## Carles Hac Mor abans de Carles Hac Mor

Fora terres, fora platja, oblida't de tot regrés: no s'acaba el teu viatge, no s'acabarà mai més...

J. MARAGALL

Restringir en sentit les obres de Carles Hac Mor just en el pòrtic del volum que n'inicia la recopilació, en trairia el caràcter antidogmàtic i llibertari. Perquè han estat escrites contra les jerarquies espirituals i socials, contra el poder subjugador de les estructures lingüístiques, contra la cultura emprada com a eina repressiva. Envaeixen la llengua, la literatura, i, des de dins mateix d'aquests poderosos mitjans de classificació, ordenació i representació —ço és: control— de la realitat, en destapen el caràcter ideològic de ciència infusa. Indestructible com és la perversa conxorxa dels mots —constatació temible del «No puc fer res més. Ni dir res més. Però no puc callar. És un problema», del «vertaderament / hi ha força a parlar / i molt poc a dir»—, almenys així la podem observar en tota la seva crueltat: si els castells en l'aire que es fa tothom cal ensèmit esbucarlos per mà de nous castells, aquesta espiral infinita d'enderrocs i reconstruccions no és mai en va. El suplici de Sísif, el càstig de Tàntal, el dolor de Prometeu, són capgirats en joc, recompensa i plaer en una escriptura sense altre objectiu que el de refer-se constantment a si mateixa des del nihilisme creatiu. Ni pecat, ni culpa, ni redempció: no hi ha solució perquè no hi ha problema. El viatge interminable és ell mateix el propi destí: Ulisses sense pàtria, Peer Gynt sense Solveig, comte Arnau sense cançó piadosa: aventura sense sentit. Només així s'arriba a la profunda superficialitat de la llengua. Perquè el pensament es fa dins la boca, es tracta no d'escriure sobre alguna cosa sinó d'escriure alguna cosa. Convertir, ara i aquí, aquests camins de la mar deserta sense guia ni senyals ni terme en una interpretació inamoviblement pautada revestida amb la túnica de canonicitat que el present espai li atorgaria, fóra crear jerarquies entre autor, intèrpret i lector; transformar en sistema estable i missatge xifrat una escriptura mòbil que ha trobat la impossible escapatòria a les presons que li imposava el fet de produir-se en el mitjà més fèrriament codificat de transmissió d'informació; un acte d'alta traïció a les llibertats conquerides.

Però aquesta voluntat de coherència, infranquejable al crític, és ja orgia d'autoidealització. Traeix, de fet, una escriptura capaç d'assumir la contradicció tal com s'esdevé enllà dels interessos lògics creats, on els sentiments sempre van barrejats. Cosa que fa possible aquest volum, junt amb l'amor que hi mostren curador, editorial i prologuista per l'obra hacmoriana en la seva deslleialtat envers aguesta. Perquè, en efecte, la petrificació en mirall de glac d'una eterna primavera que es realitza en el canvi, l'inestable, l'incendi, és redimir Arnau, lligar Peer Gynt, retenir Ulisses, lluny dels perills, ran de platja. Heus ací un Carles Hac Mor detingut, escoltat, cantat, per amor, per hacmor, per mor de jaquir-lo d'ull en la seva intangibilitat plena i autònoma: un Carles Hac Mor abans de Carles Hac Mor: una troballa arqueològica exhibida en el museu de la cultura: paradoxalment, la millor porta d'entrada a una passió desfermada: el certificat de mort, d'hacmort, d'amor, d'allò que fou i, per tant, no pot tornar a ser: la manera que el mateix Carles Hac Mor continuï el desori fins i tot després de Carles Hac Mor: un mitjà de comprensió de la travessia interminable que ha fet de llengua i literatura catalanes un cant ja per sempre més danyat: un oferiment al poeta que és cadascú de nosaltres, perquè així com tot ésser humà és un artista també tothom és poeta i, doncs, la poesia ha d'ésser feta per tots, no per un: una font més

d'erudició estèril per als antiquaris pomposament vacus amb aspiracions a patum crítica que només saben imposar la comprensió de la immediatesa alienadora o impostar paraules d'altri: una mostra de com trencar les cadenes amb què ens subjecta la tirania lingüística de divisions, categories, codis, sistemes, regles, jerarquies i manipulacions: una prova que calia aquesta reivindicació de l'obra d'Hac Mor tal com es va fer abans que ressonés en la buidor cultural dels nostres diaris: una antipoesia convertida en poesia per tal d'existir en el camp de visió d'una literatura feta bòrnia per decennis de farsa pública: un antimodel que incita la gènesi de més antipoesia.

Aquest era, de fet, el crit de guerra de poetes alçurats arreu dels Països Catalans en l'època en què es publicaren Tu'm és no m's. Desig/enuig. Escalaborns (1977) i Si la lluna és un gorg, jo sóc a dimarts (1978). «Antiart», havien clamat els artistes conceptuals —Hac Mor entre ells com a membre del Grup de Treball (1972-1975). «Antiliteratura», volia el textualisme —àmpliament plantejat en els articles d'Hac Mor signats amb el pseudònim col·lectiu d'Ignasi Ubac (1975-1976) i en el primer text-poema d'Hac Mor, «Idioipuslecte...» (1976). «Antipoesia», es decretà de l'obra de Joan Brossa. Contrapoemes, titulà Guillem Viladot. Pere Gimferrer cercava «la destrucció de l'art». Iordi Domènech afirmava que «els poetes / remenen / el femer» de la ciutat. Joan Navarro proposava «ocupar» el poema amb una gran corbella». Josep Albertí escrivia «violències corporals i altres llibertats formals», «lesions», «l'insult que és cada poema». Joaquim Sala-Sanahuja denunciava «la llengua escapçada dels meus dits» amb la qual més aviat «voldria desparlar i de ser possible devorar tot el que he dit». Vicenç Altaió, «assassinant la metàfora», «cremant la sintaxi», cridava a «la revolta». Patrick Gifreu assumia que «l'escriptor/lector, el lector/escriptor capola la barra repressora avançant cap a l'espai aventurer de les pàgines blanques». En tal context, Hac Mor s'obria camí matant el pur voler manar de la mare

fàl·lica, les nocions literàries, lingüístiques i socials heretades. Abolia les normes de gènere convertint en poesia antipoètica l'escrit esbossat encara en procés, els versos sense unitat rítmica, les llistes de paraules, la narració, la prosa antilògica, les fotografies, unes instruccions, les obres per a escena, els retalls de textos propis i d'altri... L'única norma era la de no tenir-ne cap. Tota convenció era qüestionada i transgredida evidenciant que no hi ha certeses existents en si. El vers, la frase, la paraula eren violentats fins a mostrar-se un balbuceig de patafis: «Tu m'. Tu m'. Tu m'». La poesia retornada al joc ingenu que la civilització havia exiliat del seu territori adult feia experimentar a Hac Mor el desig i l'enuig de la llengua: l'apassionat «Vine'm / Deses- / Peradament / Avui» i el desentès «més / m'estimo / LLUC / AL FORN»: l'antibovarisme dels «fonemes promiscuats» i l'afartament del «prou d'aquest coll»: el desig d'acostarse sensualment a la llengua tractada com una matèria física i l'enuig que aquesta provoca en l'escriptor conscient dels límits que intenta imposar-li dictatorialment. El delit per les paraules impulsava al delicte: a la violència i la violació: a la pornografia gràficament evident d'Anar i tornar (1979), on el cos esdevé només una intersecció de fonemes perquè també les imatges hi són bocins d'un únic text inabastable, signes d'una realitat inexistent enllà d'aquests.

Imatges del plaer del text tan profundament experimentat a *Agoc* (1981) mitjançant l'enderroc de les fronteres formals i conceptuals que sobre la llengua catalana havien establert els segles, la geografia, els estaments socials, els usos gremials, la sintaxi, la morfologia, la semàntica, la tipografia... Llançament puixant de mots, cinta d'infrallengua que s'autodefinia com a «caòtic maremàgnum», «xamfrà sense referent», «inabastable, refractària cadena da significants», «babel di blastomies renecs afins au límit», «segregació de mots inconnexos discordants», *Agoc* privava la llengua de les funcions bàsiques d'ordenar la realitat material i atorgar-li sentit. Els residus significants que els

mots es neguen absolutament a abandonar —qui, veient la paraula «mosca», podria evitar la hipnosi d'imaginar una mosca?, qui, veient tres cops seguida la paraula «jo», podria evitar pensar que se li dirigeix un individu i no tres?— eren emprats com a arma d'atac.

A *Agoc* parla un *jo* que fa reaparèixer insistentment un *tu* amb el qual manté relacions sexuals. Aquest adopta trets físics femenins, però també sembla identificar-se amb la mateixa llengua. Perquè en tant que mediatitzada per aquesta, tota relació amorosa —i humana— és una relació amb la llengua. Sensual i repugnant, d'amor i odi, de desig i enuig. El *jo* practica el sexe en una lluita a mort amb la llengua. Aquesta intenta fixar-li la identitat, identificar-lo i concretar-lo; ell la viola amb l'objectiu contrari, el d'autoconstruir-se com a procés, el d'impossibilitar la solidificació de la persona viva en personatge lingüístic.

Un jo, un tu, una gent, una llengua són ja una comunitat: un nosaltres, un vosaltres, un ells. Contra aquests també ha de construir-se el jo per existir com a tal. I és que si la llengua el falseja, l'encartrona i l'assimila a un col·lectiu, també li n'inocula subrepticiament les idees alienadores. Però no es pot callar. És un problema davant del qual aquest jo ha decidit parlar en un idiolecte que subverteix el codi compartit, atempta contra la paraula comuna imposada per «ponents», «conferenciants», «tribuns», «oradors», «sermoners», «predicairots». Ells viuen per salvar-nos els mots, per retornar-nos el nom de cada cosa, perquè seguim el recte camí. Agoc rebenta aquesta imatge jeràrquica de la col·lectivitat lligada per la transmissió unidireccional d'una llengua sagrada oposant-hi camins infinits, serpentejants, verges, intermitents: tots els conferenciants bramen alhora xerramegues sense substància en un cúmul de discursos simultanis que impossibilita rebre ordenadament una sola dissertació. Que incita cadascú a la construcció del propi idiolecte sense fronteres, del propi

Agoc: prendre aquell mot d'aquell discurs del segle XV al costat d'aquell dialectalisme del segle XX modificat per la manera com el pronunciaria un parlant d'un altre indret, seguit sense ordre sintàctic per un tecnicisme agrícola mancat de l'article que l'hauria de precedir segons una normativa desapareguda... S'aboleix la perpetuació d'un codi lingüístic fixat i la consegüent imposició d'un sentit ordenador a una realitat representada unívocament generació rere generació. Caos i desordre en la llengua com en la vida. Mor el sentit de la realitat. Són ja inútils el policia de l'idioma i la policia del sentit, ridícules les tietes del sentit.

Però heus ací que la troballa no podia esdevenir fórmula perquè això la convertiria en codi, normativa, missatge transmès pel recte camí. De manera que *De tranuita* (1983) reescrivia *Agoc*, però des d'una llengua diferent a la d'aquell —el registre estàndard normatiu amb signes de puntuació. Menyspreu, liquidació, enderroc d'un idiolecte per construirne un altre amb les ruïnes d'aquell. Tampoc el nou, però, podia restar en peu: així com Agoc és reescrit a De tranuita, aquest darrer es reescriu a si mateix, repeteix frases que en les successives reaparicions perden l'ordre gramatical i sintàctic evidenciant que no tenen com a referent cap realitat externa, sinó l'escriptura prèvia que n'ha fet De tranuita i Agoc. La llengua ja no es constitueix en sistema de traces subordinades a una presència natural prèvia que intenten recuperar des de l'absència d'aquesta, sinó en àmbit autònom de signes autoreferencials. La cinta d'infrallengua esdevé cercle d'infrallengua que s'autoempresona obsessivament fins a autodestruir-se per complet... com a via de reconstrucció! Perquè Agoc i De tranuita retornaren conjuntament sota el títol irònic de Regoc (2009), nova repetició d'Agoc. I la seva aventura encara fou represa a Filacteri d'infrallengua (2011). Espiral infinita en què la reconstrucció de l'art esdevenia l'enderroc de l'art com a únic mitjà per restablir el buit i poder-lo omplir altre cop de

signes; com a únic mitjà per percebre allò que simplement és —i, per tant, alhora no és— i derivar-ne un nou art a destruir.

«Es tracta de no consolidar res», afirma un lema hacmorià que dilapida el tòpic crític segons el qual un escriptor està obligat a afermar una Obra literària per a admiració de les masses que s'hi subordinen. Ni objectius predeterminats, ni evolucions darwinianes, ni progressos: cada peça no s'escrivia com a avenç o superació, sinó com a enderroc i reconstrucció, com a reescriptura, de la literatura, de la llengua, precedent, pròpia i d'altri.

Malgrat que aquest procés tenia els orígens en el materialisme històric i la psicoanàlisi actualitzats per la nova crítica francesa de les dècades 1960 i 1970, es desenvolupà en una plena assumpció de «la fallida de la crítica». El text de 1988 que duia aquesta expressió com a títol, evident reescriptura del bessó «Ut poesis pictura?», constatava la crisi definitiva del pensament modern basat en la formulació de «grans sistemes crítico-utòpico-lògics» —els lyotardians «grans relats»— en funció dels quals es generava una crítica artística i literària —fins un art i una literatura, «Tots els suports teòrics de l'esperit crític aplicat a les arts han fet fallida: marxisme, freudo-marxisme, estructuralisme, telquelianisme, etcètera, etcètera». S'havia entrat en «el cos sense òrgans i transparent de la postmodernitat» que, si bé donava peu a una major «frivolitat» cultural, també incitava el «gran dissabte», la «gran esbandida», exposats posteriorment per Hac Mor: una infinita pluralitat de poètiques simultàniament existents que escombraven les concepcions en funció de les quals s'havia desenvolupat la institució literària en la modernitat; que realitzaven el desig de Lautréamont reprès per dadaistes i surrealistes segons el qual la poesia ha d'ésser feta per tothom, no per un; que permetien llegir l'aposta personal del jo d'Agoc com un retrat realista del panorama poètic contemporani. S'assolia, fins

a cert punt i de manera involuntària, el desig conscientment establert, programàticament definit i insistentment perseguit per les avantguardes històriques: la fractura de l'esfera autònoma de l'art i l'avaria del seu funcionament per processos idealistes antitètics als que segueixen les forces materials de la vida quotidiana. La tradició avantguardista, doncs, clamava per ser renovada des del distanciament que les circumstàncies històriques imposaven. I «La fallida de la crítica» es tancava amb una assumpció clara de l'herència anarquista i dadaista que refermava l'obra hacmoriana en les opcions escollides: la creativitat indestriable dels cops a dreta i a esquerra: la creativitat com a actitud crítica en si lliure d'esquemes preestablerts pels grans relats: «Ut poesis pictura?» i «La fallida de la crítica» com a textos de creació crítica o de crítica creativa en un context de formulacions teòriques.

En efecte: dadà referent cabdal de l'escriptura hacmoriana. De fet, Tu m' ja havia estat el títol de la darrera pintura a l'oli de Duchamp, que incloïa referències a La núvia despullada pels seus solters, àdhuc o Gran vidre, les màquines desitjants del qual eren reactivades a «Ut poesis pictura?», «La fallida de la crítica» i Instruccions d'ús i abús. Una història d'Hac Mor (1990). Irònica apoteosi artística de les guimeres humanes sobre l'amor i el sexe, el vidre de Duchamp estava projectat que s'acompanyés d'unes instruccions indicant el correcte funcionament dels aparells eròtics. Provocaria així una percepció antiestètica, antivisual i antimaterial, tot i que alhora antiidealista per la materialitat il·lusòriament mecanicista de la peca concreta. La «història d'Hac Mor» escrivia l'altra cara del mirall: «instruccions d'ús i abús» per al drama líric d'una núvia i els seus solters privats de presència física per la manca d'equivalent plàstic a la seva existència literària. Si el cervell de l'espectador havia estat apel·lat a inventar les instruccions de les màquines duchampianes, el cos del lector era apel·lat a esdevenir l'escultura hacmoriana. Poc més tard Hac Mor reblà el clau signant amb Ester Xargay *Epítom infra nu o no* (*Ombres de poemes de Marcel Duchamp*) (1998), autèntics ready-mades literaris compostos a partir de les notes que Duchamp havia postil·lat a les pròpies peces. L'escriptura d'Hac Mor esdevenia el tall definitiu que certificava un abans i un després de Duchamp en poesia, de la mateixa manera que havia passat en art.

Altrament, si dadà havia col·locat Arthur Cravan entre els seus Presidents i Presidentes, el surrealisme l'havia erigit en precursor i André Breton l'havia considerat un dels iniciadors de l'antiliteratura, Hac Mor el convertí en «lleidadà universal» i «poeta boxador genearca de l'avantguarda». En diversos articles, traduccions i poemes, sobretot de la dècada 1980 —entre els quals es compten «Ut poesis pictura?» i «La fallida de la crítica»—, Hac Mor reinventà aquest escriptor avantguardista recuperant-ne alhora el caràcter provocatiu i polèmic: a través seu es burlava de l'establiment polític de jerarquies aristocràtiques mitjançant el títol «català universal», alhora que parodiava els discursos biogràfics i historiogràfics tradicionals de base positivista. Cravan fou des de llavors una altra de les moltes presències parasitàries hostatjades en els textos hacmorians.

Aquests, a més, havien començat a autoidentificar-se amb el terme «paraparèmia», presentat sovint en relació de proximitat i distanciament respecte de les avantguardes. «Actitud», «escriptura», «no-metodologia», «enunciat», la paraparèmia era concebuda «a la faisó de dadà» com «una versió desautomatitzada de l'escriptura automàtica» —igual que les proses a quatre mans d'*Un pedrís de mil estones* foren escrites ressuscitant, paradoxa!, el cadàver exquisit. No pot assolir mai una definició precisa per tal com això la convertiria en mètode, tècnica, fórmula; per tant, pot definirse de maneres diferents. Contraposades, àdhuc. La paraparèmia, sempre en procés, comporta l'assumpció definitiva de la contradicció contínua a favor de la qual

s'havia manifestat dadà. Perquè, com volem ordenar el caos que constitueix aquesta informe variació infinita: l'home? L'escriptura paraparèmica travessa idees distintes com hom passa d'un país a l'altre durant un viatge sense que això sigui un projecte antagònic al de tornar i retornar a uns temes similars. L'escriptura paraparèmica fa compatibles les incompatibilitats lògiques. L'escriptura paraparèmica no és, és.

Contra el «retorn a l'ordre» en què havien desembocat les primeres avantguardes, Hac Mor, doncs, dreçava un irònic «automatisme rabiüt» que desordenava el món dels signes, la realitat humana, tant com parodiava el surrealista dogmàtic. I reclamava el «retorn al desordre» en una civilització que havia superat tots els límits en la imposició de normes, cadenes, lleis, constriccions.

Aquest humor dadaista, aquest lògicofobisme surrealista, aquesta subversió revoltada, foren assumits per Hac Mor a través de la connexió que mantenen amb la cultura popular: el carnaval, el *Lo pensar fa de curt*, la botifarra de les dites que donen carbassa a tot drap: *menja't una cama, pixa a la taula i beu a galet, demà m'afaitaràs*. «L'estètica de la pocasolta», afirmava «Ut poesis pictura?» fent referència a la recerca del poc o gens de sentit endegada per l'escriptura hacmoriana, «és ensems d'arrel popular i culta». També llibertària, puix que els «poetes alçurats» reivindicats a *S'ha rebentat l'hospici* (1992) com a precedents, com a estels orientatius, com a fanals nihilistes en la foscor del seny, havien estat guerrillers anarquistes: el poema com a subversiva «columna de Durruti»: anarquia, poble, avantguardes: lluita, desordre, poca-solta: Revolució.

De fet, *S'ha rebentat l'hospici* recollia, reescrivia i rellançava peces publicades de manera dispersa en les dècades anteriors encapçalades per una que en clarificava les intencions. La poesia hi apareix com a alliberament del

racionalisme, de la lògica, del sentit: dos i dos no hi són quatre i el seny no és capac de discernir-hi res. Els lectors no serem més que una trepa de lletruts si hi cerquem una interpretació del món o cultura que elevi l'esperit. Cal alliberar-se del raciocini, deixar que el senderi faci figa, sense oposar la resistència histèrica de l'intel·lectual deshumanitzat que s'adona desesperadament que la realitat escapa al seu control mental i reacciona imposant-hi la violència feixista. Tampoc el poeta no forma part de la caterva de saberuts. És un ésser humà en procés d'esdevenir ca: contra la tradicional imatge jeràrquica del poeta com a albatros, àngel, semidéu, aquest s'associa al quadrúpede indomable a la raó, el sentimentalisme o l'egolatria. Fidel a l'home, també li borda i el mossega. Pont estès a través dels segles vers l'escola cínica, els gossos de Grècia que, comportant-se com a tals fins al punt de clavar les dents en altres ciutadans, en güestionaren els convencionalismes, la perversió, la civilització; rebutjaren diners, fama i poder. Així Hac Mor, que arribà, amb Himnes del no-ésser (2008), a mossegar les bases del pensament logocèntric, font de la nostra cultura i la nostra civilització, assentades en la filosofia grega.

Mirant l'home des de la distància viva d'un procés constant de metamorfosi en gos, doncs, el poeta el qüestiona —com també serà capaç de qüestionar-se a si mateix des de la paparra. Fa salts, rebolcades i tombarelles amb la llengua —i el vers que ho afirma és una d'aquestes tombarelles en el fil del discurs poètic habitual, ja que talla una paraula a final de vers («equili-/bris») sense que la regularitat mètrica del poema, per inexistent, ho exigeixi. Lladra a la mateixa tradició poètica en presentar-la com una pesta, un flagell, una barrila perversa: una malaltia epidèmica que causa la mort: un turment que ha acompanyat la humanitat des de temps immemorials generant molt de soroll: una herència de la qual allunyar-se però assumida positivament des de

la contradicció paraparèmica que li dóna la volta com a un mitjó convertint la poesia en antipoesia: en discurs impersonal, antiracional i no lineal: mar de contradiccions en què una onada en produeix una altra i aquesta torna a donar força a aquella o bé n'impulsa una tercera: concentració de forces oposades, desordenades, imprevisibles, no racionalitzables en un sistema de coordenades cartesianes: realitat autònoma sense regles ni sentit que si volem comprendre seguint fórmules tradicionals de lectura o pensament ens deixa pàl·lids, exhausts, apallissats després de l'esforç físic d'intenar aplicar-hi raonaments densos que no aconsegueixen revelar-ne cap significació oculta. Xisclets sense solta ni volta, que no poden ser compresos ni volen que se'ls atorgui sentit, la poesia no vol dir: la poesia diu i no diu, fa i desfà, és i no és.

S'ha rebentat l'hospici fou, doncs, un pas cap a la visibilitat d'una concepció de la poesia radicalment nova que començava a comptar entre els que venien darrere. Antoni Clapés i Víctor Sunvol havien apostat per aquest llibre com a combatiu número 1 de l'emblemàtica col·lecció «Jardins de Samarcanda», intensificant així el que acabà essent una fèrtil relació triangular de proximitats, influències i distanciaments. Xavier Lloveras i Albert Roig, a L'artista de la Paraula (1993), comptaren entre els més destacables del segle XX Hac Mor, «un altre poeta celebradíssim, que ara, arribat a la cinquantena, comença a supurar i fer pública una obra llarga, única». Lluís Calvo en reprengué alguns plantejaments i ho féu evident en un títol com La tirania del discurs (2003), llibre que incloïa un poema d'Hac Mor, l'obra del qual Calvo continuà citant i glossant. Dolors Miquel, abanderada de la tradició popular que també recuperà el Pensar és de rucs, mostrà en Hac Mor, a l'Avui. Cultura del 24/25 de març de 2005, un «inspirador anònim de molts poetes, com ara Sunyol i Casasses». Jordi Nopca, recollint un sentiment difós entre alguns dels poetes més joves del

moment, convertí Carles Hac Mor en mestre incomprensible d'«(anti)deixebles» al relat *La Iliçó* (2006).

Abans havia estat Hac Mor qui havia fet d'Ester Xargay la protagonista de Noséquè (1990), narració circular al final de la gual aguesta poeta observava el caos apocalíptic que havia de titular S'ha rebentat l'hospici i Un pedrís de mil estones (1992). Mirava per la finestra i veia com, al carrer de la Tordera, «s'hi ha rebentat l'hospici, hi creix un abrandament general: tots els vianants, obnubilats, s'hi precipiten els uns contra els altres, bo i accelerant així la fi de la Història». Desordre, confusió i aurts que, es profetitzava, deixarien «l'aparició sobtada d'un pedrís utòpic i ucrònic»: des del final de la història els textos d'*Un pedrís* de mil estones constituïen una utopia ucrònica, una realitat autònoma al marge d'espais i temps. Abolien la geografia i el pas dels segles per alimentar-se sense ordre ni concert de la presència simultània, en el propi banc, en la pròpia llengua, en la pròpia cultura, de tots els discursos existents: la mitologia grega, Ausiàs March, Kant, Hegel, Lautréamont, Nietzsche, Rimbaud, Apollinaire, Duchamp, Picabia, Riba, Faulkner, Brossa... Assumpció incontinent del fet que els bancs de dades, els pedrissos de mil estones, havien esdevingut la natura —no ja la història— de l'home postmodern: «d'ençà que el temps va ser abolit, moltes coses s'han mixturat. I hi ha tanta gent que va sense parar d'un segle a l'altre! Totes les èpoques són coetànies. Laixò conviu amb la desaparició de les distàncies gràcies a la facilitat que hi ha de traslladar-se sense haver de fer cap viatge», escriuria més endavant Hac Mor com definint el viatge de l'immòbil pedrís sense temps ni lloc.

Hac Mor i Xargay, Xargay i Hac Mor: la trobada podria haver estat la d'Ulisses i Penèlope, Peer Gynt i Solveig: una parella en què el cant dóna sentit a la vida tot redimint-la en l'estabilitat matrimonial. Però no. L'aventura no havia de ser interrompuda; el sentit era

exorcitzat; la vida, la mort, es vol sempre contra la bellesa artística que salva —sentimental engany humà. Adam i Eva, des de la fi com a origen, pecaven de nou, aquest cop a plena consciència: emergia una parella que «ho és» i «no ho és», que «no té fil dramàtic», que connectava «vocables sense solta ni volta»: «una bomba anarquista». I es llançaven al risc doblement excitant: obres pròpies i traduïdes escrites a quatre mans, recitals conjunts, col·laboracions videopoètiques, exposicions compartides... Xargay i Hac Mor, Hac Mor i Xargay: La Factoria de la literatura catalana postmoderna: disbauxa creativa renovada a cada instant: energia perillosament nuclear explotada també en els universos paral·lels de les seves obres individuals: constricció i llibertat: Oulipo contra les normes: cançó i descancó: tradició i nihilisme.

De fet, el conjunt de la trajectòria d'Hac Mor ja venia marcada per la creació col·lectiva, força habitual en la dècada 1970: Grup de Treball, Ignasi Ubac, la revista Tecstual, Anar i tornar... i així seguiria amb A Fum De Sabatots (1993), De franja pur (2000), Ni poms ni pomes ni formigues (2009)... i La donzellota o La Malplantada o A frec i a frac o Llevant, pluja al davant (òpera en un acte) (1992), coescrita amb Benet Rossell. Antiartista també avalotador en la convulsió desgavelladora dels conceptualismes dels setanta, la seva obra s'havia produït en una immensa diversitat de col·laboracions i formes que incloïen la poesia visual, el discurs oral, el mateix poema escrit: la recerca impenitent carretera amunt i carretera avall: l'acció en el territori actiu de la pàgina on els signes esdevenien grafia, dibuix, mosques que «acabaran amb els homes i sobretot amb l'art!». I, en efecte, la confabulació d'Hac Mor i Rossell dilapidava els principis bàsics de la forma més excelsa d'art, l'òpera tradicional, que en la mateixa època també estava essent atacada sota el títol de Cap de mirar pel contuberni Brossa-MestresQuadrenyTàpies. Si aquests pretenien llançar una nova bomba al Liceu fent-hi esclatar entre la burgesia les injustícies sofertes pels treballadors, la crítica als Jocs Olímpics o la denúncia d'una cultura mercantilista i obsoleta, paral·lelament Hac Mor i Rossell incorporaven a l'orquestra la música sorollosa d'un camió i uns contenidors d'escombraries, alliberaven els personatges de la conducta guionitzada sense escapatòria, jugaven humorísticament amb una llengua antisignificativa, escenificaven contradiccions... fins a assolir el clímax anticlimàtic d'un caos final en què tothom ha de córrer perquè s'ha rebentat l'hospici. Els personatges s'inflen com globus i desapareixen: triomf de l'enderroc cap al buit que donarà peu a la reconstrucció: apoteosi del desordre i la manca de sentit: conquesta de la lliga de poetes i artistes extraordinaris per ser ordinaris antiordinàriament: victòria que el vel opac de segles de contenció i ordre intentarà cobrir per tal d'escamotejar-la. Però heus ací que el llibre que teniu a les mans és una llamborda llancívola per enderrocar i reconstruir barricades: s'hi sent la llengua d'un alliberament que ja mai no podrà retornar a l'esclavitud.

Resulta evident: una aventura així és del tot incompatible amb la idea clàssica d'obra completa. Lluny del rastreig mil·limètric, de l'erudició empolsada, de la interpretació dogmàtica, les obres completes de Carles Hac Mor són un pas més cap a l'assumpció de les paradoxes de la incoherència: unes obres per sempre incompletes: ombres pàl·lides d'allò que fou: un impuls per dur Carles Hac Mor encara molt més enllà d'allò que va ser abans de Carles Hac Mor: un ajut per enllosar els camins que hem de fer entre tots navegant cadascú el seu per tal de poder-los desfer.

Jordi Marrugat