses, leur donnant ainsi le caractère d'une écriture musicale. Le poème optophonétique et le poème phonétique représentent les premiers pas vers une poésie parfaitement non-objective, abstraite.*»<sup>31</sup>

L'abstracció és el denominador comú d'aquestes dues modalitats de poemes: són poemes abstractes, no-objectius, com diu Hausmann, simplement perquè no tenen contingut semàntic.<sup>32</sup> L'únic contingut és el so i el ritme amb què aquest es combina en una seqüència temporal. Però, dins de l'abstracció del fonetisme, Hausmann distingeix el poema fonètic pròpiament dit o fonetisme pur, format per sons i ritmes, i el poema optofonètic, el qual, com anuncia l'etimologia, combina el vessant òptic amb el fonètic. I combina aquestes dues propietats de cara a la interpretació del poema.

29. *Ibid.*, p. 60.

30. *Ibid.*, p. 59.

31. *Ibid.*

32. Hausmann és qui encunya el concepte de «*révolution sémantique*» quan diu: «*La révolution sémantique montre, qu'on ne peut jamais mettre un art dans un sac à provision historique. Si les tendances phoniques et surréalistes ont besoin d'un lignage, on ne saurait pas au juste où la prendre*» *ibid.*, p. 61.

27. Raoul HAUSMANN, *Courrier Dada*, op. cit., p. 52. L'ambigüitat de les afirmacions de Hausmann em sembla evident. Tant podem pensar que fa un exercici d'humilitat davant el descobriment de Ball com que treu deliberadament mèrits a aquella invenció.

28. *Ibid.*, p. 57.



de De Mas és una utopia romàntica. I pel que fa al fonetisme cal remarcar que la combinació de sons és provista de significat perquè es tracta d'un llenguatge que encara que sigui impossible està pensat per a la comunicació. Per tant, qualsevol pretensió estètica del poliglota barceloní queda descartada.

La poesia fonètica o abstracta tal i com la concebé l'avantguarda internacional té, pel que sabem, una repercussió escassa —per no dir nulla— en la literatura catalana compresa entre 1916 i 1938.<sup>46</sup> Joaquim Molas, en la cronologia de l'avantguarda catalana, cita una mostra de poesia fonètica. Es tracta d'un poema de Jacob Sureda que s'anomena «Concinacion» i que és recollit al volum *El prestidigitador de los cinco sentidos*, de 1926. El poema fa així:

*Haia Hayo!  
Tanòdia la polima tal larela  
Lirón tilón menaya tasaí  
Satila pola tasalón tinela  
Yarádia nídea miniresolí.*

*Haia! Hayo! Fuisiriá!  
¿ Venikirión salá lanasavel ?  
Velsanalá sinila conolodia  
Estrapatán niso pimidistel  
Pavaria pena trapitela.*

*Haia Hayo!*<sup>47</sup>

L'altre poema fonètic citat per Molas és l'aparegut a la revista «Art» de Lleida, signat per Li-li-li-Quia.<sup>48</sup> Aquest poema es troba en la secció *Poemes*, en què figuren composicions de Rafael Albertí, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Paul Éluard, Jean Cocteau, Adriano del Valle, Nicolás Guillén, Pedro Garfias i del mateix Enric Crous —que signa Enricrous—, fundador i director de la revista. El poema fonètic porta per títol «Zzzz-tió-ti...» i és dedicat a Anna de Braucovau. Consta de vint-i-sis versos i en la majoria d'ells hi ha un motiu conductor que es reitera. Així els cinc primers versos fan:

*Tiuu, —tiuu, —tiuu, —tiuu,  
Spe-tiú-squà,  
tió-tió-tió-tió-tió, tix.  
Cutiu-cutiu-cutiu-cutiu-cutiu,  
Zquó-zquó-zquó-zquó*<sup>49</sup>

46. Utilitzo la periodització de Joaquim MOLAS, *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938* (Barcelona, Bosch Editor, 1983).

47. Sempre segons MOLAS, *op. cit.*, p. 100.

48. J. MOLAS, *op. cit.*, p. 107, *in fine*. La referència de la revista en què apareix el poema és «Art», 5 (1933-1934), sense paginació.

49. *Ibid.* És possible —i es tracta només d'una hipòtesi difícil de comprovar— que aquest poema fonètic sigui del mateix Enric Crous, que col·labora amb diferents

A més, existeix un poema de J.V. Foix que la revista «Reduccions» va publicar en el seu número monogràfic de maig de 1979.<sup>50</sup> Aquest poema porta data de 6 de febrer de 1960, és signat per Focius i porta per títol «Poema per a n'Antoni Tàpies». És el següent:

*Iunni cur unni olàs  
Ningi innúccure itlóra;  
Lóra carús tèrni ritlizi,  
Titzi cur anc, anc pétora otanna,  
Rítli, ot tàнна, pir dus bicóra:  
Catlús! Catlús! Fétora mat!  
Mat? Cur ingure?  
Gure!  
Mat? Cur catlús?  
Catlús!  
Fàtirinc teinga, ritli mitóra:  
Ot mat, ot gure, ot catlús.*<sup>51</sup>

D'altra banda, Albert Roig apunta que el darrer poema fonètic de Foix és el de «La Vanguardia» (25-II-1992) que comença així: «*Rrim de baggà, ça-lú darús* [...]»<sup>52</sup>

L'obra experimental de Guillem Viladot ens ofereix també alguns elements de reflexió en aquest sentit. La seva poesia és hereva dels intents d'eixamplament del gènere formulats per l'avantguarda històrica. Viladot utilitza el fotomuntatge a la manera de Schwitters, els jocs tipogràfics i alfabètics, els *collages* i, en altres ocasions, la desarticulació sintàctica i semàntica del discurs. Per posar només un exemple, alguns dels poemes del *Llibre del joc de les macarulles verdes* (1969-1970) i dels *Poemes de la incommunicació* (1970)<sup>53</sup> podrien pertànyer, presos individualment, a la categoria dels poemes fonètics. O optofonètics. I, en efecte, són poemes que es poden declamar amb unes possibles indicacions de dinàmica. Ara, són poemes que tenen un component visual important quan no és preponderant. I situant-los en el seu context d'escriptura obeeixen més a la voluntat de crear una

aportacions en cada número. En tot cas sembla fet d'un català per l'ús d'accents oberts en la seqüència del vers 21 i en la signatura.

50. «Reduccions», 7 (maig de 1979), p. 9. En la nota editorial introductòria podem llegir: «L'encapçalament [l'aplegament de textos de Foix] un poema inèdit del poeta. En devem la còpia a la diligència de Carme Sobrevilla i a la gentilesa d'Antoni Tàpies. Foix, que no pogué assistir al vernissatge de l'exposició extraordinària que el pintor féu l'any 1960 a la Sala Gaspar, escrigué aquest joïós poema de pas universal després de veure-la. L'autor n'ha atorgat el permís de publicació a «Reduccions», «entre parat, sorprès i content» (p. 8).

51. *Ibid.*

52. Albert Roig, *Poesia dita/poesia parlada*, «Fenici» (Reus 1992), sense pàgines. Vegeu l'apartat dedicat al monogràfic d'aquesta revista dedicat a les audiopoètiques (*infra*).

53. Guillem VILADOT, *Poesia completa II (1964-1983)* (Barcelona, Columna, 1991). És impossible precisar les pàgines perquè el llibre no està numerat.

poesia visual, una poesia que en moltes ocasions s'acosta a l'anomenada «poesia concreta».<sup>54</sup>

Les altres experiències fonetistes ja són molt més apropiades a nosaltres, com per exemple l'aportació de Miquel Bach, que sembla ser feta, com les anteriors, a títol individual. El 1977 Bach publicà a la revista «Els Marges»<sup>55</sup> un conjunt de set poemes datats entre novembre de 1970 i abril de 1971 que poden ser considerats fonètics encara que amb reserves. La tècnica emprada per Bach no deixa de ser curiosa, perquè els seus poemes tenen un sentit real en la llengua convencional —el català, en aquest cas—, però aquest sentit és ocultat al lector, ja que l'autor uneix tota la seqüència fònica significativa i la secciona atzarosament per diversos indrets de tal manera que el resultat final, repetim-ho, pot ser considerat un poema fonètic. A més, Bach transforma ortogràficament algunes paraules i a causa d'això el lector no sospita que aquells sons signifiquin alguna cosa. Vegem-ne un exemple. El primer poema, que dona títol al conjunt de set, es diu «Guillaguí» i fa així:

#### Guillaguí

gui llaguí  
llaies tablí  
assanjo zepi  
lamari  
anei xutel  
nenge zús  
gui llaguí  
llalre ierode  
gui llaguí  
llallu nydaquí<sup>56</sup>

El text pot ser perfectament un poema fonètic, però si reconstruïm la seqüència fònica i la seccionem per on convé —i Bach ho fa en apèndix— podem llegir el següent text: «guilla guilla a l'establia sant josep i la maria ha neixut el nen jesús guilla guilla el rei herode guilla guilla lluny d'aquí.»<sup>57</sup>

Les altres experiències de poesia fonètica són molt més recents i, doncs, molt més difícils d'estudiar. Tanmateix, puc donar algunes dades —segurament incompletes— sobre una poesia *underground* a Catalunya

que ha utilitzat el fonetisme en més d'una ocasió i que fins i tot ha arribat a publicar un monogràfic. Em refereixo a autors com Xavier Sabater, Enric Casassas, Josep Ramon Roig, Jordi Vallès, Carles Hac Mor, Albert Subirats, Jordi Pope o Pep Blay. Precisament aquest darrer, juntament amb Francesc Vidal, va coordinar el monogràfic de la revista «Fenici» dedicat a la poesia fonètica.<sup>58</sup> De fet, més que de poesia fonètica tracta de la poesia experimental de base oral.<sup>59</sup> Entre ells es parla de «polipoesia», terme inventat pel poeta italià Enzo Minarelli a principis dels anys vuitanta, que és definida en aquests termes: «[la polipoesia] vol definir tota aquella creació interdisciplinària que té com a primera base el so entès com a paraula o com a concepte i que —requisit indispensable— es manifesta en directe davant d'un públic.»<sup>60</sup>

I Sabater afirma que la polipoesia «[...] es nodreix de la poesia fonètica, visual, gràfica, objectual, concreta, sonora, electrònica, àudio, gestual, d'acció, performàntica, bruta, informal...».<sup>61</sup>

Darrere d'aquestes definicions el lector observa que el que es perfila en la revista com un grup més o menys compacte pretén assolir una nova poesia que tingui com a ingredients principals a) la transgressió per intenció, b) l'oralitat com a mitjà de transmissió, c) la teatralitat i la multidisciplinarietat pel que fa a la representació i d) el que podríem anomenar sonorisme en el capítol dels materials emprats —és lícit l'ús de qualsevol material sonor (sons o sorolls) produït per qualsevol mitjà (natural o artificial). El grup, a més, es reconeix hereu dels experiments futuristes i dadaïstes. És Blay també qui ens dona notícia d'una *Primera antologia de polipoesia* de juny de 1992, a càrrec de Sabater, amb pròleg de Minarelli i publicada per Sedicions. Aquesta primera antologia recull textos de Llorenç Barber, Josep Maria Calleja, Enric Casassas, Bartolomé Ferrando, Carles Hac Mor, Fàtima Miranda, Josep Ramon Roig i del mateix curador. A partir del número monogràfic de «Fenici» semblen distingir-

58. «Fenici» (Reus 1992). Es tracta d'una mena de revista de gran format dedicada monogràficament a les «audiopoètiques», tal com llegim a la portada. La revista és feta amb la col·laboració de l'Institut Municipal d'Acció Cultural de Reus i dona com a adreça l'apartat 430, 43200 Reus.

59. Pel que fa al modern fonetisme a Catalunya podeu consultar l'article de David Castillo, *Fonètics i sonors a Catalunya*, «Avui» (9-ix-1989), article inclòs dins del número de «Fenici» comentat, juntament amb un altre del mateix autor que porta per títol *Mots en llibertat, poesia sonora i 'dub poetry'*. Vegeu també, pel que fa a la poesia fonètica en general, un altre article publicat per l'«Avui», aquest de Joaquim Sala-Valladaura (25-iv-1992).

60. Pep Blay, *Pòlps dels noranta (diitari incomplet d'una esquizofrènia múltiple)*, «Fenici», OC, sense pàgina.

61. «Xavier Sabater (fragments)», *ibid.*, s.p.

54. Poesia concreta entesa com una poesia visual i espacial. La poesia concreta «*retrouve et refait le calligramme*» i «*fait ce qu'elle dit en même temps qu'elle dit ce qu'elle le fait*» (Henri MENSCHONNIC, *Critique du rythme. Antropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, ps. 635-636). Sobre la poesia concreta citem encara el magnífic estudi de Mihai NADIN, *Sur le sens de la poésie concrète* «Poétiques», 42 (1980), ps. 250-264.

55. «Els Marges», 9 (1977), ps. 61-68.

56. *Ibid.*, p. 61.

57. *Ibid.*, p. 68. Poema recollit després a M. BACH, *Guillaguí* (Barcelona, Eds. 62, 1978), p. 29.

se diverses actituds. Unes són individuals, com les de Sabater o Josep Ramon Roig. Les altres són collectives, com les de Macromassa o com Accidents polipoètics. Caldrà, però, deixar passar el temps abans

d'estudiar l'evolució d'aquestes noves propostes.

MARÇAL SUBIRÀS I PUGIBET

## BIBLIOGRAFIA BÀSICA SOBRE LA POESIA FONÈTICA

- Archivi del Futurismo*, vol. I (Milà-Roma, De Luca-Mondadori, 1986).  
«Artforum», 12 (1973), monogràfic dedicat al Dadà.  
Hugo BALL, *Die Flucht aus der Zeit* (Lucerna, Verlag Josef Stocker, 1946).  
Rafael BENET, *Futurismo y Dadá* (Barcelona, Omega, 1949).  
Henri CHOPIN, *Poésie sonore internationale* (París, J.M. Place, 1979).  
*Dada. Zurich, Paris: 1916-1922* (París, Jean Michel Place, 1922). Reproducció facsimilar de les revistes dadà publicades a Zuric i París.  
Marc DACHY, *Tristan Tzara dompteur des acrobates. Dada Zurich* (París, L'Échoppe, 1992).  
Théo van DOESBURG, *Qu'est-ce que Dada?* (París, L'Échoppe, 1992).  
Leonard FORSTE, *Poetry of Significant Nonsense*, «Revue de l'Association pour l'Étude du Mouvement Dada», 1 (octubre de 1965), ps. 22-32.  
Pierre GARNIER, *Poésie sonore internationale*, «Mobile», 74, Maison de la Culture d'Amiens, 1980).  
Raoul HAUSMANN, *Courrier Dada* (París, Le Terrain Vague, 1958).  
Raoul HAUSMANN, *Introduction à l'histoire du poème phonétique*, «German Life and Letters», 19 (1965), ps. 58-59.  
Raoul HAUSMANN, *Note sur le poème phonétique: Kandinsky et Ball*, «German Life and Letters», I, núm. 31 (1967), ps. 58-59.  
Richard HUELSENBECK (ed.), *Almanach Dada* (París, Éditions Champ Libre, 1980).  
—, *En avant Dada. L'histoire du Dadaïsme* (París, Éditions Allia, 1983).  
*Memoirs of a Dada Drummer* (Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991).  
Isidore ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (París, Gallimard, 1947).  
Maurice LEMAÎTRE, *Qu'est-ce que le lettrisme et le mouvement isouien?* (París, Éditions Fischbacher, 1954).  
Alfred LIEDE, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache* (Berlín, Gruyter, 1963).  
Javier MADERUELO, *Poesía fonética de las primeras vanguardias*, «Poesía», 17 (Madrid 1978), ps. 109-118.  
F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista* (Verona, Arnoldo Mondadori Editore), ps. 104-111.  
Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Antropologie historique du langage* (París, Verdier, 1982).  
Mihai NADIN, *Sur le sens de la poésie concrète*, «Poétique», 42 (1980), ps. 250-264.  
Hans RICHTER, *Dada. Art & Anti-art* (Nova York & Toronto, Oxford University Press, 1978).  
José Antonio SARMIENTO, *La poesia fonética. Futurismo, Dadá* (Madrid, Libertarias-Prod-hufi S.A., 1991).  
—, *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana* (Madrid, Hiperion S.L., 1986).  
Kurt SCHWITTERS, *Merz* (París, Éditions Gérard Lebovici, 1990).  
Tzvetan TODOROV, *Le sens des sons*, «Poétique», III (1972), ps. 446-462.