



Carles Hac Mor

Organitza
Institut d'Estudis Ilerdencs

Col·labora
Fundació Privada Guillem Viladot
"Lo Pardal"

Comissariat i disseny exposició
Anselm Ros

Textos
Carles Hac Mor
Josep Miquel Garcia
Jordi Marrugat
Lluís Calvo

Fotografies
Llorenç Melgosa

Impressió i disseny gràfic
Edicions i Arts Gràfiques de la
Diputació de Lleida

Traducció
Serveis Lingüístics
Torsitrad

EPÍTOM CARLES HAC MOR

**EL POETA ÉS UN ÉSSER HUMÀ EN PROCÉS D'ESDEVENIR CA
Ferran Garcia Sevilla-Carles Hac Mor-Ester Xargay**

Del 29 de juliol al 17 d'octubre de 2010 Sala Gòtica de l'IEI

© 2010 de l'edició, Institut d'Estudis Ilerdencs
© 2010 dels textos, els autors
© 2010 de les fotografies, l'autor

Dipòsit Legal: L-1208/2010

◀ imprès a lleida ▶

JO NO PINTO QUADRES, SÓN ELS QUADRES QUE EM PINTEN

Josep Miquel Garcia

*A Carles Hac Mor, que podria afirmar:
jo no escric, és l'escriptura qui m'escriu.*

La història de l'Art com un ensenyament sense ambicions de transcendència. La vida mateixa com un procés. Talment com si la creació fos l'esdevenir de totes les coses. Descobrir-se a si mateix a través de la pintura o l'escriptura, per tal d'arribar als llindars. Reflectir allò viscut podria suposar una reelaboració de les formes i els mètodes emprats. L'estètica deixaria de ser una reflexió sobre conceptes unitaris, canònics, per arribar a una multiplicitat de criteris individuals.

El més atractiu de la manera de treballar de Ferran Garcia Sevilla l'any 1979 era el seu mètode. Aquest semblava absent. No es tractava estrictament d'una "absència", d'una manca, d'un no-ésser present, sinó d'apropar-se a un altre mètode per excel·lència: el no-mètode. En unes notes que m'havia enviat per publicar un article que jo preparava, em manifestava: "Pinto una mica frenèticament, com si m'agafés a un ferro roent, sense gaires miraments... en un estat fora de mi... sord, perdent totes les defenses, a l'aguait de qualsevol petit accident. No és casual que l'etimologia del "accido" ens mena al caure, al succés, al succeir-se d'una cosa o una altra. Intento no allunyar-me de la idea o emoció que m'ha motivat en començar, però sovint una nova sensació o un "resultat" parcial em fan mossegar la pols i em situen davant una necessitat d'interioritzar-los, considerar-los i canalitzar-los de nou."

Ferran Garcia Sevilla pintava llavors amb coneixement de la història; de la història de la pintura. Qualsevol connotació, però, esdevenia anterior o posterior al resultat, perquè en el procés no s'hi havia esmerçat cap altra cosa que acció, energia o entestament. Deixar-se dur era una manera d'anar i tornar, de distanciament entre el pensament i l'acció, o dit diferentment: d'un no-distanciament, d'una no-separació entre tots dos. La superfície de la tela no era simplement un espai formal, sinó una provocació davant l'inesperat i imprevisible... "Posar pintura en una superfície –deia– em permet dur una mínima metodologia de coneixement de mi mateix i del que m'envolta".

Seguint aquest camí, la pràctica de l'art s'afirma com a intransferible, sense condicions. "Pintant –continua– no penso en cap sentit obligatori de la marxa, no m'oposo a res per una "Unitat de l'obra". Primer de tot, col·loco la superfície que he de pintar al terra, amb la intenció de dotar-la d'un "fons" (que sense voler esdevé un precipici). Així evito el pànic que em provoca la superfície blanca... així sento la superfície com una pell de terra. Pinto dins la superfície. No me'n puc distanciar... Normalment surto fora dels límits físics i continuo per les parets i el terra... No tinc el costum de mantenir la relació vertical cos-pintor / tela-mur, sinó que normalment hi pujo damunt, la trepitjo i experimento la superfície com un territori físic, per a res simbòlic, com una entitat pròpia".

Talment participa d'un moment de la vida del creador. L'obra s'acaba quan aquesta suporta la seva mirada: "Quan no sé el que veig però continuo mirant, quan no comprenc res i, tot i així, imagino coses, quan entro en una mena de somni, és llavors quan sento que una pintura està bé i això em dona forces per ensenyar-la".

Aquestes quatre pintures que s'exposen ara, realitzades a quatre mans per Ferran Garcia Sevilla i Carles Hac Mor (les úniques teles que han sobreviscut al pas del temps) participen d'un convenciment compartit entre el pintor i el poeta de desinterès pel que ja és conegut, per la manca de recerca de resultats. "Tu no pintes, jo no escric", assenyalava una d'aquestes pintures amb cal·ligrafia del poeta.

Carles Hac Mor i Ferran Garcia Sevilla havien participat activament en l'esdevenir de les pràctiques conceptuals a Catalunya. El primer com a membre del Grup de Treball, entre els anys 1971-1975. El segon amb una presència activa i expositiva excepcional, emmarcada entre els anys 1971 i 1977. L'exposició del 1981 a la galeria Maeght de Barcelona "El viatge més absurd" posaria de nou el nom de Garcia Sevilla en boca internacional. Carles Hac Mor, que havia compartit amb Eugènia Blacells l'obra "Anar i torna" (1979), publicava Agoc (1981). Començava la dècada de la individualitat palesa, però restava aquest testimoni compartit d'un intent de desmantellar l'autoria, la signatura i la intenció. En aquells temps Ferran Garcia Sevilla no parava de dir-me: "confon-te amb la pols".



EL POETA ÉS UN ÉSSER HUMÀ EN PROCÉS D'ESDEVENIR CA

Carles Hac Mor

Aquesta exposició al·ludeix a dos punts de la trajectòria de Carles Hac Mor. El primer moment n'és una seva col·laboració amb Ferran Garcia Sevilla, que s'escaigué els darrers anys setanta, i el segon és un tast de l'actual interrelació d'Hac Mor amb els vídeos d'Ester Xargay. I en l'endemig hi ha més de trenta anys de pràctica de la poesia i de l'art i de reflexió sobre aquestes indisciplines, uns quefers i cavil·lacions que també són protagonistes a la mostra.

Els anys setanta hi hagué l'eclosió, llavors gairebé clandestina, ben marginal, i avui reconeguda del tot, de l'art conceptual, la darrera avantguarda que ha existit i existirà en art i, de retruc, en poesia i en altres camps. Tant Garcia Sevilla com Hac Mor participaren activament en aquella aventura que, mitjançant el qüestionament extrem de l'art, li obrí vies abans insospitades cap a unes pràctiques ja plenament assumides en l'actualitat, quan la postmodernitat ha deixat obsoleta la noció d'avantguarda.

Hac Mor va fer art conceptual (més que res amb el Grup de Treball) sobretot amb texts, que es declaraven obra d'art, i Garcia Sevilla ho va fer abundantment i de maneres ben i ben diverses, sempre molt i molt reeixides, tant aleshores com vistes a hores d'ara.

Cap als darrers anys setanta, però, l'art conceptual es va anar exhaurint, en un procés semblant al de totes les avantguardes anteriors. I enmig d'aquella crisi, Ferran Garcia Sevilla es va lliurar a la pintura, en la qual de seguida excel·lí, fins arribar ser, hodiernament, sens dubte un dels pintors catalans més interessants i, d'altra banda, amb més projecció mundial.

I l'any 79, i durant uns dos mesos ben intensos, tots dos, Garcia Sevilla i Hac Mor, van pintar conjuntament un munt de teles, amb imatges i amb texts. Amb els anys, aquestes pintures s'han fet malbé i algunes s'han perdut. Els quatre quadres aquí exposats són tot el que en resta de visible, d'exposable, d'aquelles engrescadores i dilatades sessions.

Tanmateix, el fet d'ensenyar aquestes obres no respon pas a cap voluntat d'arqueologia, d'historicisme. La manca d'intenció retro es fa més que palesa amb tot el que les envolta a l'exposició i que, fins a un cert punt, les fa intemporals o les acosta al present.

Així, la mostra conforma un tot, elaborat al llarg de més de trenta anys, en el qual la videoinstal·lació d'Ester Xargay, amb la projecció sobre cendres d'un poema de l'últim llibre de Carles Hac Mor, "Himnes del no-ésser", ve a ser el que és i prou, i alhora pot ser considerada, o no, com una mena d'al·legoria del temps, de l'horitzó inexistent del no-ésser.

Ester Xargay, amb qui Carles Hac Mor ha col·laborat en nombroses i força distintes iniciatives, defuig tothora l'espectacularitat, una actitud austera que l'atansa a l'art conceptual més radical d'aquells primers anys setanta.

Altrament, els seus videopoemes, de registres cada cop diferents, han fet d'Ester Xargay un referent paradigmàtic de la hibridació entre poesia escrita i parlada i imatges, que és una de les característiques d'aquesta exposició.



CARLES HAC MOR: UN CLÀSSIC DEL CAPGIRAMENT ¹

Sobre l'assaig *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, de Jordi Marrugat.

Lluís Calvo

Jacques Lacan sosté, al seminari 23 –el del *sinthome* i els nusos borromeus²–, que James Joyce escrivia de la manera en què ho feia perquè volia que els universitaris s'ocupessin d'ell durant tres-cents anys. Hac Mor, sens dubte, superarà la xifra, perquè caldrà esperar més de dos mil anys, pel cap baix, per capir la seva obra i *desentendre'n*s de certes concepcions que l'han envoltada. L'ímpetu és la lletra. I la seva tasca creativa és tan variada i policèfala que, no cal dir-ho, ens desborda tothora. Per això proposo de crear la Universitat d'Alts Estudis Hacmorians, la qual evidentment no tindrà seu, ni professorat ni alumnes, ja que tot plegat atemptaria contra la seva idea de literatura. Una seu escapçada: el poema descentrat que ens destarota.

La recent publicació d'un estudi sobre l'autor, signat per Jordi Marrugat³, ens situa davant la paradoxa d'un assaig sobre un autor que no assaja mai els seus guions. Un assaig acadèmic sobre el més anti-acadèmic dels poetes. Ja ho diu Marrugat: "aquest llibre és un estudi acadèmic, ordenador i historicista de l'obra de Carles Hac Mor, anti-acadèmic, desordenador i no gens historicista"⁴.

Acceptem, però, la paradoxa.

Obviaré, perquè altrament faria massa marrada, les referències que aborda l'assaig i que, per tant, ja han estat destacades: Dada, Duchamp, Cage, Alfred Jarry, el mateix Lacan, l'art conceptual... En el cas d'Hac Mor els lligams són un laberint. Anem, doncs, cap a aspectes potser menys destacats.

Marrugat és acurat quan marca d'entrada la desconfiança envers la llengua i parla de "la creació d'un llenguatge propi que transforma algunes de les característiques de les quals depèn la insuficiència de la llengua"⁵. I quan defensa, igualment, la creació de l'idiòlecte propi.

Sovint Marrugat parla de llengua, però en realitat sempre estem parlant d'aquesta llengua pròpia, és a dir del discurs (seguint el deixant de Benveniste).

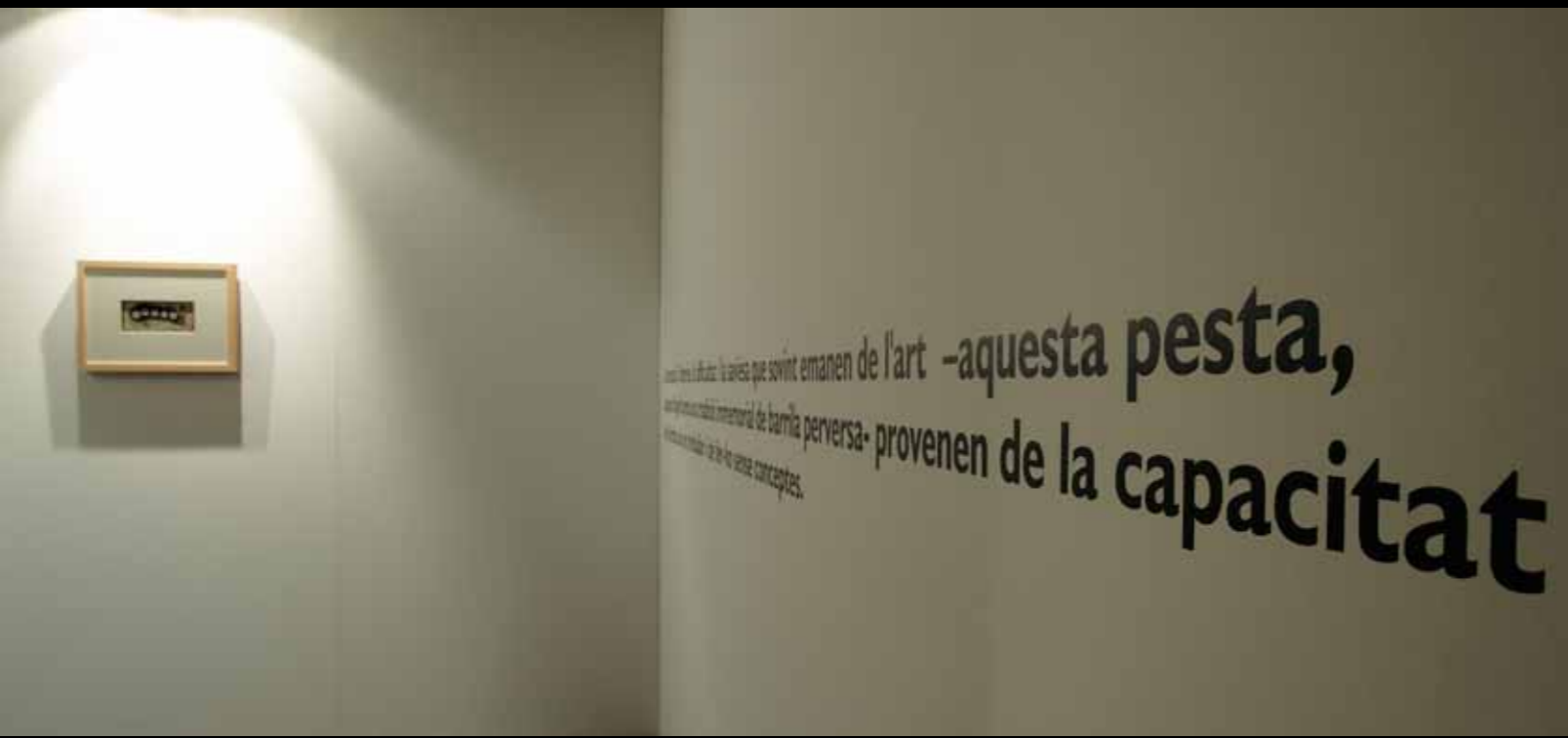
¹ Una versió d'aquest text s'exposà a la presentació de l'assaig de Jordi Marrugat, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, la qual tingué lloc a Arts Santa Mònica el 3 de juny de 2010, amb la participació com a presentadors de Jordi Marrugat i Xavier Garcia.

² Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, Libro 23, El sinthome 1975-1976*, text establert per Jacques-Alain Miller, traducció de Nora A. González, revisió de Graciela Brodsky, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2008, p. 16.

³ Jordi Marrugat, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, Tarragona, Arola Editors, 2009.

⁴ Jordi Marrugat, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Jordi Marrugat, *op. cit.*, p. 19.



Aquesta és també una de les aportacions fonamentals de Wilhelm von Humboldt: el fet d'haver-nos mostrat que cada escriptor crea el seu propi idioma a partir de la llengua. El lingüista afirmava –recordem-ho– que en emprar un mot cadascú toca la mateixa nota en el seu instrument mental⁶. De Humboldt a Benveniste anem a Sapir, Jakobson i fins i tot a Chomsky, el qual parla de l'aspecte creatiu de l'ús lingüístic i la seva infinitud.

Hac Mor inventa el llenguatge, el dota de vida, el fa personal. La seva poètica esdevé al marge de les convencions i les transaccions habituals, és a dir del llenguatge que serveix per a la comunicació. I del mite de la unió entre els mots i les coses, que autors com Chladenius encara sostenien al s. XVIII, i que Szondi retrata molt bé⁷.

A partir de Humboldt tot això se'n va en orris: la visió i l'aportació del parlant, i de l'autor, és acceptada com més va més. Els mots i les coses se separen. I d'aquí arrenca la fragmentació i l'esquerda. El romanticisme. Les avantguardes. També la postmodernitat. Marrugat comença el seu llibre bo i afirmant que l'obra de Carles Hac Mor parteix "de la desconfiança envers la llengua com a instrument mitjancer de les relacions que l'ésser humà manté amb la realitat"⁸.

Afirma Hac Mor, en les cèlebres converses amb Antoni Clapés⁹:

[...] Cada escriptor va inventant sense parar la seva llengua personal; i si no ho fa, se li imposen les despulles d'una llengua que no és seva, que ell no s'ha fet.

És simptomàtica la coincidència del mot despulles amb els signes morts de Humboldt. I amb la mòmia dels diccionaris arnats. Mort-despulla contra vitalitat. Aquest és l'antidomini d'Hac Mor, el seu terreny. El llenguatge d'Hac Mor és riquíssim: va del tecnicisme al dialectalisme, de l'arcaisme al llenguatge del carrer, de les fagedes amb el lèbor verd de *Coma induït*¹⁰ a "l'alça Manela ase de mi/ garrigues i a la fi foques" de *Cabrafiga*¹¹. O a "la puta d'Oros", de *Ho he fet fer* (en el poema "A les basses d'Alpicat")¹².

Aquí podríem recordar que Julia Kristeva remarca, per exemple, que els formalistes russos consideraven el llenguatge poètic com una particularitat del codi ordinari, una violació de les regles del llenguatge comú i una desviació del llenguatge considerat normal¹³.

6 Wilhelm von Humboldt, *On Language. On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*, traducció de Peter Heath, edició de Michael Losonsky, New York, Cambridge University Press, 2005, p. 152. És del tot interessant resseguir-ne els arguments a p. 148-163.

7 Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, edició de Jean Bollack i Helen Stierlin, introducció de José Manuel Cuesta Abad, traducció de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 109-110.

8 Jordi Marrugat, op. cit, p. 19.

9 Carles Hac Mor i Antoni Clapés, *Converses*, Vic, Cafè Central, Emboscall i H.AAC, 2006, p. 34.

10 "La multiplicitat discreta/ -ho mormolaves ben fluixet, això-/ reduïda a un feix després de mil esforços/ a les fagedes amb el lèbor verd". Vegeu Carles Hac Mor, *Coma Induït*, Vic, Jardins de Samarcanda, 2007, p. 26.

11 "[...] alça Manela ase de mi/ garrigues i a la fi foques/ com a becs funerals/ de què/ o bé castell d'aigua picant/ de vampirs grandesa pagesa". Vegeu Carles Hac Mor, *Cabrafiga*, Vic, Emboscall, 2002, p. 23.

12 "La puta d'oros!/ Vau recollir engrunes./ Oh primavera!/ Guaita! Qui t'ho havia/ de dir! Les bicicletes!". Vegeu Carles Hac Mor, *Ho he fet fer*, Vic, Cafè Central i Emboscall, 2005 [sense numeració].

13 Julia Kristeva, *Σημειωτική (Semeiotiké). Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 116.

El discurs poètic, llavors, resta exclòs de la utilitat social. En el mateix sentit podríem situar la reivindicació dels neologismes per part de Jakobson¹⁴.

Marrugat cita Derrida quan afirma que el llenguatge no és un suplement de la realitat, “sinó que es configura com una realitat autònoma que funciona per diferències entre signes i no per referència a una ‘presència’ primigènia”¹⁵. Totalment d’acord. Però aquí caldria esmentar una certa contradicció entre aquesta afirmació de Derrida i la seva glorificació de Heidegger. Per què ¿algú em pot dir què és l’èsser sinó una presència primigènia i essencialitzada? Aquest advertiment no és gratuït. Perquè hi insistiré de seguida.

Deixem la lingüística i la reflexió sobre el llenguatge. I passem, sense abandonar el llenguatge –perquè no podem pas fer-ho–, a l’epistemologia. O al capgirament de l’episteme. Que és un desconeixement.

Carles Hac Mor és un poeta pensador. Ple de filosofia. Sota l’esquinçament d’aquesta mateixa filosofia, i d’un dir que la interroga, apareixen molts aspectes relacionats amb el pensament. El seu pensament, però, té uns topalls que el converteixen en un no- pensar. La paraparèmia va contra el pensament. Però és important matisar que el procés comença en el pensament i acaba en la seva impossibilitat. No a l’inrevés. En això connecta veloçment amb el budisme i el zen, que són formes de pensament que limiten l’abast del mateix pensament.

Un exemple entre molts d’altres per il·lustrar la relació amb la filosofia, ja que acabo d’esmentar Heidegger, és la relació d’Hac Mor amb aquest pensador, la qual passa d’una certa admiració al qüestionament més recent. Aquest és només un dels molts exemples que podria citar per il·lustrar aquesta vinculació filosòfica.

Heidegger parla de Humboldt en un sentit força tergiversador¹⁶. El parlar apareix, segons Heidegger, en la mesura en què alguna cosa és dita prèviament, per la qual cosa cal un acte d’escolta. Hi ha un dictat previ, que s’assoleix escoltant l’èsser. Una apropiació. Una vampirització. Una obediència.

Heidegger essencialitza el pensar i converteix el llenguatge en un auxiliar del pensament, l’origen, la història i l’èsser. No hi tenen cabuda, per tant, les subjectivitats creadores. El llenguatge sempre conserva, d’aquesta manera, l’essència originària del poema, la manifestació primigènia que s’imposa al present¹⁷.

14 Roman Jakobson, “Fragments de ‘La nouvelle poésie russe’. Esquisse première :Vélimir Khlebnikov”, traducció de Tzvetan Todorov, dins *Huit questions de poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 24.

15 Jordi Marrugat, *op. cit.*, p. 44.

16 Martin Heidegger, *De camino al habla*, traducció d’Yves Zimmermann, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990.

17 Vegeu Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, dins *Caminos de bosque*, traducció d’Helena Cortés i Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 11-62.

Afirma Heidegger, a la “Carta sobre l’humanisme”¹⁸ (i arran d’aquest text trobarem tot seguit la rèplica hacmoriana):

El llenguatge és la casa de l’èsser. En la seva llar habita l’home. Els pensadors i poetes són els guardians d’aquesta llar.

La seva guarda consisteix a dur a terme la manifestació de l’èsser, en la mesura en què, mitjançant el seu dir, ells la duen al llenguatge i allí la custodien. El pensar no es converteix en acció perquè en surti un efecte o perquè pugui ser utilitzat. El pensar només actua en la mesura en què pensa.

La resposta d’Hac Mor la trobem a *Himnes del no-ésser*¹⁹, un llibre farcit de referències als pre-socràtics i ple de filosofia i reflexió. Cal parar esment, en aquest cas, al sarcasme final:

el no, no és pas cap sí
si no inclou un altre no
i per aquesta raó
l’èsser
d’acord amb això
tan erroni
no aconseguiria
d’habitar el llenguatge
el qual no podria ser
o ben bé ho seria
la casa de l’èsser
que fora de lloguer

A la tercera secció dels *Himnes del no-ésser*²⁰, titulada “De l’essent”, Hac Mor ens diu:

i ja som al cap del carrer
de l’especulació
filosòfico-lírica
impediment pel qual
ens és moralment
obligat de creure
èticament
que allò místic
és un arcà
per a l’enteniment

Aquesta secció del llibre està dedicada a Antoni Clapés i Víctor Sunyol. Seria interessant, en aquest punt, un estudi sobre les reticències de Carles Hac Mor sobre un ús massa sacramental del llenguatge, o massa inclinat a una hipotètica teologia laica. En les converses amb Antoni Clapés ens diu que “no camino pas vers cap poètica del silenci, sinó de l’eloqüència del llenguatge”²¹. Una afirmació que cal tenir molt en compte i que marca un caràcter propi, una visió del llenguatge, un allunyament de les reverències místiques. I un aprofundiment, o una tirada, cap al joguineig. El qual assoleix la màxima seriositat mitjançant el trabucament de les càrregues establertes.

18 Martin Heidegger, *Carta sobre el Humanismo*, traducció d’Helena Cortés i Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 11-12. Traducció pròpia.

19 Carles Hac Mor, *Himnes del no-ésser*, El Vendrell, March Editor, 2008, p. 149.

20 Carles Hac Mor, *op. cit.*, p. 175.

21 Carles Hac Mor i Antoni Clapés, *Converses*, *op. cit.*, p. 50.



En les converses abans esmentades Hac Mor sosté: “La coherència i la lògica són enemigues de la creació”²². Cal advertir-ho: en Hac Mor el sentit no és previ, sinó una conseqüència de l’acte d’escriptura. Mitjançant l’acció creativa l’autor lluita contra la coherència i busca, sense buscar-la de manera expressa, la contradicció. Els poemes més seductors són aquells “que no remetent a res de conegut, que ens deixen desemparats, abocats a interrogacions que no sabem qualificar ni classificar, que ens desconcerten d’una manera ínfima, sense escarafalls”²³.

És l’avalot poètic i epistemològic d’Hac Mor. També cal destacar que escriure és més important que no el resultat i els seus efectes. Hac Mor ens ensenya que allò rellevant és l’acció, la creació. El resultat brillant pot ser-hi o no, però l’important, per dir-ho com Bergson, és el moviment. Per això el poeta sospita de resultats, llistes, cànons, classificacions. I se situa, sense retop, contra les jerarquies.

Hac Mor va més enllà: proclama, sense aflicció, que no hi ha res a entendre. És a dir, no hi ha res a entendre de manera absoluta. “La perfecció és feixista”, diu un vers de *Cabrafiga*²⁴.

Marrugat ho resumeix tot en una frase que val la pena destacar: “Hac Mor dinamita els principis de representació, seqüencialitat, versemblança, estabilitat, lògica...”²⁵

També l’encerta Marrugat quan remarca el distanciament d’Hac Mor en relació a les avantguardes, un terme que el poeta sempre ha considerat militarista i agressiu. No és sobrer de recordar, en aquest terreny llisquent, les polèmiques tesis exposades per Jean Clair²⁶.

La paraparèmia mostra qualsevol cosa juntament amb el seu oposat i en un mateix nivell, sense jerarquies. Per això estic del tot d’acord amb Marrugat quan subratlla d’una banda la importància d’*Agoc* i *De tranuita*, i de l’altra quan sosté que Hac Mor emprèn “la revolució contra el logocentrisme en tant que constructor d’una imatge determinada del món i el subjecte”²⁷.

Un altre punt rellevant és el fet de situar el llenguatge fora del poder (perquè el poder és la lògica discursiva, com assevera Marrugat). I això em recorda molt els nadius de què parlava l’antropòleg Pierre Clastres a *La societat contra l’estat*²⁸, els quals consideren que el llenguatge s’oposa a la violència, tot mantenint el poder fora de la coerció.

22 Carles Hac Mor i Antoni Clapés, *Converses*, op. cit, p. 39.

23 Carles Hac Mor, *Enderroc i reconstrucció*, Tarragona, Arola Editors, 2007, p. 30.

24 Carles Hac Mor, *Cabrafiga*, op. cit, p. 13. A *Enderroc i reconstrucció* la qualifica directament de “nazi”. Vegeu Carles Hac Mor, *Enderroc i reconstrucció*, op. cit, p. 88.

25 Jordi Marrugat, op. cit, p. 23.

26 Vegeu Jean Clair, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*, traducció de José Luis Arántegui, Madrid, Visor, 2000.

27 Jordi Marrugat, op. cit, p. 44.

28 Vegeu Pierre Clastres, *La société contre l’état. Recherches d’anthropologie politique*, Paris, Les Éditions du Minuit, 2003, p. 20-42, 88-111, 133-136

Cal subratllar que alguns pobles indígenes d'Amèrica del Sud –almenys en el temps en què Clastres realitzà el seu treball– no paren esment a les paraules del seu cap i, ben sovint, ni tan sols l'escolten. Tothom, per tant, ignora el seu discurs i xerra amb el veí, feineja abstret o pesa figures. Mentrestant, el cap parla i parla sense dir res i sense que ningú no l'escolti. Però aquesta aparent desgana és, en realitat, una manera d'apartar el llenguatge de la seva funció comunicativa i quotidiana. El llenguatge no obté resposta perquè la paraula és dita amb l'objectiu que no sigui entesa. Es tracta, llavors, d'una paraula fora del poder i de l'intercanvi. D'aquesta manera mentre el cap parla no empra la coerció. I per això xerra des de la seva solitud i es capté com un poeta que se situa fora del poder. Una concepció magistral.

Diu Hac Mor²⁹, sobre la paraparèmia:

Tot és sempre nou. La repetició no existeix. Qui veu repeticions pertot arreu és un viciós que no sap ser-ho, que té vergonya dels seus vicis i fa de moralista. Només neixen coses noves; res no mor mai; tot és etern; per tant, res no pot retornar eternament, o sí; la paraparèmia és un retrat i un retret del pensament.

Em sembla prou evident que cal connectar Hac Mor no només amb Nietzsche sinó també amb Bergson. El dinamisme i la dialèctica són importantíssims en el cas d'Hac Mor. I, anant una mica més enllà, fins i tot podríem establir una baula amb la filosofia del procés de Whitehead. Una de les tesis d'aquest últim sosté que Déu influeix en el món, però no el determina. D'aquesta manera resta sempre oberta una font de creativitat i d'expansió, de sortida inesperada i d'evolució, que no pot ser mai determinada ni prevista. Doncs bé, Hac Mor actua com un demiürg i carrega sobre les espatlles la dura tasca de no renunciar a la font creativa que brolla de manera inesperada i que permet la renovació, el retorn de la vida i l'esclat inesperat. Aquest Hac Mor dionisiac s'acorda, enllà dels grecs, amb els animalons de Nietzsche.

I les consideracions anteriors s'encavalquen, també, amb el dinamisme i les paradoxes de la física quàntica. No hi ha ningú, en les nostres lletres –tret de mi mateix i de David Jou– més quàntic que Hac Mor. Fixem-nos en el que deia Niels Bohr, el físic danès³⁰:

Cada asseveració que pronuncio no s'ha de veure com una afirmació, sinó com una pregunta.

La teva teoria és boja, però no prou per ser veritable.

Per això crec que els qui no analitzen seriosament Hac Mor són, en el fons, uns il·letrats (que a més a més de mal llegir o de no llegir Hac Mor no tenen ni idea de qui és Niels Bohr). Perquè si aquestes afirmacions les hagués signat Hac Mor i no Niels Bohr –i n'ha signat de ben similars– més d'un no les prendria en consideració.



²⁹ Carles Hac Mor, *Coneixement, desconeixement, reconeixement*, Barcelona Review núm. 30, maig-juny, 2002. http://www.barcelonareview.com/30/c_chm.htm

³⁰ La segona d'aquestes cites correspon a una conversa amb Wolfgang Pauli. Totes dues cites es troben recollides en nombroses obres científiques i divulgatives, així com a la Xarxa, amb nombrosos matisos i variants.

Aquesta és l'alta paradoxa de la raó i la desraó. Perquè cal aprendre a desraonar, com ens recorda Hac Mor a Enderroc i reconstrucció. Per això sosté que “Quan no volem dir res és quan diem més coses”³¹.

Hi ha un sentit de l'humor molt característic d'Hac Mor. És arreu. No cal seguir-ne les traces: són les traces les que ens segueixen a nosaltres.

Hi ha, però, algun aspecte de l'assaig, com ara la postmodernitat, que cal destacar de manera especial. Aquest és un sac en què hi cap tot. Des d'un cert realisme fins a l'obra d'Hac Mor. Això és la postmodernitat: una mena de Saturn que devora els fills i que gairebé no vol dir res. En qualsevol cas és brillant la noció de postmodernitat que defensa Marrugat connectada amb *L'escriptura sense llançadora* d'Altaïó i l'existència simultània de diversos fils ordit³². Per això l'escriptura postmoderna desenvolupa diverses direccions i tradicions. Si tots som postmoderns l'amplitud de la definició fa que gairebé ningú no ho sigui de debò. Per tant, des d'aquest punt de vista, podem considerar el nostre autor com un infidel representant del seu temps.

Alguns dels poetes que reivindiquen Ferrater –que Marrugat creu que està excessivament idolatrat– també parlen obertament de postmodernitat. Fins al punt que avui dia hi ha veritables competicions per veure qui és més postmodern, amb conseqüències de vegades luctuoses. I des d'aquí el debat s'estarrufa, de manera ostensible, damunt l'anomenada poesia de l'experiència. Sobre la polèmica amb alguns d'aquests poetes Marrugat fa bé de treure-la a la llum, però el debat és, en determinats casos, poc permeable. Reduir la poesia a allò que s'entén és totalment eixorc. I això també val per al realisme imaginatiu del gran Ferrater. En veritat Ferrater de poeta de l'experiència en tenia ben poca cosa. A Ferrater –si parlem d'enteniments– no l'entenia ni Helena Valentí, mal que hi ha un munt de poemes que s'hi refereixen. La mímesi exacta amb la convenció, amb el món de les transaccions habituals, no és un concepte vàlid en poesia, entre d'altres coses perquè la poesia sempre va més enllà d'aquestes accepcions i proposa nous registres, noves visions, noves maneres de dir i de concebre el món. L'empatia massa directa pot, malgrat la seva innegable eficàcia, esquarterar i empobrir aquesta tasca ineludible.

Entendre, per tant, no és una categoria poèticament vàlida. Cal entendre unes instruccions de rentadora, una carta de restaurant, un senyal de trànsit (Marrugat es refereix al DOG, tot i que el llenguatge del DOG, per incomprensible, és més a prop d'Hac Mor que dels poetes de l'experiència). Un poema és una altra cosa. Sostenir la intel·ligibilitat com a únic valor possible és anar contra la lingüística moderna, la qual accepta que hi ha un món lingüístic per a les convencions i un altre per a l'art. I també implica anar en contra de les poètiques de la modernitat. Entenc modernitat com a trencament, com a tot allò insospitat i imprevisible a què accedim mitjançant l'obra d'art. Per tant el debat no és entre realisme o avantguardes, sinó entre poesia convencional i poesia recercadora (en el sentit que donaven al mot Bach i Ligeti, que ja sabem que van ser dos dels innovadors més genials de la història).

És la combinació d'elements inoïts i extraordinaris, situats al marge de les transaccions habituals, el que crea la poesia. I això Hac Mor ho té sempre present.

31 Jordi Marrugat, *op. cit.*, p. 30-31.

32 Jordi Marrugat, *op. cit.*, p. 119-123.

Tota poesia, per tant, és realista i de l'experiència. Sempre que entenguem ambdues coses com a infinites, absolutament personals i del tot indefinides. Infinites realitats. Infinites experiències. No hi ha sentit comú. El sentit comú és antipoètic. Com diu Ester Xargay la poesia d'Hac Mor és una poesia de l'experiència intrínseca del llenguatge³³.

Un altre punt, connectat amb l'anterior, és la influència d'Hac Mor en l'obra dels seus contemporanis. Jo mateix no escriuria com ho faig sense l'empremta d'Hac Mor. No és casual, per exemple, que encapçalés *La tirania del discurs* amb un poema des- introductor i d'Hac Mor i amb una cita seva, que apareix també a les *Converses*: “L'important és no consolidar res”. I gairebé hi hauria llibres sencers –o seccions de certs llibres– que no es podrien entendre sense aquesta influència. És una tasca que caldria fer i que vull apuntar aquí. La relació d'influències mereixeria, sens dubte, un assaig a part. Cal pensar, per exemple, en un llibre com *Uh*, d'Enric Casasses. Petjades i traces. El caçador percaça i troba les restes, les flaires i les sendes obertes en la brolla. O els territoris comuns.

De la literatura cal tornar, per resseguir les empremtes d'Hac Mor, a la filosofia. Perquè les influències també van en aquesta direcció i em permeten tornar a vincular Hac Mor amb el pensament. A Enderroc i reconstrucció Hac Mor afirma que Albert Gusi és un deixeble de Zenó d'Elea i parla de la tortuga³⁴, tortuga que apareix als *Himnes del no- ésser* i al text *Coneixement, desconeixement i reconeixement*. Doncs bé, de la tortuga de Zenó d'Elea ens trasludem a la docta ignorància de Nicolau de Cusa. Vegem aquestes versos, dels esmentats *Himnes del no-ésser*³⁵:

i tot seguit la tortuga refila
que la docta ignorància
sobre el sagrat és ben bé tan sagrada
i sublim com ho pot ser
un sabatot a la cuneta òntica

Aquest sabatot ens remet, hi posaria la mà al foc, a les botes de Van Gogh de què parla Heidegger a *L'origen de l'obra d'art*³⁶.

I aquí, justament –en la confluència mil·lenària amb la poesia i el pensament–, volia arribar. Tot capgirant el propi capgirament del poeta.

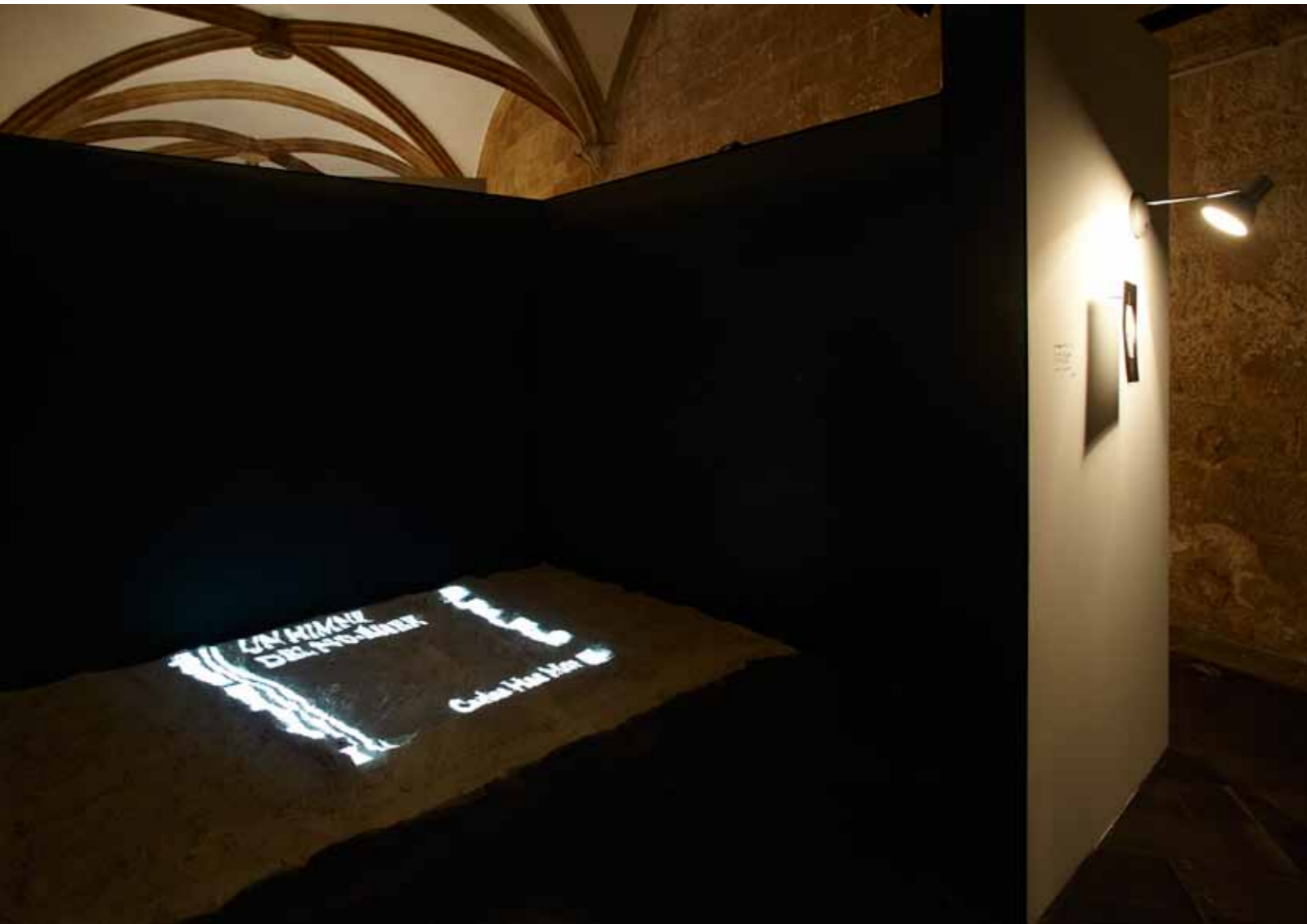
Perquè les arrels més fondes d'Hac Mor no es troben només en Dadà, en l'informalisme i en les avantguardes sinó també en una tradició que podríem considerar intemporal, del tot clàssica. Per tant Hac Mor també és un clàssic. Només els qui adoren les avantguardes de manera acrítica el poden veure només –atenció al només– com a avantguardista i no com algú que es relliga amb una tradició filosòfica i poètica antiquíssima. Encara que el seu pensar sigui un des-pensament. Però fins i tot per despensar cal emprar el pensament, és a dir el llenguatge. No sortir del llenguatge és el preu de despensar totes les traces rebudes. Ho demostraré. Encara que em calgui citar de manera molt breu algunes frases ben explícites:

[...] L'absolutament màxim és absolutament en acte tot allò que pot ésser sense cap oposició, de tal manera que en el màxim coincideixi el mínim; llavors està per sobre de qualsevol afirmació i de la mateixa manera també per sobre de qualsevol negació.
[...] Tot allò que es concep que és, no és més és que no-és. I tot allò que es concep que no és, no és més no-és que és.
[...] Això em va ensenyar la sagrada ignorància: que allò que per a l'intel·lecte sembla ser no res, és el sùmmum de l'incomprensible.

33 Ester Xargay, *Carles Hac Mor, escriptor*, Revista *Corner*, núm. 1, setembre 1998, <http://www.cornermag.org/corner01/page01.htm> 34 Carles Hac Mor, *Enderroc i reconstrucció*, p. 165.

35 Carles Hac Mor, *Himnes del no-ésser*, *op. cit.*, p. 131.

36 Vegeu Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, *op. cit.*, p. 23-28.



Aquestes cites no pertanyen, mal que pugui semblar-ho, a cap obra d'Hac Mor, sinó als capítols IV i XVII, respectivament, del llibre *Sobre la docta ignorància* de Nicolau de Cusa, del s. XV³⁷. Estic dient que Nicolau de Cusa fou paraparèmic? No ben bé, però sí que puc afirmar que Hac Mor pertany a una tradició que empra la paradoxa i els límits de la raó per desmuntar les conceptualitzacions que ens impedeixen seguir pensant. I és en aquest sentit que les seves tesis es relliguen amb el Mestre Eckhart i Dionís Areopagita. No pas amb el que diuen –car cada context és, òbviament, particular–, sinó en el mètode de treball. En la manera. En l'exploració que emprèn.

Un altre germà bessó de la concepció paradoxal del poeta és Nagarjuna, creador de l'escola filosòfica Madhyamika i pare d'un text filosòfic i religiós absolutament fonamental: la *Mulamadhyamakakarika*, escrita al segle II d.C.

Nagarjuna sosté que els fenòmens no tenen natura pròpia, és a dir realitat intrínseca o independent. Per tant, són buits. Aquest fragment en resumeix la concepció³⁸:

La diferència no es troba en una cosa diferent.
Tampoc en una cosa que no és diferent.
Si la diferència no existeix,
Llavors no existeixen ni les coses diferents ni les idèntiques.

.....

No hi ha sorgiment d'allò que ha desaparegut.
No hi ha sorgiment d'allò que no ha desaparegut.
No hi ha destrucció d'allò desaparegut.
No hi ha destrucció d'allò no desaparegut.

³⁷ Nicolás de Cusa, *Acerca de la docta ignorancia. Libro I: Lo máximo absoluto*, introducció, traducció i notes de Jorge M. Machetta i Claudia d'Amico, edició bilingüe, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003, p. 49 [12] i p. 89 [52]. Traducció pròpia.

³⁸ Nagarjuna, *The fundamental wisdom of the middle way, Nagarjuna's Mulamadhyamakakarika*, traducció i comentaris de Jay L. Garfield, New York, Oxford University Press, 1995, p. 38 i 57. Traducció pròpia.

És obvi que un text com aquest ens situa en un veritable atzucac. Hac Mor opera d'aquesta manera: força la lògica fins que la fa esclatar. Llavors el cervell ens diu que hi ha una altra manera de pensar més enllà de la lògica. I més enllà de la lògica hi ha el pensament il·lògic i l'irracionalisme, però també una altra mena de pensament que traspasa la racionalitat estricta i que s'embeu de la intuïció, de l'espurna i de l'emoció fulgurant que es connecta amb el cervell i vulnera els límits conceptuals, tot abastant realitats més amples amb un sol moviment poètic i cognitiu. Aquest és l'univers d'Hac Mor. I el sentit de l'humor budista rau, també, en aquest punt. El poeta ens presenta una exasperació del pensar quan aquest s'ha diluït en la seva impotència. Llavors, en aquest punt, comencem a pensar de debò. Hac Mor és tan racionalista que es nega a pensar dins els límits estrictes i engavanyadors del pensament racional. Per això és un poeta. De cap a peus.

Aquesta cita de l'*Avatamsaka Sutra*, la sutra de l'ornament floral, del segle I d.C, ens situa en un terreny similar. Aquest text és un dels clàssics més portentosos del budisme, una obra que qualsevol lletraferit i investigador del viure hauria de conèixer. La cita pertany al llibre XXIX³⁹:

Encara que saben que el so no té origen, ells revelen el so de la seva veu arreu; encara que saben que no hi ha res a dir, ells expliquen de manera extensa totes les coses.

Encara que saben que no hi ha res a dir... Som al segle I dC⁴⁰. Què més puc afegir, després d'això? Aquests textos només són petites espurnes. N'hi hauria centenars. Milers. Textos que connecten el nostre poeta amb la tradició de la suspensió i la reversió del judici. Una tradició que, no cal dir-ho, va més enllà de les etiquetes que sempre li han penjat i que ell accepta amb els matisos necessaris.

I algú, ara, es podrà preguntar: que té en comú Hac Mor amb aquests filòsofs i místics? Resumint: la impossibilitat, per part del discurs racional, de dominar-ho i explicar-ho tot. Aquí entrem, salvant les distàncies i particularitats, en l'àmbit comú de la conjectura, de la paradoxa, del límit racional, de la contradicció. I quan un se n'adona es treu un pes de sobre i esdevé més lliure. Hac Mor és, doncs, el revers de Hegel. I dels poetes benpensants.

I per acabar un text, a què abans ja he fet referència, que resumeix la posició d'Hac Mor. Es tracta de *Coneixement, desconeixement, reconeixement*. Aquest article conté un petit compendi de la poètica d'Hac Mor, amb el benentès que es refereix a la negació d'un racionalisme que tot ho vol classificar i convertir en taxonomies, com si allò existent es pogués recloure en calaixos, vitrines o unitats de memòria. El poeta lluita contra les evidències massa estridents i contra la simplificació que vol ordenar i explicar el món de manera absoluta. Per tant, no cal entendre res; si considerem que entendre-ho tot vol dir fossilitzar la realitat i llevar-li el corrent vital, el misteri i allò inesperat que conté.

39 *The Flower Ornament Scripture, a translation of The Avatamsaka Sutra*, traducció de Thomas Cleary, Boston, Shambhala Publications, 1993, p. 872. Traducció pròpia.

40 El procés de compilació de textos i traduccions d'aquesta Sutra s'allargà des del s. II al VIII d.C.

Diu així⁴¹:

La paraparèmia és el no-art de dir talment les coses: 1r, que aquells a qui parlem només puguin entendre-les amb molt d'esforç i no gens de plaer; 2n, que no s'hi sentin atrets, de manera que el propi interès els porti de mala o bona gana a deixar de reflexionar; i 3r, que acabin veient que no hi ha res a entendre. Cal ignorar aquells qui ens volen entendre i que seran forçats a rendir-se a l'evidència que tot és palès en l'instant en què hom comprèn que res no és evident.

No caiguem, doncs, en l'error de comprendre Hac Mor. Perquè en el domini del poema sempre restaran engrunes que ens parlaran d'un sòlid que només podrem conèixer a través dels fragments. Els pòsits del vi, la vinya somniada. El paradís impossible i desitjat.

He començat amb Lacan tot parlant de dos mil anys d'estudi i de recerca, d'indagacions i interrogants. Però la projecció d'Hac Mor no resta limitada a dos mil anys sinó que s'expandeix cap a l'eternitat, en una espiral que girarà i escamparà cares, prismes i vessants sense descans. El poeta és un reflex d'infinits miralls. Així doncs, ¿com podrem abordar l'intent, desesperat i totalment inútil, de comprendre, per sempre més, allò que no té explicació racional?

41 Carles Hac Mor, *Coneixement, desconeixement, reconeixement*, op. cit.

L'ESCRITURA DE CARLES HAC MOR: SUBVERSIÓ DE TERMES

Jordi Marrugat

Si un estudi del conjunt de la trajectòria de Carles Hac Mor pot titular-se *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució* és perquè l'escriptor lleidatà, partint d'unes concepcions literàries enteses com a part integrant de la lluita per a la revolució comunista, ha acabat realitzant un capgirament absolut de tots aquells aspectes que s'havien considerat inherents a la literatura però que després d'Hac Mor sabem que no ho són pas.¹ Les obres que Hac Mor ens lliga proven que no hi ha pre-nocions vàlides per a concebre literatura, escriptura o pensament. Ni, en conseqüència, per construir la nostra societat. L'escriptura d'Hac Mor esdevé a través de la pràctica una autèntica revolució en tant que subverteix radicalment tots els termes coneguts —i els depassa en cada nou llibre. Tot allò que creïem cert hi esdevé incert; tot allò que creïem veritat, s'hi mostra una invenció arbitrària més; tot allò que creïem que era, deixa de ser; tot allò que creïem, s'esvaeix: tot allò que érem abans de la lectura atenta d'Hac Mor es transforma després d'aquesta. La revolució es produeix inevitablement en l'interior del subjecte lector sense prejudicis. Que aquesta mena de revolució esdevingui la Revolució dependrà ja de la força i la passió que els lectors posin en l'enderroc i reconstrucció d'un món material que és encara el reflex opressiu dels termes subvertits per Hac Mor —malauradament, aquests lectors són per ara massa pocs com a conseqüència d'un sistema educatiu dissenyat per la migradesa intel·lectual i moral dels connivents amb un sistema òbviament injust. Paradoxa de paradoxes, aquesta subversió de termes té les arrels fermament clavades en la tradició literària i artística del segle XX. Calia conèixer els termes a subvertir i no menysprear les subversions prèvies a les quals l'hacmoriana deu la seva existència. Només així pot transformar-se la tradició passiva en revolució activa: subversió total dels límits i els conceptes coneguts, una «utopia ucrònica» que ha de trobar «el seu lloc i el seu temps».²

¹ Un pas semblant havia fet Joan Brossa, comunista declarat, en manifestar que no és inherent a la poesia —com s'havia cregut fins a ell— una desviació de l'ús prosaic quotidià de la llengua comuna, i ni tan sols l'ús de la llengua —ja que també els signes visuals constitueixen un llenguatge susceptible de ser manipulat poèticament.

² C. HAC MOR, *La fi del món*, Barcelona: Empúries, 1994, p. 74.

Aquesta frase no vol dir res, i tanmateix ja ha dit massa.

«A la faisó de Dadà»³

El que avui es coneix com a moviments d'avantguarda va consistir en un qüestionament de les nocions bàsiques sobre les quals s'havien construït l'art i la literatura moderns.⁴ Dadà fou, d'aquests moviments, el que va anar més lluny, ja que es va plantejar com un intent de destrucció no només de l'art i la literatura moderns, sinó de les mateixes idees d'art i literatura i de l'existència d'aquests.⁵

Per dur a terme un tal objectiu els dadaïstes van burlar-se de tot el que era considerat art o literatura i van trencar amb la pràctica habitual d'aquestes a través d'activitats, plantejaments i recursos molts dels quals han estat represos per Hac Mor — que els ha utilitzat sempre amb plena consciència del nou context en què desenvolupava la seva obra i, per tant, no com la pàl·lida imitació d'un passat ja mort.

Per tal de desacreditar l'art i la literatura, Dadà va començar plantejant-se com un simple joc sense intencions ni objectius. Si aquelles activitats humanes eren practicades com una *reflexió*, una *representació*, una *expressió*, un *plantejament intel·lectual*, un *coneixement*, una *producció de bellesa*, etc. el «Manifest del senyor Antipyrine» de Tzara anunciava que «l'art era un joc» d'«infants» que la civilització havia pervertit a través del «sentiment», la «Psicologia Psicologia ia ia», la «Ciència», el nacionalisme i la pretensió de no ser «naïf» o «simple»: «però nosaltres, DADÀ, nosaltres no som del mateix parer, perquè l'art no és seriós». I heus ací que, mentre ho escrivia, Tzara ja jugava humorísticament amb les paraules aules aules. Aquest és l'esperit que planeja damunt totes les obres d'Hac Mor. Enfront de la literatura entesa com l'expressió d'un individu de cultura o sensibilitat superiors, Hac Mor es presenta com a infant per al qual escriure és un simple joc, i com a humorista per al qual escriure és riure. D'aquesta manera, queda subvertida tota una idea de la literatura que la creu una activitat jeràrquicament superior a les altres, i, en conseqüència, es posa en fals l'escriptor que adopta la típica posa afectada de qui es creu millor que la resta dels humans. Des de l'àmbit estricte de l'escriptura se subverteixen així una sèrie de termes presents també en les jerarquies socials que, doncs, se'ns incita a capgirar.

³ C. HAC MOR, *La fi del món*, p.12.

⁴ Vegeu una lectura de l'avantguarda en aquest sentit a: P. BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, trad. J. García, Barcelona: Península, 1997.

⁵ Vegeu una interpretació general d'aquest moviment a: H. BÉHAR i M. CARASSOU, *Dada. Histoire d'une subversion*, París: Fayard, 1990; i L. DICKERMAN, *Dada. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris, Washington*: National Gallery of Art, 2006. Pel que fa als manifestos dadaïstes, seran citats d'aquesta edició: J. MOLAS (ed.), *Manifestos d'avantguarda. Antologia*, trad. X. Riu, Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 147-177.

ja ha dit massa.

s'ha suïcidat.

La cultura entesa com a fet intel·lectual implica que la producció artística o literària parteix d'unes intencions o objectius que té l'autor. Per això Dadà va rebutjar tota mena d'intencions, objectius i finalitats: «escric un manifest i no vull res», «imposar el propi A. B. C. és una cosa [...] lamentable» (T. Tzara, «Manifest Dadà»). En aquest mateix sentit, l'escriptura d'Hac Mor no parteix d'unes intencions premeditades ni vol assolir uns objectius determinats o imposar unes formes solidificades («ja ho sabeu, que no n'hi ha, / d'intencionalitat, en aquest poema / de l'Esseròdrom, que la seva sola finalitat / és la manca de propòsit»),⁶ sinó que es presenta com un acte en si mateixa. «El pensament es fa dins la boca», resa un altre manifest de Tzara («Dadà manifesta sobre l'amor feble i l'amor amarg»), perquè el pensament és intrínsec al llenguatge. No hi ha un pensament mental previ que s'expressi després a través del llenguatge, sinó que el llenguatge és el pensament. Per tant, el llenguatge és el que ens distancia de la vida imposant-li coherència, ordre i una estructura jeràrquica. El llenguatge ens imposa el pensament corruptor. Això fa que siguin les característiques inherents al llenguatge les que calgui transformar, no pas allò que vehiculen les frases. Seguint aquest i altres plantejaments associats a l'avantguarda, en Hac Mor la pràctica mateixa de l'escriptura és la que la determina. Perquè «es tracta, com proposava Joyce, d'escriure no sobre alguna cosa, sinó d'*escriure alguna cosa*».⁷ És a dir, d'escriure per transformar el llenguatge, no pas un suposat pensament que s'expressa a través d'aquest.

És indestriable d'aquests plantejaments la subversió d'un altre dels termes clau de la cultura moderna: la coherència racional. Tot discurs cerca no contradir-se, quedar perfectament travat des d'un punt de vista racional perquè això li atribueix aspecte de veritat i, per tant, li permet imposar més fàcilment el propi A. B. C. Però no per això la manca de contradicció és realment més certa o exacta: «És que algú es creu que, pel refinament minucios de la lògica, ha demostrat la veritat i establert l'exactesa de les seves opinions?» («Manifest Dadà»). Al contrari, «la lògica sempre és falsa» («Manifest Dadà») perquè la vida no intel·lectualitzada és l'àmbit del desordre i la contradicció purs, il·lògic, aracional, incoherent: «esgarip dels dolors crispats, entrellaçament dels contraris i de totes les contradiccions, dels grotescos, de les inconseqüències: LA VIDA» («Manifest Dadà»). Dadà denuncia una cultura pretesament intel·ligent que l'únic que fa és allunyar-se de la vida. Per això es manifesta «a favor de la contradicció contínua, a favor de l'afirmació també, no hi estic ni a favor ni en contra i no explico puix que abomino el seny» («Manifest Dadà»). L'art com a ordenació coherent de la vida és un engany, perquè «com volem ordenar el caos que constitueix aquesta informe variació infinita: l'home?» («Manifest Dadà»).

6 C. HAC MOR, *Òrsides i fems*, Barcelona: Cafè Central, 1993, p. 5-6.

7 Paraules d'Hac Mor reproduïdes a: B. MESQUIDA i altres, «Taula rodona: El text(isme), una literatura diferent», *Taula de Canvi*, 18, novembre-desembre de 1979, p. 22-51.

Afí a aquests principis, Hac Mor ha defenestrat per sempre més el mite de la coherència com a veritat.⁸ Ha practicat una escriptura que es riu constantment de la pretensió que tenen els raonaments lògics de demostrar la veritat i establir l'exactesa de les opinions.⁹ I ha inventat la «paraparèmia», una forma d'escriptura i pensament «tothora oposada a la coherència assenyada comunament acceptada»¹⁰ i que es desenvolupa en l'àmbit del desordre i la contradicció: «castells ben estranys, d'aquells que, un pic han estat enlairats, cal ensèmit esbucar per mà de nous castellers amb llurs castells»,¹¹ «el sí es converteix en no»,¹² «les coses com són / i no són / són i no són»,¹³ «l'èsser no és / i el no-ésser és»,¹⁴ etc. Per això Hac Mor adverteix els seus lectors que, en llegir-lo, «el senderi us farà figa».¹⁵ A més, la paraparèmia fou creada reconegudament «a la faisó de Dadà» i, com aquest, no accepta una definició estable. «Dadà no significa res», però ho «és» tot («Manifest Dadà»). «Paraparèmia» significa tantes coses que acaba per no significar res: és una actitud, una no-metodologia, una forma d'escriptura en constant definició que inclou totes les contradiccions possibles. Heus ací la mostra perfecta del que representa Dadà per Hac Mor: un punt de partida a transformar, no pas una actitud a imitar. Dadà és nihilista i busca la destrucció: «que cada home cridi: hi ha un gran treball destructiu, negatiu, per aconseguir» («Manifest Dadà»). Per bé que això el condueix a noves formes de creativitat. Hac Mor parteix d'aquesta dialèctica entre destrucció i creació per apropiarse-la a la seva manera. En deriva una forma de creació que, de tan plena de contradiccions, s'autodestruïx i es reconstrueix constantment:

he caçat al vol troballes decisives, com la que denomino actitud paraparèmica, una no-metodologia que tinc en camí de teorització i que inclou un impromptu a la faisó de Dadà, un esclat nihilista i —oh paradoxa!— generador de creativitat.¹⁶

8 «La coherència és un mite, pel cap alt, d'arrel feixista, pervers, malaltís, i pel cap baix, de benpensant. Hitler i Stalin sí que són coherents, i, per exemple, els banquers també. Les contradiccions —incloses les antagoniques— formen part de la vida i ens salven de ser víctimes absolutes de la diguem-ne ideologia dominant», C. HAC MOR i A. CLAPÉS, *Converses*, Barcelona i Vic: Cafè Central, Emboscall i HAAC, 2006, p. 23-24.

9 «Menteixo. / Per tant, si ho dic, és que ja no menteixo, o sí. / I quina és la mentida? Menteixo o no menteixo? / Au, avieu els estels fugaços, que ja hi som tots!», C. HAC MOR, *Òrsides i fems*, p. 14. Compareu-ho amb aquests mots d'«El senyor Aa l'antifilòsof ens envia aquest manifest», de T. Tzara: «Atenció! És el moment de dir-vos que he mentit. Si és que hi ha un sistema en la falta de sistema —el de les meves proporcions— jo no l'aplico mai. / És a dir que menteixo. Menteixo aplicant-lo menteixo no aplicant-lo, menteixo escrivint que menteixo puix que no menteixo pas».

10 C. HAC MOR i E. XARGAY, «Retrat paraparèmic de Benet Rossell», *Barcelona Review*, 30, maig-juny de 2002 [revista en línia: <www.barcelonareview.com>].

11 C. HAC MOR, *S'ha rebenat l'hospici*, Vic i Barcelona: Eumo i Cafè Central, 1992, p. 17.

12 C. HAC MOR, *El desvari de la raó*, Barcelona: Empúries, 1995, p. 26.

13 C. HAC MOR, *Ad libitum*, Girona: CCG, 2004, p. 75.

14 C. HAC MOR, *Himnes del no-ésser*, El Vendrell: March, 2008, p. 94.

15 C. HAC MOR, *S'ha rebenat l'hospici*, p. 7.

16 C. HAC MOR, *La fi del món*, p. 12.



Hac Mor assumeix la *tabula rasa* dadaïsta per tal de llançar-se a una escriptura sense prejudicis, preconicions ni a prioris. Això afirmava ell mateix en un dels seus primers llibres que ja apuntava les possibilitats creatives d'aquesta mena de destrucció:

Fer *tabula rasa*, un altre cop, i oblidar tots els prejudicis acumulats i que, com és lògic, bloquegen. [...] Oblidar per tal de tornar a recordar. Recordar per tal d'oblidar.¹⁷

Doble moviment d'oblit i record que ha acabat donant títol a un dels seus llibres: *Enderroc i reconstrucció* (2007).

Destrucció, contradicció, manca d'objectius. Dadà no tenia ni volia crear cap sistema: «estic contra els sistemes, el més acceptable dels sistemes és el de no tenir-ne cap per principi» («Manifest Dadà»). Res que sigui sòlid i sistemàtic respondrà mai a la vida. Per això Dadà es va proposar el no-art de la contradicció constant; i Hac Mor, com a poeta, la poètica de no tenir poètica, sistema: «la poètica (o conjunt de principis i regles) més bona fóra no tenir-ne cap, o, menys utòpicament, la que permetés d'anar enderrocant normes i conceptes, d'anar conquerint llibertat en escriure».¹⁸

Dadà, doncs, se situà en contra de l'art, la literatura i la cultura. De manera que, en lloc de produir una filosofia, va afirmar que alguns dels seus manifestos els escrivia «el senyor Aa l'antifilòsof». I la seva voluntat d'assolir «l'anihilament de l'art» («Dadà manifesta sobre l'amor feble i l'amor amarg») va conduir-lo a l'ús constant del terme «antiart» —fins al punt que la crònica que un dels membres d'aquest moviment en féu, Hans Richter, dugué per títol *Dadà. Art i anti-art*. Semblantment, l'oposició d'Hac Mor als termes establerts en la literatura ha pres la denominació d'«antipoesia», explicada amb una referència implícita a Dadà:

Per al poeta paraparèmic —que es belluga voluntàriament en un magma d'antilogies—, la tradició poètica inclou les distintes manifestacions de la recerca d'antipoesia i de no-poesia, d'antitot i de tots els corrents nihilistes que, durant els darrers cent vint anys, han eixamplat límits i han deixat obsolets la predeterminació, els codis, la voluntat professional d'assolir obres gratificadores, ben fetes i, consegüentment, benpensants.¹⁹

17 C. HAC MOR, *Tu'm és no m's*. *Desig/enuig*. Escalaborns, Barcelona: Tecstual, 1977, p. 77.

18 C. HAC MOR, «Sobre la poesia i sobre la meua poesia», *Els Marges*, 73, primavera de 2004, p. 30-31.

19 C. HAC MOR, «De la poesia com a antipoesia apoètica, o sigui, com a poesia», *Reduccions*, 75, gener de 2002, p. 80-91.

I en els casos en què Hac Mor ha practicat altres gèneres no estrictament poètics, també ha definit les seves obres com «antiassaig», «antinovel·les» o «antiteatre».²⁰

Ara bé, Dadà, a força de denunciar i destruir, va descobrir noves formes d'expressió que foren assumides per la cultura posterior i també per Hac Mor. Per exemple, per tal d'oposar-se a l'atribució de valor a l'obra d'art, els artistes dadà van començar a fer obres amb materials no nobles i de segona mà. En són el màxim exemple els famosos *ready madés* de Duchamp, els *collages* de Hausmann i Baader o les escultures de Schwitters. Hac Mor, juntament amb Ester Xargay, traslladà aquest recurs a la literatura quan el 1998 publicà *Epítom infra nu o no (Ombres de poemes de Marcel Duchamp)*, «veritables ready-mades literaris» (p. 12) en tant que agafaven frases ja existents —extretes de les notes que prenia Duchamp— i les reutilitzaven per crear una obra literària que subverteix la concepció de la literatura com a creació racional noble de primera mà.

Així mateix, en les actuacions que feien, els dadaïstes també descobriren el valor de l'espontaneïtat. Si un dels problemes de la cultura occidental era el llenguatge en tant que dictador d'un pensament allunyat de la vida, deixar-lo fluir lliurement, de manera improvisada i atzarosa, revelava les possibilitats que tenia per oposar-se als propis principis problemàtics. Amb un sentit semblant, Hac Mor es prohibeix assajar les seves actuacions públiques:

La manera més radical perquè les teories i les normes introjectades no facin nosa a la llibertat, en art, és improvisar. [...]

La improvisació crida la inspiració i és un requisit indispensable d'aquesta. La llibertat atorgada per la improvisació sorprèn l'artista mateix i confereix al seu art una frescor inaconsegüible amb altres mitjans. En gran part, això és així per tal com, en improvisar, hom invoca l'atzar i aquest hi acudeix per enriquir el procés de treball.

Quan hi és barrada la intervenció de l'atzar, l'art es vol acostar a una ciència i a una tècnica exactes i esdevé un simulacre d'art. Les intencions espatllen les obres d'art. La voluntat és enemiga de l'art.²¹

I heus ací com retornem a l'art com a joc mancat d'intencions, a l'«escric un manifest i no vull res» del «Manifest Dadà».

A partir d'aquestes afinitats amb Dadà, Hac Mor ha establert lligams amb artistes contemporanis d'ell que també se senten propers a aquell moviment. Cas de Benet Rossell, que fa monòlegs «sense cap preparació prèvia i, per descomptat, sense assajos».²² Amb ell Hac Mor va escriure una «òpera en un acte» i amb quatre títols que subvertia tots els termes que caracteritzen tradicionalment aquest gènere.²³ Per exemple, hi apareix, com fent part de l'acompanyament musical, un camió dels que netegen contenidors d'escombraries; surt a escena un personatge que actua improvisadament per compte propi;²⁴ no hi ha argument; etc.

Així mateix, Hac Mor s'ha aliat en més d'una ocasió amb David Ymberton, l'art del qual ha comentat fent referència a la manca d'intencions que caracteritzà Dadà i relacionant-lo directament amb aquest moviment, en el qual té bona part de les seves arrels:

David Ymberton practica la intranscendència, i això, és clar, transgredeix la transcendència que sovint ha estat —i és— considerada immanent a l'art. En el seu cas, intranscendència vol dir manca d'intenció comunicativa i expressiva. Atenció!: no pas incomunicació i inexpressió, sinó absència de voluntat de comunicar i expressar, que són dues coses ineludibles, puix que en art i en no-art (una frontera ben difusa) qualsevol cosa tothora significa, comunica i expressa alguna cosa. [...] Apunta cap a —o encerta— d'altres possibilitats distintes de les avantguardes i els avantguardismes, de les quals i dels quals tanmateix beu, com gran part de l'art actual, com és lògic que així sigui (i malgrat això, l'art que no és abeurat per les avantguardes igualment pot ser òptim; i per què no?). [...] Qualsevulla *tableau vivant* d'Ymberton és una tragèdia somorta que acaba amb *de la chair collée au mur* i que constata que *il faut de tout pour faire un monde*. I essent així, *Dadà, ergo sum*. Efectivament, tots els jocs populars tenen com a denominador comú l'alè de la Comuna de París. I Dadà i en Dadà (el fill d'Ymberton) tenen en comú que ni l'un ni l'altre no dominen cap joc.²⁵

Hac Mor estableix diverses associacions amb Dadà que alhora mostren el seu distanciament respecte d'aquell moviment, tal com succeeix en aquesta caracterització de l'art d'Ymberton.

²² *Ibidem*.

²³ Empresa en la qual l'òpera d'Hac Mor i Rossell comptava amb el precedent immediat d'una òpera amb llibret escrit per Joan Brossa: G. BORDONS, ed., «Cap de mirar. Òpera en tres actes de Josep M. Mestres Quadreny. Llibret de Joan Brossa. Escenografia d'Antoni Tàpies (Barcelona, 1991)», *Els Marges*, 82, primavera de 2007, p. 76-99.

²⁴ Així, afirma: «els he de dir, confidencialment, que ara no em tocava pas sortir en escena, no, ara m'he avançat, i més endavant hi sortiré amb tots els ets i uts, fins i tot parlaré i faré quadres plàstics, com se solia fer abans, per fixar els moments més oportunament teatrals», C. HAC MOR i B. ROSSELL, *La donzellota o la malplantada o a frec i a frac o llevant, pluja al davant (òpera en un acte)*, publicada a *L'avioneta*, 7, octubre de 1992, p. 1-16.

²⁵ C. HAC MOR, *Enderroc i reconstrucció*, Tarragona: Arola, 2007, p. 185-186.

²⁰ C. HAC MOR i E. XARGAY, *Zooflèxia (el bestiar més veritable de tots)*, Barcelona: March, 2007, p. 82.

²¹ C. HAC MOR, «La poesia de Benet Rossell», *Avui. Cultura*, 15-3-2001, p. VIII.



«Hem superat tots els límits: s'imposa un retorn al desordre»²⁶

Dadà fou en bona part la resposta d'un grup d'artistes i escriptors a la situació creada a Europa per la primera guerra mundial. Es tracta d'una posició extrema al pol oposat de la qual es produïa paral·lelament el que ha quedat etiquetat com a «retorn a l'ordre» de la primera avantguarda: pintors cubistes i futuristes com Carlo Carrà o Gino Severini abandonaren aquells moviments, criticaren l'avantguarda i reivindicaren el classicisme; escriptors d'avantguarda com Paul Dermée pronosticaven una propera edat clàssica; i al llarg d'aquests mateixos anys Jean Cocteau intentà reconciliar l'avantguarda més radical amb la burgesia parisenca i publicà diversos articles que acabrien recollits el 1926 en un volum significativament titulat *La crida a l'ordre*.²⁷

No cal dir que Hac Mor no ha connectat mai amb aquesta via de la tradició. Ans al contrari, l'ha criticada explícitament. Fins al punt de reclamar un «retorn al desordre». I és que la seva obra s'insereix en la tradició seguida per l'avantguarda més radical. Assumeix molts plantejaments dadaïstes. Coincideix amb algun aspecte del surrealisme. I, quan comença als anys 70, ho fa en dues iniciatives directament vinculades a l'avantguarda: el Grup de Treball —un col·lectiu d'art conceptual— i el textualisme —una tendència literària relacionada amb escriptors i crítics francesos que replantejaren l'avantguarda i l'associació de literatura i comunisme.²⁸ El mateix Hac Mor visqué aquests seus inicis com a continuació de l'avantguarda:

El paral·lel diguem-ne estrictament de l'art conceptual seria el textualisme. Conceptual i textualisme tenen totes les arrels en les avantguardes, i són les últimes avantguardes que han existit. La tradició de les avantguardes va acabar en el conceptual i el textualisme. Assimilada aquesta tradició, cal tirar endavant, o cap a un costat, o cap enrere, sense que allò assimilat ens impedeixi de fer-ho.²⁹

Tanmateix, ja en l'època textualista es negà a ser considerat com un escriptor avantguardista. Des de llavors, ha criticat sovint aquesta denominació, ja que queda històricament delimitada entre els anys 10 i principis dels 70 del segle XX. Per tant, «avui, una actitud avantguardista, en qualsevol camp, resultaria un anacronisme ridícul. L'avantguarda no és sinó allò que en diuen les avantguardes històriques. I aquestes són un pou de creativitat per al qui s'hi aboca».³⁰ Són el pou al qual, com hem vist, s'aboca sempre Hac Mor sense quedar-hi presoner

Així, el Grup de Treball, en tant que practicava l'art conceptual, es dedicà a una subversió dels termes tradicionals de l'art en la línia de l'avantguarda. Per exemple, a la Mostra d'Art Múltiple de 1974, hi presentà en qualitat d'obra d'art un text que criticava la mostra.³¹ I ho feia esgrimint arguments sobre els quals es basa bona part de l'obra d'Hac Mor: se'n denunciava la potenciació de «l'obra d'art en tant que mitjà de promoció personal»; l'«encobriments de les contradiccions socials»; l'ús de la «metàfora idealista» segons la qual l'art és una entitat existent per se al marge del treball dels homes i dones artistes; l'ús del «conegut postulat burgès “que tot canviï perquè tot resti igual”»; i la concepció de «l'art com a decoració». En les dècades següents, Hac Mor desenvolupà una obra literària que assumí aquestes crítiques mostrant-se clarament en contra de la literatura com a infatuació del jo escriptor; en contra de l'ocultació de les contradiccions inherents a tota societat, a la mateixa vida i, fins i tot, al pensament; a favor del treball concret i material de la llengua com a únic mitjà possible de construcció de la literatura; a favor de la voluntat de canvi constant, de no solidificació de la pròpia obra, el propi estil o la pròpia poètica; a favor de l'art i l'escriptura com a mitjans de transformació de l'individu i la societat.

Així, poc després de formar part del Grup de Treball, Hac Mor iniciava la seva trajectòria literària dins del textualisme. Seguint l'activitat subversiva del Grup de Treball i l'avantguarda, dugué a terme una crítica a la literatura catalana contemporània:

la literatura catalana actual perpetua els codis realistes-naturalistes propis de l'idealisme burgès del segle XIX. És només en poesia on hi ha algunes coses interessants en tant que aporten elements que trenquen amb la literatura idealista. El to general, però, és conseqüència de la limitació del marc de les tècniques de la representació de la realitat (tècniques narratives descriptives i discursives). Aquestes són les úniques eines amb què hom treballa, tot modificant-les i alterant-les contínuament, i àdhuc emmascarant-les, però mai no qüestionant-les d'arrel, i, per tant, no transgredint-les tampoc mai. Aquestes tècniques, suport de la pràctica literària dominant, conseqüència de la concepció idealista de la literatura, són, des del meu punt de vista, les que cal transgredir a través de la pràctica i la teoria.³²

26 C. HAC MOR, *No em cap al cap*, Palma de Mallorca: Baltar, 2000, p. 19.

27 Vegeu analitzat tot aquest procés de retorn a l'ordre a: K. E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*, trad. D. Collins, París: Flammarion, 1991.

28 Pel que fa al Grup de Treball, vegeu: P. PARCERISAS i M. BADIA, eds., *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992; i A. JIMÉNEZ JORQUERA i E. SURÍS, coords., *Grup de Treball*, Barcelona: MACBA, 1999. Pel que fa al textualisme i la situació d'Hac Mor dins d'aquest: M. PONS, ed., *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona: Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007; i J. MARRUGAT, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, Tarragona: Arola, 2009, p. 22- 46.

29 C. HAC MOR i A. CLAPÉS, *Converses*, p. 37.

30 C. HAC MOR, «L'avantguarda a Catalunya», *Cultura*, 10, gener de 1988; reproduït a A. ROIG, ed., *El gos del poeta*, p. 123-128.

31 Vegeu-lo reproduït a: A. JIMÉNEZ JORQUERA i E. SURÍS, coords., *Grup de Treball*, p. 87-90.

32 Paraules d'Hac Mor a: B. MESQUIDA i altres, «Taula rodona: El text(isme), una literatura diferent», p. 47-48.

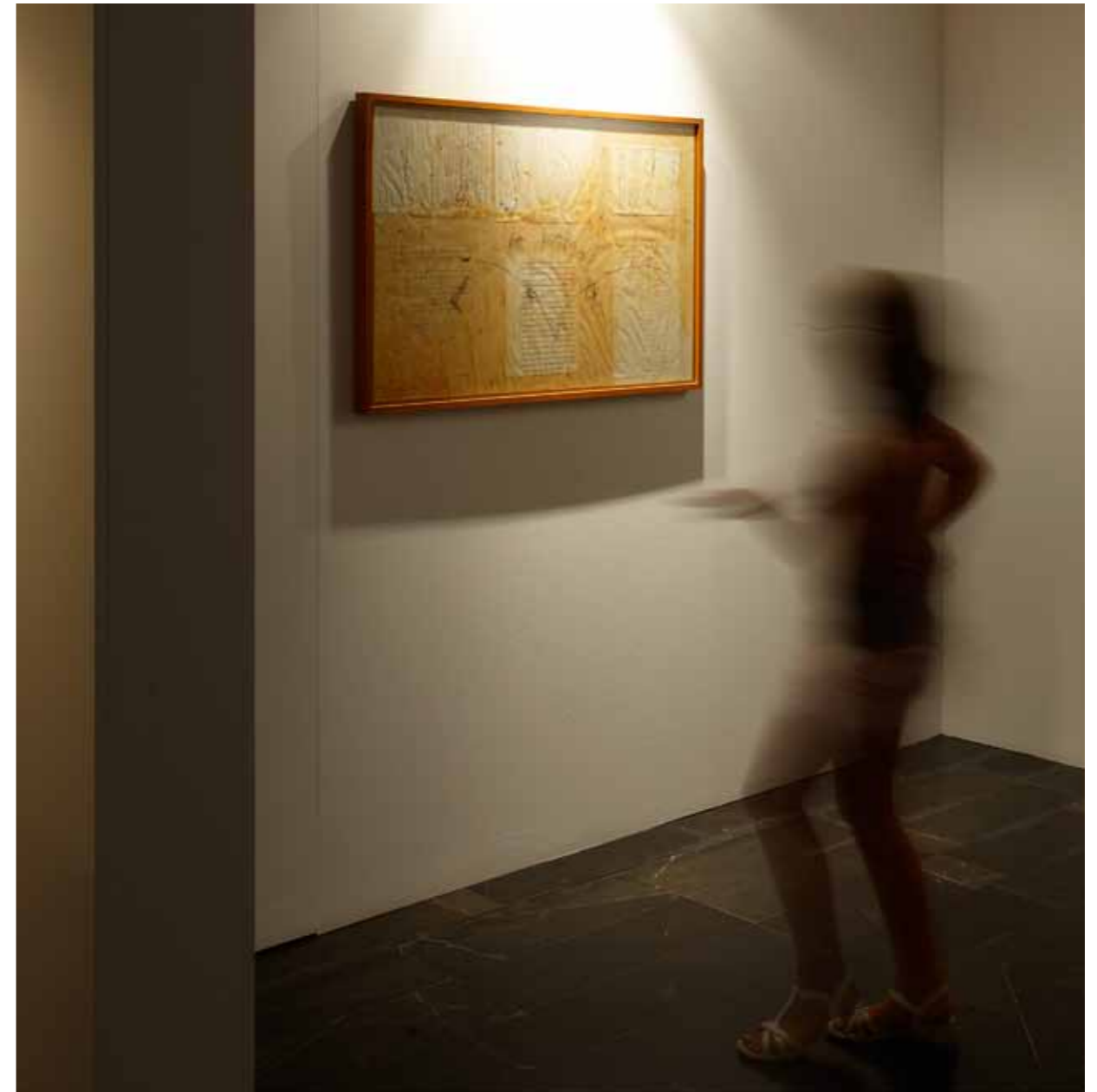
El desordre lingüístic del poema fa que la pregunta del títol tingui una lectura irònica evident. Tanmateix, si es riu de la direcció reaccionària presa per part de la primera avantguarda, també es distancia humorísticament del pol oposat, dadà i el surrealisme. L'automatisme psíquic predicat per Breton, es torna aquí l'«automatisme rabiüt» amb què el poeta prem la tecla de la lletra *ela* a la màquina d'escriure desembocant en una «paròdia» del surrealisme. I «paròdia de / d» llegit tot seguit, sembla ocultar també una referència humorística a «dadà». El text, però, no acaba d'aclarir res —si ho fes seria, sens dubte, un «retorn a l'ordre». Es clou sortint per la tangent, sense permetre una conclusió racional que vehiculi una idea concreta: un «i ca!» que implica la negació de tot el que el precedeix; un «afectuosament» propi del final d'una carta; i una frase autoreferencial —ja que, en efecte, el poema és una «llavor de melopea» si entenem el darrer substantiu en el sentit de «fragment melòdic poc inspirat, monòton».

Ni ordre, ni concert, ni imitació de l'avantguarda. Aquesta és la mateixa actitud de la qual sorgí la paraparèmia. En un dels molts textos que la defineixen, Hac Mor, sota la signatura «Màrius Palmés», després de distanciar-se tant de dadà com del surrealisme i del textualisme, afirmava:

Darrerament, en C.H.M. es distancia de la tradició de les avantguardes i no pas per fer cap maniobra de retorn a l'ordre, ans de tot en tot per contestar un nou ordre, el de les neocadèmies postavantguardistes a què ha menat una de les constants —d'arrel feixista— dels ismes esmentats.

Penso que la paralírica de *Mot a mot* va en la direcció d'anihilar, amb un incendi indisciplinari, la lectura neutra que requeria el textualisme. Mot a mot, pedra a pedra, les paraparèmies retrocedeixen —entre els entrebancs que van crear a fi de no consolidar-se— vers el cim utòpic més poc institucionalitzat i més exaltant: el de la recerca del no-sentit, el de la confusió sintàctica i pretesament mental, sense les impostacions que comporta l'ànim d'expressar o comunicar.³⁷

Hac Mor es declara així allunyat de l'avantguarda en tant que tradició morta, convertida en matèria d'estudi i exposicions. Però tampoc no es tracta de seguir la tradició contrària a l'avantguarda —el retorn a l'ordre—, sinó de seguir els principis més genuïns d'aquella: la indisciplina, la recerca constant, la creació d'un art que respongui a la vida. Per no perdre mai aquesta orientació, cal distanciar-se de la tradició —i, per tant, de l'avantguarda— així com «no consolidar» una obra, una estètica o una poètica.



37 C. HAC MOR, *Mot a mot (Balada paraparèmica)*, Barcelona: La cèl·lula, 1997, p. 15-16.

Per això el mateix Hac Mor indicà molt clarament el seu distanciament del surrealisme en definir «l'escriptura paraparèmica» com «una versió desautomatitzada de l'escriptura automàtica».³⁸ ○ bé en aquest poema:

LA COLLITA DE DE TU M'

Víctimes del xarrampió
grafòman
que precedeix la calma
àcrata
després d'un *Sturm und Drang*

safories i sofonies
i sofronies
dollegen de pet en l'aiguaneix viscós
del nihilisme creatiu
en l'enyor de l'impromptu

banal

de l'automatisme psíquic

corregit per escalabornots
d'hiposeptimins
paraparèmicament
desautomatitzats.³⁹

Es tracta d'un poema que situa perfectament l'obra d'Hac Mor en relació a la tradició avantguardista. Ple de termes específics procedents de la història de l'art i de la pròpia obra, el conjunt del poema és una poètica que defineix l'escriptura hacmoriana. I el títol la situa com a continuadora de Dadà, ja que la qualifica de «collita de tu m'» i *Tu m'* és el títol de la darrera pintura a l'oli de Duchamp (1918). Per bé que, en tant que Hac Mor ja havia fet servir aquesta referència a l'artista francès per titular del seu primer llibre (*Tu'm és no m's. Desig/enuig. Escalaborns*, 1977), també serveix per descriure la seva escriptura dels anys 90 com a «collita» del seu primer llibre. En qualsevol cas, el títol del poema deixa clar que l'escriptura d'Hac Mor deriva de Dadà, però no és dadaïsta: és la collita dels fruits sembrats per Dadà. Ara bé, en què consisteix aquesta collita? L'escriptura d'Hac Mor és una malaltia, un «xarrampió grafòman». Per tant, es concep com un acte natural que el racionalisme logocèntric veu negativament perquè debilita l'ésser humà —la malaltia és el terme oposat i inferior jeràrquicament a la salut. Hac Mor, doncs, subverteix un cop més els termes: construeix la seva escriptura en funció d'allò que és negatiu i inferior, però natural i inevitable. Per això, més que un acte premeditat o intel·lectual, és una «mania d'escriure», una grafomania —cosa que implica, un cop més, la subversió de la concepció tradicional de l'escriptor.

38 C. HAC MOR, *La fi del món*, p. 12.

39 C. HAC MOR, *El desvari de la raó*, p. 40.

Un «xarrampió grafòman», doncs. Que es produeix abans d'una «calma» que és «la calma» que ve després de la tempesta —segons la dita popular— transformada en el moviment romàntic alemany *Sturm und Drang*, literalment «tempesta i impuls». L'escriptura d'Hac Mor, doncs, és com una tempesta i un impuls; se sent hereva dels aspectes més caòtics i vitalistes del Romanticisme; i després d'ella no ve el retorn a l'ordre, sinó «la calma / àcrata», és a dir, la clama de la supressió de tota autoritat, de l'anarquisme. Perquè en la llibertat de considerar-se una malaltia, una mania sense justificació, una producció natural allunyada de la raó, no hi ha cap autoritat possible.

Aquest «xarrampió grafòman» que és l'escriptura d'Hac Mor afecta «safories i sofonies / i sofronies», una manera de designar els propis textos a partir de l'expressió «fer safor», que acabà donant títol a un poemari d'Hac Mor (*Fer safor*, 2001), en la solapa del qual definia: «A les comarques de Ponent, fer safor vol dir donar molta importància a una cosa tot alegrant-se'n, celebrant-la expansivament, i un saforer és un que fa safor de tot». Les «safories», «sofonies» i «sofronies», doncs, són textos produïts per l'alegria disbauxada de qui perd la raó, malalt de «xarrampió grafòman». Per això sorgeixen de manera natural, tumultuosa i sobtada pel costat oposat de la raó — «dollegen de pet»— sense respectar les normes, tradicions o lleis que regeixen la literatura premeditada: «nihilisme creatiu».

Aquestes «safories», «sofonies» i «sofronies» apareixen de cop «en l'enyor de l'impromptu // banal // de l'automatisme psíquic // corregit». Intentaran, doncs, ser allò que enyoren: un «impromptu» —ço és, una improvisació: herència dadaïsta— «banal» —com els pets— que corregeix «l'automatisme psíquic» definidor del surrealisme. Per tant, aquest moviment d'avantguarda apareix com a referència, però no com a model a imitar, sinó a corregir. I el corregeixen les formes d'escriptura practicades per Hac Mor: els «escalabornots» (un tipus de prosa literària que donà títol a la secció «Escalaborns» de *Tu'm és no m's. Desig/enuig. Escalaborns*), els «hiposeptimins» (en referència a l'«Hiposeptimí paraparèmic» publicat a *S'ha rebentat l'hospici*, que faria que «hiposeptimí» fos des de llavors una paraula definidora de l'escriptura d'Hac Mor però sense definició precisa), la paraparèmia i la «versió desautomatitzada de l'escriptura automàtica».⁴⁰

El lema d'Hac Mor que predica «un retorn al desordre», doncs, si es posa en relació a la història de l'art i la literatura indica el rebuig de tota una tradició, la que intenta liquidar l'art més trencador. Tanmateix, dins del conjunt de l'intent hacmorià d'alliberar l'ésser humà dels constrenyiments racionalistes, adquireix un altre sentit. I és que els humans hem superat tots els límits pel que fa a la imposició de normes, cadenes, lleis, constriccions, etc. a la vida. De manera que s'imposa un retorn al desordre de l'autèntica vida, al caos aracional que és l'experiència directa, sense intermediaris idealistes, de la realitat material:

La llengua ens traeix, ens domestica, ens fa ser coherents, ens socialitza! Si hom vol que el llenguatge ragi contra la lògica, ineluctablement repressora, no solament se n'ha de defensar, de la llengua, sinó que no té més remei que combatre a ultrança la crida a l'ordre que aquesta suposa.⁴¹

Hac Mor subverteix els termes de la «crida a l'ordre» de la llengua i de Cocteau —en tant que representant de tota una forma d'art—, tot fent una «crida al desordre».⁴²

40 C. HAC MOR, *La fi del món*, p. 12.

41 C. HAC MOR, «Epíleg. De la gran esbandida», dins J. MARRUGAT, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, p. 129-135.

42 C. HAC MOR i E. XARGAY, *Carbassa a tot drap o amor lliure, ús i abús*, Lleida: Pagès, 2001, p. 39.

«Nihilisme, anarquisme, no separació entre vida i poesia, no jerarquies entre conceptes»⁴³

Com ja ha quedat apuntat, Hac Mor parteix d'una *tabula rasa* que l'allibera de totes les prenocios d'allò que pot ser literatura, escriptura o pensament. Un nihilisme heretat de Dadà que ja havia conduït aquell moviment a una nova manera d'entendre la creativitat. Així, en la presentació que R. Huelsenbeck va fer de l'*Almanac Dadà* (1920) podia contraposar el simple afany de destrucció amb la manera com aquest duia Dadà a una creativitat primària sense intencions ni objectius, l'acte creatiu que es produeix com un acte natural més:

L'arbre creix sense voler créixer. Dadà no funda pas les seves accions sobre motius que cerquen un "objectiu".

Dadà no engendra pas (a partir d'ell mateix) abstraccions verbals, fórmules i sistemes que voldria veure aplicats a la societat humana. No té necessitat de proves i de justificacions, ni per fórmules ni per sistemes. Dadà és l'acció creativa ella mateixa.⁴⁴

Per la seva banda, l'enderroc hacmorià tampoc no l'ha dut pas a la simple destrucció, sinó a una actitud que ell mateix ha qualificat amb l'expressió volgudament paradoxal de «nihilisme creatiu». L'únic que pot conduir a l'autèntica creació és el nihilisme, la negació de tot coneixement, autoritat o definició prèvies a l'escriptura. Hac Mor enderroca/anihila tot allò que el precedeix per tal de reconstruir/crear una escriptura que ens acosti autènticament a la vida, una poesia no separada de la vida per les estructures tradicionals de la llengua: coherència, no-contradicció o jerarquies que estableix la sintaxi. «Només la destrucció esdevé creadora».⁴⁵ «Destruir i construir és el mateix»⁴⁶ perquè només destruïnt es pot construir de bell nou una cosa diferent:

De qualsevol enderrocament, en neix alguna altra mena d'obra, que al seu torn caldrà esbucar perquè en sorgeixi una altra. D'aquesta via dialèctica, la de l'associació lliure entre destrucció i construcció, el llibre present [*Enderroc i reconstrucció*] n'és una metàfora.⁴⁷

Per això l'actitud hacmorià també és exclusivament individual i implica la defensa del que ell mateix ha anomenat «anarquisme creatiu», del fet que tothom ha de crear individualment, destruïnt tot allò creat, tota norma que cohibeixi la pròpia individualitat. La creació, per ser tal, sempre ha de ser anàrquica. Altrament, és simple imitació:

Hi ha una diferència considerable entre, d'una banda, destruir per conservar i perpetuar l'ordre establert de la representació, dels models i de les còpies, i, de l'altra, destruir els models i les còpies per instaurar el caos que crea.⁴⁸

Només aquesta darrera possibilitat pot generar un art vital. De fet, «la vida» mateixa «consisteix en una successió de demolicions».⁴⁹

Aquesta manera nihilista de concebre la creació és, al cap i a la fi, la manera com ha estat creat tot l'univers. Per tant, és l'única via de creació possible. Crear a partir de creacions ja fetes no és pas crear: la creació només és possible a partir del no-res i, per tant, cal assolir el no-res —la destrucció de les obres anteriors— per tal de crear. Hac Mor s'apropià de teories científiques per plantejar-ho —demostrar-ho racionalment, amb tota la ironia del món— en el poema «Ciència i paraparèmia (poema de Josep Perelló escrit i perllongat per Carles Hac Mor)».⁵⁰

El títol indica que Hac Mor hi parteix d'explicacions sobre l'univers, l'energia i la matèria que havien sorgit en converses seves amb el doctor en física Josep Perelló. Per això, i seguint la idea de la mort de l'autor tal com també l'aplicà en un altre poema amb el mateix subtítol que aquest,⁵¹ Hac Mor n'atribueix l'autoria a Perelló. Per bé que l'escriptor n'és ell, que paraparemitza teories físiques per demostrar que el nihilisme creatiu és la font de tota la creació:

L'energia total de l'Univers és nul·la. L'energia de la gravitació té un signe negatiu, mentre que la de la massa té un signe positiu. Així, no hi ha diferència energètica entre el nostre Univers i un Univers buit: un balanç energètic nul pot resultar tant de la suma de dos zeros (Univers buit) com de la suma de dues quantitats iguals i de signes oposats (Univers material). Per tant, des del punt de vista de l'energia, no costaria gens passar de la no-existència a l'existència. En conclusió, l'Univers podria ser simplement una altra expressió del no-res: la seva creació ex-nihilo no suposa cap contradicció des del punt de vista energètic. El naixement de l'Univers aniria, doncs, associat a una fluctuació espontània del buit. Per consegüent, l'Univers fóra un succés gratuït del no-res.

El poema desenvolupa aquest plantejament fent una exaltació del «nihilisme» com a via de creació anàrquica, no pas com a via de destrucció. Així, desemboca en la formulació de l'escriptura d'Hac Mor com a «poca-solta àcrata i nihilista» —és a dir: sense sentit, anàrquica i destructora—

car la paraparèmia
no és sinó tot justet un enunciat
que no vol enunciar res; i equivaldrà
a desrigor tan bon punt el rigor no sigui
paraparèmic, mot que no és sinònim de res.

En efecte: el nihilisme creatiu no pot ser nihilista només amb la creació dels altres, sinó que també ha de ser-ho amb la pròpia. En conseqüència, la paraparèmia «no vol enunciar res». Així mateix, per tractar-se d'anarquisme creatiu, el mateix mot «paraparèmia» «no és sinònim de res», no té doble, equivalent, altre. Existeix en solitud

⁴³ C. HAC MOR, *Enderroc i reconstrucció*, p. 105.

⁴⁴ R. HUELSENBECK, «Introduction», dins *Almanach dada*, [s. l.]: les presses du réel, 2005, p. 165-171 (primera edició de 1920).

⁴⁵ C. HAC MOR i E. XARGAY, *Carbassa a tot drap o amor lliure, ús i abús*, p. 39.

⁴⁶ C. HAC MOR, *Despintura del jo*, València: 3i4, 1998, p. 122.

⁴⁷ C. HAC MOR, *Enderroc i reconstrucció*, p. 8.

⁴⁸ C. HAC MOR i E. XARGAY, *Carbassa a tot drap o amor lliure, ús i abús*, p. 61.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ C. HAC MOR, *Fer safor*, Barcelona i Vic: Cafè Central i Eumo, 2001, p. 21-24.

⁵¹ «La ranera de la mort de l'autor cantada pel lector i a l'inrevés. Poema de Vicenç Altaió escrit per Carles Hac Mor o quinta essència interpretativa de *La Desconeguda* i *L'escriptura sense llançadora* de Vicenç Altaió» (també dins *Fer safor*, p. 60-70). Vegeu-lo comentat en relació a les teories sobre la mort de l'autor a: J. MARRUGAT, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, p. 113-124.



total perquè ho destrueix tot i es crea a si mateixa de manera anàrquica. Per això un cop més topem amb la necessitat d'Hac Mor de distanciar-se d'altres formes d'escriptura que li poden ser associades, com l'automatisme psíquic surrealista:

en una tirada,
com la present, d'alexandrins hiseptimínics
en què l'automatisme psíquic, mètric i incívic,
en ser desautomatitzat anàrquicament i en sec
per associacions sense solta ni volta [...].

Òbviament l'anarquisme creatiu està en plena oposició amb la disciplina que s'exigia als membres del grup surrealista i amb qualsevol forma d'escriptura predefinida. També és aquesta la raó per la qual la poesia d'Hac Mor pot assumir totes aquelles formes tradicionalment considerades apoètiques. Ho fa en aquest poema prosaic, didàctic, ple d'informacions científiques, però conscient de ser així perquè «si la informació, sense voler-ho, / mata els poemes és perquè en neixen de nous»: tot allò antipoètic és essencialment poètic perquè si destrueix la poesia és la font de creació d'una poesia nova, és nihilisme i anarquisme creatius. Aquest és el nou ús hacmorià del terme «antipoesia»: no pas destrucció de la poesia com a objectiu, sinó com a mitjà de creació.

Aquesta nova creativitat sorgida del nihilisme i l'anarquisme implica l'assumpció de la realitat material com a caos desordenat sense jerarquies. Tradicionalment, el pensament o la literatura tenien la funció d'ordenar aquest caos. Per aconseguir-ho el representaven en l'estructura sintàctica jeràrquica de la llengua tradicional, però també a través d'una jerarquia de conceptes excloents —ésser per oposició a no-ésser i en superioritat respecte d'aquest, i igualment amb els termes presència i absència, jo i no-jo, cosmos i caos, creació i destrucció, sí i no, etc. L'escriptura d'Hac Mor s'allibera completament tant de les jerarquies de la sintaxi tradicional com de les jerarquies entre conceptes,⁵² ja que serien formes predefinides i, per tant, no sorgides del nihilisme, l'anarquisme ni la vida:

conspícua innòcua vàcua
pertot calant de bell nou foc
bescoll motlles aigüera aigüeta
garlar fosquet incongruents
dofí llesques enguany següent
colors bonics de l'anarquia
destruir i construir fan el mateix
profetarro fra Anselm Turmeda
carotes de llucets a plaça
del sant cristià i musulmà
fístula impresa gent
güellar
viaducte diagonal
amb atacs de marededéus
davant la seva tomba enmig
de runa artèria d'espasmes
tothom ho confondria tot.⁵³

52 Per la relació que la destrucció hacmorià de les «jerarquies entre conceptes» manté amb la deconstrucció i les teories de Derrida, vegeu: J. MARRUGAT, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*.

53 C. HAC MOR, *Cabrafiga*, Vic: Emboscall, 2002, p. 10-11.

Salta a la vista que en una escriptura com aquesta, la manca de sintaxi fa que desapareguin les jerarquies entre paraules. Les associacions que estableixen entre si són totalment lliures —són anàrquiques—, i no estan predeterminades per lleis preestablertes ni determinen noves lleis —són nihilistes. Així, per exemple, les paraules que apareixen seguides en el primer vers citat ho fan perquè totes són esdrúixules i acaben en «cua»; mentre que les del tercer vers, s’associen de dues en dues per semblança fonètica i visual. Atesa aquesta llibertat de composició sense autoritat ni normes, no semblen una casualitat les referències semàntiques al «nou foc» o «l’anarquia». Ni tampoc, és clar, a les coses «incongruents», concepte que tradicionalment és jeràrquicament inferior al de «coherència», però que aquí perd aquesta qualitat perquè la idea de coherència és totalment absent, no existeix. Així mateix, l’oposició jeràrquica entre els conceptes de «construcció» i «destrucció» desapareix quan se’ns diu que «fan el mateix». O bé el fet que un vers comenci i acabi per dos locatius contradictoris («*davant la seva tomba enmig*») destrueix l’ordre espacial establert artificialment en la ment humana a base de jerarquies i coherències lingüístiques.

El «profeta» d’aquesta dissolució de les oposicions i les jerarquies entre conceptes és, clar, Anselm Turmeda, perquè va ser «cristià i musulmà» i, per tant, va assumir en la pròpia existència les dues grans oposicions conceptuals del seu temps.

«Que mori el sentit!»⁵⁴

Una de les vies que proposà Dadà per tal d’assolir un art i una literatura que creixin naturalment com un arbre i siguin part indestriable de la vida fou «desordenar el sentit» («Dadà manifesta sobre l’amor feble i l’amor amarg»):

Preàmbul = sardanàpal
 un = maleta
 dona = dones
 pantalons = aigua
 si = bigoti
 2 = tres
 bastó = potser
 després = desxifrar
 irritant = maragda
 vici = vis
 octubre = periscopi
 nervi= 🍷

o tot això junt en qualsevol disposició saborosa, sabonosa, brusca o definiva —treta a sorts— és viu.

[“Dadà manifesta sobre l’amor feble i l’amor amarg”]

El pensament racional estableix a través del llenguatge una sèrie d’equivalències i sentits que no responen a la vida, sinó que se n’allunyen. Dadà trenca aquestes equivalències establint-ne altres d’arbitràries que admeten no ser únivoques, sinó que poden ser posades en «qualsevol disposició». D’aquesta manera, Dadà relaciona entre si tots els elements de la realitat, que són sotmesos a una sola llei: l’atzar, ja que les combinacions d’equivalències són variables i es fan «a sorts». El sentit queda així desordenat. I el llenguatge s’apropa al món material i la vida.

Un pas més enllà d’aquest intent, Hac Mor no es proposà «desordenar el sentit» sinó, directament, liquidar-lo. I fer-ho des de la literatura, ço és, des de la forma d’escriptura tradicionalment més carregada de sentit. La subversió de termes és, en aquest cas, titànica. Es considera tradicionalment que una obra literària és un text en el qual un autor ha col·locat un sentit que revela el sentit de la realitat al lector capaç de desxifrar-lo. Hac Mor subverteix aquesta forma de comunicació unidireccional i unívoca: nega la idea d’autoria de la seva obra (un llibre seu es titula prou explícitament *Ho vaig fer fer*, és a dir: l’escriptor reconeixent que no n’és l’autor) i la satura de sentits contradictoris o irracionals fins al punt que un text seu té tots els sentits que se li vulguin atribuir i, per tant, no té *un* sentit que reveli *cap* sentit de *cap* realitat. El llenguatge mateix, a mans d’Hac Mor, esdevé part de la realitat amb tot el que això significa respecte del sentit:

fa cabal si la mètrica
 caminaires amb llenques
 de lluny en guilla
 l’aneguet cec
 bé que
 d’altres persones
 tornar-s’hi
 caòtiques
 alçurar-se
 de viatge roses atees
 esteses xopes
 arreu.⁵⁵

En prescindir de les concordances gramaticals, l’ordre sintàctic, la puntuació, la linealitat lògica, etc. el poema perd *el* sentit però, alhora, potencia fins a l’infinit les relacions que poden establir-se entre les paraules que el componen. I això equival a potenciar fins a l’infinit les possibles significacions. Com la vida, no té un sentit i, per tant, se li poden atribuir tots: «lmatge / que enraona / amb si mateixa, / que es mostra com és / sense manifestar res més. / Les coses com són / i no són / són i no són».⁵⁶

54 C. HAC MOR, «Que mori el sentit!». Dins: A. CLAPÉS, C. HAC MOR, B. ROSSELL, J. SALA-SANAHUJA, E. XARGAY, *A Fum De Sabatots*, Barcelona: Cafè Central, 1993, p. [sense numerar].

55 C. HAC MOR, *Ad libitum*, p. 75.

56 C. HAC MOR, *Ad libitum*, p. 17.

El poema és una imatge completament autònoma, que enraona només amb si mateixa i, per tant, que no pot ser compresa des de fora. És a dir que, com la vida, no pot ser compresa aplicant-hi elements construïts al marge d'aquesta, aliens a les seves dinàmiques internes, com són la coherència, la lògica o el pensament racional. Un poema només podrà fondre's amb la vida si desafia els principis bàsics amb què l'ésser humà ha tendit a interpretar-la i relacionar-s'hi. És a dir, si és i prou, sense voler dir ni voler manifestar res; essent i no essent a la vegada. Les coses només són —i, per tant, també no són, ja que el principi de no existència és, en realitat, fora del pensament coercitiu, indestruïble del d'existència— si són —i, per tant, alhora no són. No pas si volen dir, si pretenen explicar, si intenten comunicar... si tenen sentit.

El mateix signe lingüístic es converteix, de fet, en l'única eina capaç de desmuntar les construccions idealistes significatives bastides amb signes lingüístics. És, per tant, l'única eina capaç d'acostar-nos a la vida no mediatitzada. Malgrat que les paraules sempre evocaran un contingut semàntic —i, per tant, sempre intentaran donar un sentit distanciador a la nostra relació directa amb el món. Hac Mor ho sap i, per això, juga amb aquest contingut amb l'objectiu que també col·labori en la plurisignificació incoherent del poema, fins a la saturació del sentit d'aquest.

Així, a través de la semàntica individual dels mots que el componen, el poema sembla contraposar dues actituds irreconciliables davant de la vida. La primera, la defineixen un conjunt de sintagmes que fan referència a la incapacitat humana de viure plenament: el poeta que només fa cas de la poesia amb mètrica ben comptada; els caminaires que ja duen el camí incorporat i, per tant, predeterminat; els que veuen la vida de lluny i, encara, en fugen, en guillen; els que, senzillament, no hi veuen, estrofant en «aneguet cec» l'aneguet lleig del conte que, per més distanciament de la vida, també pot ser un «ànec mut».⁵⁷ Per oposició a aquestes actituds no vitals, hi ha les «d'altres persones» (introduïdes per la locució «bé que», que les contraposa explícitament a les anteriors), que es tornen vitalment «caòtiques»; es rebel·len contra la mansuetud acostumada («alçurar-se»); estan en moviment constant, «de viatge»; dessacralitzen un dels símbols més sagrats de la tradició literària, la rosa, i la converteixen en negació de l'existència de déu («roses atees»); s'escampen pertot arreu com l'aigua viva i ho xopen tot de vida («estesos xopes / arreu»).

Tanmateix, aquest només és un dels sentits possibles del poema. Per llegir-lo d'aquesta manera ha calgut aplicar-hi la lògica de la llengua ordenada sintàcticament i gramaticalment, se n'ha constrenyit la llibertat associativa. És com si s'hagués fet passar una immensitat desordenada per un embut i n'hagués sortit un sentit lineal que tranquil·litza el lector. Això és exactament el que fem en intentar comprendre la nostra existència, en buscar el sentit de la vida. El poema ha esdevingut vida. Com a tal, podem donar-li un sentit —un de sol, dels infinits que conté. Si ho fem, ens comportem d'una manera que ens ajuda a comprendre objectivament com funciona la nostra consciència davant de la vida. De manera que l'interès del poema ja no és en el seu sentit, sinó en la seva existència i en com nosaltres ens relacionem amb aquesta. I potser el millor seria assumir que no val la pena constreñir les infinites possibilitats del poema ni, per tant, de la vida: potser val més deixar que aquesta, com aquell, sigui i, per tant, també no sigui. Que perdi tot el sentit per tenir-ne infinits. Que mori el sentit perquè puguem viure la vida. I així, un cop més, es produeix en l'obra d'Hac Mor la «no separació entre vida i poesia».

Això és el que el mateix Hac Mor ha anomenat «poètica de la poca-solta, o del poc —o gens de— sentit».⁵⁸ I ell mateix ha llegit textos d'altres escriptors en funció d'aquesta poètica. És a dir, no cercant-hi un o el sentit, sinó fent-ne emergir tots els sentits possibles —per més que siguin contradictoris i, per tant, desemboquin en la manca de sentit. A *Metafonia (Deslectura de Paul Celan)* (2003), per exemple, Hac Mor no es dedica a desxifrar el sentit que suposadament Celan va col·locar en els seus poemes, sinó que utilitza la xarxa infinita de sentits que són els poemes de Celan per compondre la pròpia xarxa infinita de sentits sense sentit. Llegits des de l'assumpció de la seva manca de sentit, els poemes de Celan generen més sentits que no pas si cerquem el sentit que tenen:

en tens l'agulla que indica el camí al vessant estimat dels mots del capvespre en el silenci als camps cap a l'illa ull del temps posa-la a les parpelles.

El sentit de Celan ha mort per tal que neixi la mort del sentit de la lectura que Hac Mor fa de Celan a mans del lector, sobre el qual recau la responsabilitat última del text. Per això aquesta és la primera frase del llibre: cedeix al lector «l'agulla que indica el camí» perquè no tindrà altre camí que el que hi vulgui trobar el lector. A partir d'aquí el text es construeix amb plena autonomia respecte dels poemes de Celan i de la mateixa realitat: no intenta referir-s'hi, sinó que es reclama ell mateix com una part de la realitat. Per això es va replegant sobre si mateix, reescriu les pròpies frases que es tenen com a únic referent a elles mateixes. Fins que acaba:

a les parpelles l'illa posa-la a l'ull del temps cap als camps en el silenci estimat del capvespre dels mots en un vessant en tens l'agulla que indica el camí.

57 C. HAC MOR, *Ad libitum*, p. 17.

58 C. HAC MOR, *Enderroc i reconstrucció*, p. 103.

En efecte: començant per davant i per darrere, *Metafonia* es presenta com la reescriptura inversa de si mateix. Així, cedeix al lector «l'agulla que indica el camí» en començar i en acabar. Perquè el text és una part de la realitat i, per tant, el lector ha de comportar- s'hi de la mateixa manera que es comporta amb aquesta més enllà del text: assumint-ne l'existència autònoma, mancada de sentit, i cercant-hi el camí del sentit, o el del no-sentit, o el que vulgui. És un altre dels recursos pels quals Hac Mor assoleix la «no separació entre vida i poesia» a través de la mort del sentit: entrem a la poesia amb la mateixa «agulla que indica el camí» amb què entrem en el món material al final del text. La lectura, però, no haurà estat en va: ara sabem que l'agulla que indica el camí és a les nostres mans, que no hi ha camí predeterminat ni, per tant, sentit.

«La perfecció és feixista»⁵⁹

Dadà, en el seu intent de vincular indistriablement art i vida, va allunyar-se de la idea de perfecció: «la perfecció», afirmà Tzara, «es avorrida» («Manifest Dadà»). La perfecció consisteix en un ideal que s'imposa a una concepció necessàriament formal de l'art. I Dadà no volia produir art formal, sinó art vital. No volia pintar quadres, sinó omplir els quadres de vida —si calia, rebentant-ne els marcs perquè depassessin els límits establerts. Per això, no podia buscar la perfecció formal. Ans al contrari: acceptava les formes imperfectes —i no idealistes— de la vida.

Igualment, l'escriptura d'Hac Mor no només no ha aspirat mai a cap ideal de perfecció, sinó que n'ha denunciat l'existència. La perfecció és feixista perquè imposa tirànicament uns objectius, unes normes, unes constriccions, a partir d'un ideal que no té res a veure amb la realitat material i la vida mundana. Un sonet, per exemple, és perfecte si segueix al peu de la lletra les lleis predeterminades que el defineixen idealment com a tal. Si el poeta es desvia d'una sola d'aquestes lleis, el seu sonet ja no és perfecte. I la imperfecció, tradicionalment, és vista com a negativa. De manera que el sonetista intentarà evitar-la, sotmetre's a les lleis dictatorials, feixistes, de la perfecció. Hac Mor denuncia aquest fet —cosa que no equival a denunciar els sonets— i basteix obres que busquen voluntàriament la imperfecció. Perquè és en la imperfecció on l'art pot confondre's amb la vida.

Així, subvertint un cop més els termes literaris tradicionals, el seu primer poema publicat⁶⁰ ja fou un atac a la perfecció: no seguia cap norma mètrica, no cercava la formulació precisa —perfecta— de res, i ni tan sols estava passat a màquina, sinó que es reproduïa com un manuscrit incomplet, fragmentari i ple de correccions, frases ratllades o il·legibles, i reescriptures —de fet, se subtitula: «fragments re-escrits». La poesia es presentava així com un estat imperfecte més de la vida i no com la reformulació perfecta d'aquesta que havia pretès ser fins aleshores. Perquè si la vida és sempre un procés en canvi constant, és una imposició feixista sobre aquesta la pretensió que un escriptor pot deturar-la, apartar-se'n i formular-la en funció d'un ideal de perfecció establert per no se sap qui que sap a què han d'aspirar la vida i la literatura per tal de ser *perfectes*.

A partir d'aquí, les obres en vers d'Hac Mor sempre han buscat la imperfecció mètrica, musical i retòrica. Subvertint els termes poètics tradicionals, els versos d'Hac Mor no poden definir-se com a tals perquè se subjectin a normes mètriques o prosòdiques:

... de qualsevol poder significant i s'articula gràcies a l'atzar i al fet que la perfecció tècnica ve a ser un aspecte secundari similar a les excitacions de les nits de barrila i a les ordres contradictòries de la casualitat.⁶¹

En efecte, l'atzar és per Hac Mor una força més important per a la creació que la perfecció: aquesta limita, avorreix, uniformitza i uniforma, mentre que aquell obre el text a infinites possibilitats sempre sorprenents; aquesta és idealista, mentre que aquell és part indestriables de la vida; aquesta és feixista, mentre que aquell és lliure i llibertari. Així, per exemple, bona part de la representació de l'obra teatral de *Tirant lo Blanc la o La perfecció és feixista o La construcció del socialisme* es confia a «l'atzar i la improvisació», s'hi provoca que

el perfeccionisme, tant en la posada en escena com en l'acoblament de la música a l'acció, resulti no ja *del tot indesitjable*, sino àdhuc *impossible*. La imperfecció és immanent a l'entramat del llibret d'una protoòpera que es proclama paraparèmica. Aquest llibret mostra les tensions entre perfecció i imperfecció d'una manera que la perfecció sempre hi serà estroncada.⁶²

En altres ocasions, certament, Hac Mor ha seguit algunes normes mètriques. Però ho ha fet sempre sense aspirar a cap mena de perfecció. Fins al punt que un dels llibres en què ha seguit una forma estròfica predeterminada —la de l'haikú— es titula, ben irònicament tractant-se d'un dels poquíssims exemples de regularitat formal d'aquest escriptor, *Desperfecte* (2004)!

«Lluito perquè res no sigui consolidat!»⁶³

La perfecció suposa un estat fals en relació a la vida, un ideal que s'imposa des del pensament abstracte. Tot està sempre en procés i, per tant, res no pot ser finit i perfecte. Res no pot ser consolidat. Els termes tradicionals segons els quals un escriptor ha de consolidar un estil i una obra queden denunciats i subvertits en l'escriptura d'Hac Mor. La consolidació és la mort. I, per tant, Hac Mor no vol consolidar res. Ja hem vist que, si Dadà estava contra els sistemes —formes de consolidació—, Hac Mor es nega a definir una poètica —entesa com a «conjunt de principis i regles» consolidats. De fet, Hac Mor ha arribat fins al punt de no consolidar una obra literària, ja que en cada nou llibre que publica inclou la reescriptura de fragments dels seus llibres anteriors. De manera que cada nou llibre seu introdueix canvis en allò que ja semblava consolidat, escrit i publicat, definitiu.

Vegem-ne un sol exemple. Adoptant plenament la subversió de termes que, com anem veient, caracteritza la seva obra, l'any 1983 Hac Mor va definir així la poesia:

LA POESIA, ço és,
una pesta, un flagell amb una immemorial
tradició de perversa barrila.⁶⁴

61 C. HAC MOR, *Ad libitum*, p. 49.

62 C. HAC MOR i E. XARGAY, *Tirant lo Blanc la o La perfecció és feixista o La construcció del socialisme (quinta essència hiposeptimínica de la novel·la de Joanot Martorell)*, p. 16.

63 C. HAC MOR i E. XARGAY, *Carbassa a tot drap o amor lliure, ús i abús*, p. 82.

64 C. HAC MOR, «Cabaret voltaic», *Arc voltaic*, 15, tardor de 1983, p. 30.

59 C. HAC MOR i E. XARGAY, *Tirant lo Blanc la o La perfecció és feixista o La construcció del socialisme (quinta essència hiposeptimínica de la novel·la de Joanot Martorell)*, Barcelona: AADPC, 2000.

60 C. HAC MOR, «Idioipuslecte...», *Tecstual*, 1976, p. 14-34.

Es tracta d'una definició de la poesia crítica, negativa, i que, per tant, subverteix els termes positius amb què tendeixen a definir-la els poetes, excepte els dadaistes —de fet, el títol dels versos és «Cabaret voltaic», una referència evident al Cabaret Voltaire, on va néixer Dadà, combinada amb una altra referència a *Arc Voltaic*, títol de la revista en què es publicava el poema d'Hac Mor. Així, la poesia és «una pesta», és a dir, una malaltia epidèmica que causa la mort; un càstig o turment que ha acompanyat la humanitat des de temps immemorials i que, per tant, ha generat una tradició de soroll i gresca perversos. No cal dir que Hac Mor assumeix aquests termes negatius per transformar-los en creació lliure i positiva: la poesia com a malaltia —«xarrampió grafòman»— i com a gresca i celebració —«fer safor»— més aviat humorística que no pas perversa. El que ara ens interessa, però, és que aquests versos programàtics foren reescrits el 1992 com a obertura de *S'ha rebentat l'hospici*:

LA POESIA, ço és,
una pesta, un flagell amb una immemorial
tradició de perversa barrila.

Els canvis són mínims. Però hi són: Hac Mor no deixa intacta la seva definició de poesia per tal que no es consolidi. Per això la repregué en moltes més ocasions, sencera o fragmentàriament, donant-li un nou context i, per tant, transformant-la. Així, per exemple, un any després, el 1993, podia llegir-se al llibre col·lectiu *A Fum De Sabatots* aquesta sola frase: «Una pesta, un flagell, un ocell a l'aparell!». La frase deixa de definir la poesia i, per tant, perd el sentit que havia tingut i fa que haguem de replantejar-nos el context anterior. Si creïem que era una definició més o menys seriosa de la poesia, ara veiem que ni Hac Mor se la pren seriosament, ja que afegeix un sintagma humorístic, gairebé d'acudit, a uns termes que li havien servit per definir la poesia. Per tant, es desestabilitza allò que semblava consolidat. I Hac Mor subverteix no ja els termes tradicionals, sinó la pròpia subversió dels termes tradicionals —sense deixar, però, que tornin a ser allò que havien estat.

Poc després, la frase seria posada en boca d'un personatge de novel·la i, per tant, caldria reinterpretar-la en funció del que aquest és i diu;⁶⁵ o seria transformada en els versos «una pesta, un flagell, / un ocell a l'aparell»⁶⁶ dins un altre context que obliga el lector que els desconeix a interpretar-los de manera totalment diferent a com ho hem fet aquí. Encara, aquest altre context els dona un nou gir humorístic:

Glossa-la, saberut, trast
per contemplar-hi la formosor!
Entre matar l'aranya i
considerar la Terra,
tindrà una premonició,
com un ressentiment
ben organitzat i progressiu.
En un rètol, hi atalaiarà la seva planeta,
que, com ja deu saber,
fa la mateixa fila que ell:
una pesta, un flagell,
que no para de comunicar
des d'un terrat.
I hi començareu la caminada
que perverteix
la innocència
que tant s'assembla a l'agonia⁶⁷

65 C. HAC MOR, *La fi del món*, p. 26.

66 C. HAC MOR, *Hi ha un diari sota l'estora*, Palma de Mallorca: El Tall, 2000, p. 41.

67 C. HAC MOR, *Coma induït*, Vic: Cafè Central i Eumo, 2007, p. 22.

El poema comença amb un atac directe al que estem fent aquí. El terme despectiu «saberut» insulta aquells sobre els quals recau la ironia dels dos primers versos: els que necessiten glossar racionalment alguna cosa —poema, quadre o paisatge— per contemplar-ne la bellesa, els que no en tenen prou amb constatar-ne l'existència i han de «glossar». Aquests «consideren» la Terra, és a dir, reflexionen sobre aspectes d'aquesta en lloc d'assumir-ne l'existència tal com és. Això els permet matar l'aranya: han considerat i glossat, i han conclòs que no és bella ni útil per a ells. Creuen que, a través del raonament, poden preveure el futur, organitzar la realitat i progressar. Però, en realitat, l'únic que fan és projectar-se a si mateixos sobre aquest futur i aquesta realitat, per això «la seva planeta», el seu destí, «fa la mateixa fila» que ells. I és un aspecte ben trist: «una pesta, un flagell, / que no para de comunicar / des d'un terrat», és a dir, una malaltia mortal, un càstig, que comunica tota l'estona aquesta imatge de si mateix, la mort. Glossant, doncs, es comença la caminada «que perverteix / la innocència», aquell estat inicial i lliure en què no hi ha prejudicis i en què la imatge del món no està ordenada ni s'assembla a un mateix. Per acabar, la manca de puntuació del text deixa com una ambigüitat si «s'assembla a l'agonia» l'inici de la caminada racionalista que condueix a la mort perquè deixem de percebre lliurement la realitat; o bé si «s'assembla a l'agonia» la innocència, cosa que faria impossible una fàcil associació de la innocència amb un estat positiu i del racionalisme amb un estat negatiu, ja que ambdós durien a la mort. Una tal ambigüitat i les associacions lliures de tot el poema ens fan concloure que potser hauria estat millor que, en lloc de glossar-lo com saberuts, n'haguéssim simplement assumit l'existència —i bellesa.

En qualsevol cas, aquesta és una possible interpretació de la frase que estem resseguint en el seu nou context. Ara bé, si tenim en compte la seva forma prèvia («una pesta, un flagell, / un ocell a l'aparell») i la posem en relació amb aquesta nova («una pesta, un flagell, / que no para de comunicar») el joc humorístic és molt divertit: resulta que hi ha un «ocell a l'aparell» telefònic «que no para de comunicar», és a dir, que no para d'emetre missatges però al qual no podem trucar i, per tant, no ens escoltarà mai. I això, si ho posem en relació amb els contextos inicials d'aquests versos, és una definició de la poesia: un discurs unidireccional que no ens deixa parlar amb ell perquè comunica —en els dos sentits del terme— constantment. Per això l'escriptura d'Hac Mor intenta no comunicar constantment un sentit —no consolidar-se— i deixar la línia telefònica lliure. Així podrem parlar amb ella i interactuar-hi tot donant-li infinitat de sentits. Justament allò que fa el mateix Hac Mor en reescriure constantment els propis textos: rellegir-los, reinterpretar-los, canviar-los els sentits. Ho pot fer perquè, tal com són, no estan comunicant constantment. I amb això aconseguix no consolidar mai res, cosa que equival a no imposar normes, models o la mateixa mort en forma de sentit fixat, unívoc, definitiu.

«L'única norma era la de no haver-ne cap»⁶⁸

Ni sistema, ni obra perfectament definida o closa, ni sentit, ni lògica, ni pensament racional, ni jerarquies sintàctiques o semàntiques... L'escriptura de Carles Hac Mor és l'àmbit de la llibertat absoluta. L'única norma que segueix és la de no tenir-ne cap. Cosa que, per si sola, ja és una subversió dels termes literaris tradicionals, sempre sotmesos a tota mena de normes gramaticals, sintàctiques i de gènere.

Ja hem anat veient com Hac Mor dinamitava les normes gramaticals i sintàctiques o com prescindia de les mètriques i prosòdiques de la poesia. De fet, el conjunt de la seva escriptura no accepta el qualificatiu de «poesia». Òbviament perquè la part més voluminosa de la seva obra està escrita en prosa i també ha escrit obres per a ser representades. Però fins i tot en aquestes hi ha versos i en els poemaris, prosa retallada. Resulta impossible definir clarament els gèneres dels llibres publicats per Hac Mor perquè per tal que fossin enquadrables en un o altre gènere caldria que n'assumissin les normes. Almenys algunes. I, si ja hem vist que la seva poesia no segueix les normes que tradicionalment defineixen el gènere, ans les subverteix, les seves novel·les i narracions —*Noséquè, La fi del món i Carbassa a tot drap o amor lliure, ús i abús*— tampoc no assumeixen ni una sola de les normes del gènere: els personatges no són coherents ni amb la seva identitat, ni amb el seu nom, ni en les seves descripcions, ni en la seva psicologia; no s'hi narren fets que hagin pogut transcórrer segons la linealitat temporal o les lleis de causalitat; no hi ha història ni trama; no hi ha fil conductor; els narradors varien i es barregen; els mateixos fets poden succeir diverses vegades de maneres diferents; etc. Són, més que narracions, continus lingüístics alliberats de totes les normes de gènere. Fins al punt que també adopten la forma de poemes o d'assajos. Per això *La fi del món* es defineix com a «novel·la-poema-conte-assaig» (p. 147). De fet, *La fi del món* inclou la reescriptura de textos hacmorians publicats com a poemes en altres llibres; i seria difícil dir què distingeix, per exemple, *Noséquè* de *Mot a mot* o *d'Òrsides i fems*, més enllà del fet que les dues darreres es presenten en vers o prosa retallada i la primera en prosa. Si cauen les normes (de gènere) també cauen les fronteres (entre gèneres). Conseqüentment, Hac Mor ha afirmat que

més m'estimo d'enraonar d'escriptura —que rima amb literatura, per bé que el concepte d'escriptura té el referent de la utopia i el de la literatura té el de l'historicisme— que no de poesia. Aquesta és un gènere i els gèneres, en la utopia de l'escriptura, desapareixen.⁶⁹

Es tracta d'una convicció que apareix des del primer moment en l'obra d'Hac Mor, amb la pràctica del textualisme. Els textualistes havien assumit certes teories del crític francès Roland Barthes, de les quals deriva el seu nom: no es consideraven poetes, ni novel·listes o dramaturgs, que escriuen literatura, sinó escriptors que practiquen l'escriptura a través del text. L'«escriptura» era definida per Barthes com «la relació entre la creació i la societat», «el llenguatge literari transformat per la seva destinació social», «la forma agafada en la seva intenció humana i lligada així a les grans crisis de la Història».⁷⁰ L'escriptura és l'autèntica creació d'un home lligada al passat d'aquest però, sobretot, transformada individualment i en funció del seu entorn històric. Per contra, cap escriptor tria la seva llengua ni el seu estil; mentre que els gèneres literaris eren considerats categories establertes artificialment —vistes tradicionalment com l'expressió d'una essència intemporal de l'home— que l'escriptura destruïa amb la seva funció creativa: «des d'ara és l'escriptura qui absorbeix tota la identitat literària d'una obra».⁷¹ L'escriptura, no pas el gènere, és allò que defineix quina obra és diferent d'una altra. Per això Barthes proposava una nova història de la literatura que fos la història de l'escriptura, és a dir, ni dels estils, ni dels homes, ni dels gèneres literaris.

Les obres d'Hac Mor assumeixen aquests principis textualistes. La seva força creativa destrueix totes les normes de gènere i construeix una escriptura pròpia que s'oposa a la intencionalitat, les convencions, la idea de fons i forma, els gestos, etc. d'altres escriptures anteriors i contemporànies. I en això les classificacions i normes dels gèneres tenen ben poc a dir-hi. L'escriptura d'Hac Mor es nega obertament a ser classificada des d'aquest punt de vista, a seguir les normes que ho facilitarien. Les seves obres més estrictament textualistes en foren una mostra claríssima. *Tu'm és no m's. Desigleniuig. Escalaborns* era un primer llibre volgutament inclassificable perquè no seguia cap norma de les que la tradició imposava sobre l'acte d'escriure. *Anar i tornar* combinava textos i imatges a manera de continu en què aquests entraven en relació «sense subordinació de cap dels dos».⁷² I *Agoc* era un continu lingüístic ininterromput per al qual no existia cap mena de norma, frontera o constricció, de manera que es constituïa com un text a partir d'una escriptura, no com una narració, un poema en prosa o seguint qualsevol altra marca de gènere.

68 C. HAC MOR i E. XARGAY, *Carbassa a tot drap o amor lliure, ús i abús*, p. 35.

69 C. HAC MOR, «La poètica de l'escorpí», dins M. GUERRERO, ed., *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle*, Barcelona: Empúries, 2001, p. 105-109.

70 R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, dins *Œuvres complètes. Tome I, 1942-1961*, ed. É. Marty, París: Seuil, 2002, p. 179-180 (primera edició de 1953).

71 *Ibidem*, p. 222.

72 C. HAC MOR i E. BALCELLS, *Anar i tornar*, Barcelona: Empòrium, 1979, p. [última].

No obstant això, les tesis de Barthes no han acabat imposant-se per consens. I malgrat obres com les d’Hac Mor, la concepció de la literatura en termes de gèneres i normes idealistes preestablertes continua essent un fet generalitzat. En un context històric que ho vol així, no és estrany que Hac Mor sigui considerat poeta i que ell mateix s’hagi presentat com a tal. Al cap i a la fi, la poesia és el gènere literari que, per definició, busca la manipulació innovadora de les convencions lingüístiques o el trencament radical d’aquestes. Així, si els «antiassajos» d’Hac Mor, les seves «antinovel·les» o la seva «antipoesia» són considerades obra de poeta, almenys això implica la consciència de la subversió de termes que comporten.

Però no hem de perdre mai de vista que parteixen d’una idea d’«escriptura» que hem vist que el mateix Hac Mor associava a la «utopia». Perquè l’escriptura en el sentit de Barthes —i Hac Mor—, en tant que autèntica creació diferenciada, arrenca del passat la imatge d’un futur transformat que llença sobre el present:

Hi ha, doncs, en tota escriptura present una doble postulació: hi ha el moviment d’una ruptura i el d’un adveniment, hi ha el mateix disseny de tota situació revolucionària, l’ambigüitat fonamental de la qual és que cal que la Revolució pui en allò que vol destruir la mateixa imatge d’allò que vol posseir. [...] [L’escriptura literària és] una imaginació àvida d’una felicitat dels mots, s’apressa envers un llenguatge somiat la frescor del qual, per una mena d’anticipació ideal, figuraria la perfecció d’un nou món adàmic on el llenguatge no seria mai més alienat. La multiplicació d’escriptures institueix una Literatura nova en la mesura en què aquesta no inventa el seu llenguatge per altra cosa que ser un projecte: la Literatura esdevé la Utopia del llenguatge.⁷³

Així és com funciona l’escriptura d’Hac Mor: des de la creació diferenciada poua en els termes tradicionals la imatge de la subversió d’aquests. I així ens llança la utopia d’una llengua que ja no és «un cos de prescripcions i hàbituds comú a tots els escriptors d’una època»;⁷⁴ i la utopia d’un món en què «l’única norma era la de no haver-ne cap». Escripció, doncs, que és l’origen d’una autèntica revolució.

74 Ibidem, p. 177.

«La genteta cerca menja espiritual»⁷⁵

Tradicionalment s’ha atorgat a la cultura la funció d’establir jerarquies. Se l’ha considerada una manera d’«elevant l’esperit», és a dir, de situar una sèrie d’esperits cultes per damunt d’altres de menys o gens cultes. És clar que això té implicacions socials: l’escriptor cregut de ser superior a la resta de la humanitat o, al llarg de la modernitat, el burgès que amaga la seva superioritat econòmica sota la màscara moralment més acceptable de la superioritat cultural. Dadà reaccionà violentament contra aquest engany:

Aquest domini cultural [Dadà] no l’ha pas triat mogut pel sentimentalisme que atribueix als “valors espirituals” el rang més elevat entre els cims de l’escala dels valors tradicionals. [...] Dadà fa una mena de propaganda anti-cultura, per honestedat, per fàstic, per horror absolut d’aquesta falsa superioritat que afecta el burgès intel·lectualment consagrat. [...] El burgès, la carpa afartada i el marxant de bestiar que el diumenge es compra art per vint marcs i que tots els dies de la setmana continua fent prosperar (amb profit) el seu comerç criminal de pells, ha de ser assassinat, ha de rebentar per Dadà que, per sempre més, vol tornar-lo inofensiu.⁷⁶

Malgrat l’atac dadaista, el desenvolupament d’aquest paper que tenia la cultura ha acabat convertint-la en mitjà d’exaltació d’un dels més grans mals de la postmodernitat: la idolatria del jo. Molts escriptors es creuen superiors a la resta dels homes i dones només perquè publiquen llibres i, per tant, tenen l’esperit més ben alimentat, més elevat. Així mateix, el mercat de l’art continua essent una perversió social —també malgrat els atacs soferts per Dadà. És per això que Hac Mor, un cop més «a la faisó de Dadà», ataca l’arrel del mal tot subvertint la consideració segons la qual la cultura eleva l’esperit. Es riu de la «genteta» que «cerca menja espiritual» en la cultura i denuncia obertament:

La idea podrida que la poesia dignifica l’home i la societat és infame: des del jo que fa versos, el primer lloct i enaltit és ell mateix, el poetarro, que ho distorsiona tot amb imatges a què es lliuren els cofois per pasturar-hi. El millor lloc per recitar poesia són les clavegueres. Fa anys, hi vaig coorganitzar un recital, entre la pudor i el brogit de les aigües fecals, a Barcelona, sota el passeig de Sant Joan, abans que hi fessin un museu del clavegueram. Les estrofes hi agafaven uns matisos indisciplinats insospitats en altres indrets. La poesia com a lluïment personal és política de senyors de dreia extrema que no saben que ho són, i que es pensen que poden donar lliçons de sensibilitat i menjussa espiritual als qui no escriuen poesia. I el perill de caure en aquestes pretensions, el té també, és clar, i permanentment, el poeta paraparèmic, per poeta, per humà i per paraparèmic. Per això és bo de fer el ridícul, en privat i en públic. Cal picar la cresta dels poetastres, començant per la d’un mateix.⁷⁷

73 R. BARTHES, *Le degré zéro de l’écriture*, p. 224.

75 C. HAC MOR, *Coma induït*, p. 16.

76 R. HUELSENBECK, «Introduction», p. 167-168.

Un atac que també ha pres forma humorística en aquest diàleg:⁷⁸



—En la culturota, la gent hi cerca menja espiritual.

—Tites, tites, tites...

Els dibuixos de Benet Rossell, pel seu traç senzill i humorístic, ja treuen transcendència a tot allò que pugui acostar-se'ls, fins i tot a la mateixa idea d'art de la qual participen tot subvertint-la. Hac Mor els posa en boca aquest diàleg en què la típica crida de pagès a les gallines («Tites, tites, tites...») indica que la cultura entesa com a elevació espiritual no és més que un pinso donat com a esquer. No té res de cultura, d'esperit, ni d'elevació. Ans al contrari: és una manera de mantenir les gallines subordinades mentre esperen dòcilment que arribi el dia de degollar-les.

Fent un joc humorístic amb les etiquetes estètiques acabades amb «-isme», Hac Mor ha denominat «joisme»⁷⁹ la tendència poètica a infatuar el propi jo sorgida d'aquesta concepció jerarquizadora de la cultura. En efecte, quants poetes no intenten senzillament imposar-nos el seu jo que creuen tan elevat, la seva experiència individual i exclusiva —real o inventada—, a través d'allò que consideren «poemes»? La mal anomenada «poesia de l'experiència» troba la seva qualificació més encertada en el terme «joisme».⁸⁰ I Hac Mor n'ha explicat públicament en diverses ocasions l'origen. Es veu que des que Gustavo Adolfo Bécquer va escriure en la seva rima XXI: «¿Qué

78 C. HAC MOR, «Que mori el sentit!».

79 C. HAC MOR, «Épíleg. De la gran esbandida», p. 133.

80 Ja que, certament, «poesia de l'experiència» és un terme perfectament delimitat i té un sentit històric i estètic molt precisos i adequats si s'empra segons la definició original (la de R. LANGBAUM, *La poesia de la experiència. El monòlogo dramàtic en la tradició literària moderna*, trad. J. Jiménez Heffernan, Granada: Comares, 1996, primera edició en anglès de 1957) no pervertida per Gil de Biedma i els seus seguidors catalans i espanyols. De fet, el mateix Langbaum (pàg. 118-120) adverteix que «poesia de l'experiència» no equival a «poesia autobiogràfica» o «joisme» tal com el practiquen tants escriptors actuals.

es poesia...? ¿Y tú me lo preguntas? / ¡Poesía... eres tu!», hi ha gent que s'identifica amb aquest «tu», se'ls eleva l'esperit, es pensen que són poesia i practiquen el joisme.

Els termes tradicionals queden un cop més radicalment subvertits en l'escriptura d'Hac Mor. I ho mostra molt clarament un poema que recull tots aquests fils:

HOSTESSA QUE BAIXA DEL CEL

¿La poesia no és un sistema
de símbols algèbrico-lògics
tan rudimentari
que més aviat deteriora
el pensament

amb el brodat
d'un llenguatge estult
per inexorablement emfàtic

i amb la sublimació
embrutidora
de la confrontació
de l'ànima
amb l'imperatiu diví
entre ombres fredoliques?

Allò que veritablement enriqueix
l'esperit
del poeta
que no ho vol ésser
no és pas no tenir res a fer

ans de tot en tot és haver de fer
un munt de coses i no fer-ne cap.⁸¹

Parla no pas el poeta amb l'esperit elevat en el cel, sinó l'hostessa —és a dir, la que serveix, la subordinada— «que baixa del cel» i toca de peus a terra. Denuncia la poesia, ja que aquesta no eleva l'esperit sinó que «deteriora el pensament». I és que li pren la llibertat —reconquerida en l'escriptura d'Hac Mor, en aquest poema, per exemple— en empresonar-lo dins un sistema de símbols totalment lògics, rudimentaris i tot, que atreuen tan sols perquè estan adornats amb un llenguatge emfàtic i proclamen la divinitat de l'ànima i el poeta. L'únic poeta veritable, doncs, serà el «que no ho vol ésser», perquè no es conformarà a aquesta idea de poesia. I realment enriqueix el seu esperit si aconsegueix subvertir els termes, esborrar les normes, anar contra les obligacions: si, havent de fer moltes coses, aconsegueix no fer-ne cap; si fa el contrari del poeta retòric, que no té res a fer i per això escriu poesia; si baixa del cel en lloc d'eleva-hi l'esperit.

81 C. HAC MOR, *El desvari de la raó*, p. 40.

«El poeta és un ésser humà en procés d’esdevenir ca»⁸²

Si la cultura, ni la poesia, doncs, no eleven l’esperit, el poeta no pot ser un àngel —tal com l’havia representat bona part de la tradició literària moderna. És un ésser humà com tots els altres. Per bé que el diferencia d’aquests el seu intent d’alliberar-se i alliberar-los de moltes constriccions que han estat considerades tradicionalment inherents a la condició humana —raó, ordre lingüístic, capacitat representativa de la realitat, etc. Per això, el poeta no només no és un àngel, sinó que tampoc no és ben bé un ésser humà. Si fos estrictament humà no podria alliberar-se d’allò que es considera inherent a la humanitat i qüestionar-ho. Subvertint radicalment la representació tradicional del poeta com a àngel o com a ocell majestuós, Hac Mor el representa com a «ésser humà», sí, però «en procés d’esdevenir ca per tal de qüestionar l’home des del ca, i el ca des de la paparra».⁸³ És a dir, que el poeta no es pot cansar mai de qüestionar la condició que el defineix: humana, canina o la que sigui.

D’aquesta manera, un cop més el poeta ja no pot considerar-se superior a la resta de la humanitat. Queda associat no a un animal qualsevol, sinó a un animal domèstic que viu al servei dels homes i les dones. No pot pensar més, doncs, que està per sobre d’ells: més aviat s’hi ajup per sota, camina a quatre potes i es dirigeix cap a les clavegueres —un lloc que, com hem vist, Hac Mor considera el millor per recitar poemes.

«Lo pensar fa de curt»⁸⁴

Si un dels objectius clau de l’escriptura d’Hac Mor és destruir el pensament racionalista tot minant l’eina que el fa possible —el llenguatge—, no sorprendrà que s’apropii de la dita popular segons la qual «lo pensar fa de curt» o bé «pensar fa de ruc».⁸⁵ De fet, la paraparèmia també es defineix en relació a les dites populars:

La paraparèmia —mot compost de “para” (forma prefixada del mot grec *pará*, que significa “al costat de”, “més enllà” i “contra”) i de “parèmia” (proverbi)— és al costat de i alhora va més enllà i ensems va contra la sapiència proverbial o, segons com, contra la doxa (“opinió comuna” en grec), en el qual cas, força freqüent, paraparèmia és quasi sinònim de paradoxa.⁸⁶

La paraparèmia, doncs, és «al costat de» la sapiència proverbial i, per tant, aprofita les dites proverbials. Ara bé, també «va més enllà» i «contra» d’aquestes dites. Per això, quan afirma que «lo pensar fa de curt» o «pensar fa de ruc», en un primer moment està criticant el pensament racional a la manera de la sapiència popular. Però acte seguit ens hem d’adonar que, en l’àmbit de la paraparèmia, ser curt o ser un ruc no és pas negatiu —com ser intel·ligent no hi és pas positiu— perquè no existeixen les polaritzacions jerarquitzades. Per tant, sí, pensar fa de ruc: pensem, doncs, i siguem rucs —i en aquest cas la paraparèmia estarà «més enllà» i «contra» l’opinió

comuna que fa servir per expressar-se, però, alhora, subverteix. O «despensem», de manera que liquidarem el racionalisme i se’ns considerarà uns rucs curts de gambals; o «impensem»; o «desraonem».⁸⁷ L’avantatge de la paraparèmia és que ens atorga la llibertat mental més absoluta.

«...dos i dos ja no seran quatre»⁸⁸

L’escriptura de Carles Hac Mor, doncs, se situa amb plena consciència en un nou espai en què els termes literaris tradicionals són completament subvertits. Aconseguix trencar les normes i jerarquies imposades a la vida a través de la llengua, la lògica, el pensament racional. El lector dels textos d’Hac Mor es veurà obligat a desprendre’s de totes les lleis apreses. Per això, en la seva escriptura no hi funciona aquella llei emblemàtica de les primeres que són imposades a la ment humana per l’educació racionalista: dos i dos són quatre. Els infants ho aprenen i, a partir d’aquí, el seu pensament es configura uniformement, tots acaben compartint una sola manera de veure el món en funció de nocions i jerarquies arbitràries que s’ensenyen com a naturals i veritables. Res més sa, però, que aprendre que hi ha maneres de pensar, mons fets reals a través de l’escriptura, en què «dos i dos ja no seran quatre». Per tal que algun dia, la llibertat utòpica de l’escriptura hacmoriana trobi el seu lloc i el seu temps en la realitat material i puguem exclamar conscients que no manquem a la veritat: «dos i dos ja no són quatre!».⁸⁹

⁸² C. HAC MOR i A. CLAPÉS, *Converses*, p. 31.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ C. HAC MOR, *Hi ha un diari sota l’estora*, p. 41.

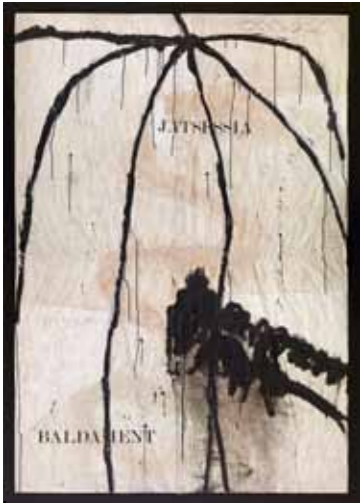
⁸⁵ C. HAC MOR, *Despintura del jo*, p. 66.

⁸⁶ C. HAC MOR i E. XARGAY, «Retrat paraparèmic de Benet Rossell».

⁸⁷ Expressions hacmorianes que trobareu a: C. HAC MOR, *Despintura del jo*, p. 75, 79 i 88.

⁸⁸ C. HAC MOR, *S’ha rebenat l’hospici*, p. 7.

⁸⁹ C. HAC MOR, *La fi del món*, p. 133.



El títol n'és que no en té cap, de títol.

Ferran Garcia Sevilla i Carles Hac Mor.
1979



Títol que fa de títol.

Ferran Garcia Sevilla i Carles Hac Mor.
1979.



Se n'ha perdut la mena, de títols com el present.

Ferran Garcia Sevilla (arran del poema sense títol Tanmateix / tateix / l'eix / mateix / del tant, de Carles Hac Mor).
1979.



Tots els títols es resumeixen en un títol preexistent i, per això mateix, explicatiu.

Ferran Garcia Sevilla i Carles Hac Mor.
1979



Un himne del no-ésser.

Realització: Ester Xargay.
Text: Carles Hac Mor
2010



La-ah o M'ets a la vora?

Carles Hac Mor.
1980.

EPÍTONI CARLES HAC MOR
EL POETA ES UN ESSER HUMÀ EN PROCÉS D'ESDEVENIR CA

Epítoni Carles Hac Mor, 1943-2014

Epítoni Carles Hac Mor, 1943-2014. Poeta, dramaturg i actor. Va treballar amb el grup de teatre Els Quatre Gats i va ser un dels fundadors de la companyia de teatre Els Quatre Gats. Va escriure i dirigir moltes obres de teatre i cinema. Va morir el 2014 a causa d'un càncer.



Epítoni Carles Hac Mor, 1943-2014. Poeta, dramaturg i actor. Va treballar amb el grup de teatre Els Quatre Gats i va ser un dels fundadors de la companyia de teatre Els Quatre Gats. Va escriure i dirigir moltes obres de teatre i cinema. Va morir el 2014 a causa d'un càncer.

Epítoni Carles Hac Mor, 1943-2014. Poeta, dramaturg i actor. Va treballar amb el grup de teatre Els Quatre Gats i va ser un dels fundadors de la companyia de teatre Els Quatre Gats. Va escriure i dirigir moltes obres de teatre i cinema. Va morir el 2014 a causa d'un càncer.

Epítoni Carles Hac Mor, 1943-2014. Poeta, dramaturg i actor. Va treballar amb el grup de teatre Els Quatre Gats i va ser un dels fundadors de la companyia de teatre Els Quatre Gats. Va escriure i dirigir moltes obres de teatre i cinema. Va morir el 2014 a causa d'un càncer.

Epítoni Carles Hac Mor, 1943-2014. Poeta, dramaturg i actor. Va treballar amb el grup de teatre Els Quatre Gats i va ser un dels fundadors de la companyia de teatre Els Quatre Gats. Va escriure i dirigir moltes obres de teatre i cinema. Va morir el 2014 a causa d'un càncer.

Si el poeta és un ésser humà en procés d'evolucionar, és també un ésser humà en procés d'extinció.

Potser el summum de la poesia -d'allò que no existeix- es la glossolalia, que es presenta en estats psicopàtics. I el motiu en deu ser que aquesta és immune a tota mena del que en diuen poesia, no pot ser convertida en gènere, no pot ser reduïda a un mètode, no pot ser professionalitzada, no pot ser conreada.