

IL·LEGIBILITAT I TRADICIÓ EN LA POESIA EXPERIMENTAL¹

Margalida Pons

LiCETC, Universitat de les Illes Balears

margalida.pons@uib.cat

Cita recomanada || PONS, Margalida (2013): "Il·legibilitat i tradició en la poesia experimental" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 8, 28-46, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-margalida-pons-orgnl.pdf>

Il·lustració || Mar Oliver

Article || Rebut: 23/06/2012 | Apte Comitè Científic: 02/11/2012 | Publicat: 01/2013

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || Prenent com a base la poesia experimental de les darreres dècades, aquest treball defensa la impossibilitat de definir un tall net entre continuïtat i ruptura literàries. A causa de les diverses experiències de subalternització a què s'ha enfrontat, la cultura catalana ha solemnitzat el concepte de continuïtat i ha associat la ruptura amb l'extinció. L'article revisa aquest plantejament des de la convicció que la transmissió cultural també es pot construir a partir de la discontinuïtat, la interrupció i la contraescriptura. La justificació d'aquesta hipòtesi es fonamentarà en l'estudi dels usos i lectures de la poesia de Gabriel Ferrater per part d'autors com Carles Hac Mor, Vicenç Altaió i Víctor Sunyol i en l'examen de la dimensió semiòtica de l'il·legible en textos de Miquel Bach i altres poetes.

Paraules clau || experimentació | tradició | canonicitat | il·legibilitat | relectura | ruptura

Summary || Taking experimental poetry of recent decades as a point of departure, this paper argues the impossibility of defining a clean cut between literary continuity and rupture. Because of the multiple experiences of subalternization which has faced, Catalan culture has both solemnized the concept of continuity and associated rupture with extinction. The article reviews this approach from the belief that cultural transmission can also be built from discontinuity, disruption and counter-discourse. The justification of this hypothesis will be based on the study of the uses and readings of Gabriel Ferrater's poetry by authors such as Carles Hac Mor, Vicenç Altaió and Víctor Sunyol and the examination of the semiotics of illegibility in Miquel Bach and other poets.

Keywords || experimentation | tradition | canonicity | illegibility | rereading | literary rupture

Entendre la poesia experimental com a fenomen integrat en un sistema —relacional i no autònom, funcional i no autosuficient— comporta la necessària revisió del concepte d'experimentació. L'experiment sempre opera respecte a una canonicitat prèviament establerta, sigui per desmuntar-la, sigui per negar-la o sigui per rellegir-la. Com ha notat Pierre Bourdieu (2010: 74), l'aprehensió dels trets estilístics que defineixen l'originalitat de les obres d'una època és indissociable de l'aprehensió de les redundàncies estilístiques —o, si es vol, de les continuïtats respecte de la tradició estilística—, de manera que la captació de la diferència sempre suposa la prèvia captació de les semblances. Acceptar això hauria d'implicar un replantejament de la noció de tradició (entesa com a transmissió cultural) i, sobretot, del concepte de ruptura, que tan sovint hem associat a l'experimentació amb la presumpció, una mica ingènua, que qualsevol canvi d'orientació estètica suposa una eradicació del passat.

Formularé aquest replantejament a partir dels conceptes de llegibilitat i il·legibilitat. Per bé que sovint s'ha associat la tradició amb la llegibilitat i la ruptura amb la il·legibilitat, aquí defensaré la capacitat que té allò il·legible d'esdevenir agent de transmissió cultural. Prendré com a base, d'una banda, els usos i lectures de la poesia de Gabriel Ferrater que fan autors com Carles Hac Mor, Vicenç Altaió i Víctor Sunyol i, d'altra banda, el valor semiòtic de l'il·legible en textos de Miquel Bach i altres poetes².

Parlar de tradició no vol dir només situar i entendre una literatura determinada en un eix diacrònic, sinó també examinar com s'ha construït la noció de legitimació en el camp cultural. Hi ha un cert consens entorn del fet que l'escriptura experimental s'enfronta als valors i normes estètiques *tradicionals* (mitjançant el joc formal, la hibridació de codis o l'alteració de la discursivitat canònica de cada gènere), però potser hauríem de considerar també que aquest enfrontament no treu la producció experimental *fora* de la tradició (és possible existir fora de cap tradició?), sinó que mostra la variabilitat del concepte de prestigi *dins* el mateix camp literari. D'altra banda, la idea de tradició està estretament lligada a les de transmissió i llegibilitat/il·legibilitat. La poesia experimental juga amb la il·legibilitat, tant en un pla formal i gràfic (amb textos que no es veuen bé, que es difuminen, que no s'entenen, indesxifrables...) com en un de noció (amb la denúncia de les *dictadures del significat* que tan bé escenifica l'escriptura de Carles Hac Mor), i, per tant, compromet la capacitat de transmissió d'un saber compartit que teòricament té tota literatura: no és possible transmetre allò que no es pot llegir. Ara bé, l'experiment fractura realment aquesta transmissió? O es tracta, en canvi, d'una inflexió i no d'un trencament?

Per a crítics com Harold Bloom el trencament no és possible en

NOTES

1 | Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca *La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos* (FFI2012-34722), finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

2 | Les reflexions que planteig es deriven, d'una banda, de l'entesa de la ruptura com a reconfiguració més que no pas com a destrucció proposada en el volum *Poètiques de ruptura* (Muntaner, 2008) i, d'altra banda, d'alguns treballs en els quals he abordat la idea d'experimentalitat en relació amb la de tradició (Pons, 2012a, 2012b).

tant que és inimaginable escriure fora de la tradició. I als antípodes ideològics de Bloom, Raymond Williams entén que el concepte de tradició, per allò que té de selectiu o exclusiu, ha arribat a substituir l'entesa històrica o inclusiva de la noció de literatura nacional³. En aquesta mateixa línia, i parlant del cas català, Oriol Izquierdo (1993: 190) afirma que l'edificació d'una tradició literària sempre comporta «una certa operació d'imatge» que transcendeix l'àmbit literari per portar a la construcció d'un país. D'altra banda, Aleida Assmann ha recordat (2008: 156) que el terme *traditio* té els orígens en les lleis romanes sobre l'herència, que l'usen per designar la transferència de propietats, drets, obligacions, autoritat i poder entre un donant i un receptor per salvar el buit que crea la mort i que amenaça la continuació de la vida comuna⁴. D'acord amb aquests raonaments, la tradició equivaldria, doncs, a una *producció de continuïtat*.

Aquest és el punt que m'interessa posar en dubte. Entenc que la inevitabilitat de la tradició no equival a l'existència d'una continuïtat entre el passat i el present literari: la tradició es pot construir (i interpretar) també a partir de la discontinuïtat, de la interrupció i de la contraescriptura. És pertinent recordar que el mateix Bloom, a pesar de ser un defensor convençut de la immortalitat i la perdurabilitat d'aquells que considera *grans mestres*, es distancia de les visions harmonioses de la tradició proposades per T. S. Eliot a «Tradition and the Individual Talent» i per Northrop Frye a *The Critical Path* per reivindicar una entesa més conflictiva del passat literari. Per a Eliot i Frye la tradició és inclusiva i —en tant que la consciència o talent de cada individu hi pot aportar, en integrar-s'hi, petits canvis— permet la llibertat. En canvi per a Bloom (1974: 530-531) aquesta llibertat és il·lusòria: pensar en una simultaneïtat —aquella que constitueixen les grans obres— a la qual el nou poeta s'incorpora no és més que una idealització. Per a l'autor de *The Anxiety of Influence* adoptar una mirada contemporània comporta veure la tradició no com un continu, sinó com una dialèctica entre repetició i discontinuïtat. Foucault ja havia proposat (1997[1969]: 13-15) una noció d'història que, un cop mort el subjecte que en podia garantir la continuïtat, només podia basar-se en la discontinuïtat. I María José Vega (2008: 140-41) ha observat la influència de Foucault en el comparatisme contemporani (Said, Greenblatt), sobretot des de la idea que les discontinuïtats i les ruptures serveixen per constituir l'hegemonia dels ordres culturals. Aquests ordres culturals s'autoafirmen mitjançant la definició d'àrees exteriors (l'exemple foucaultia per excel·lència és el de la bogeria com a àrea externa a la raó, però la poesia experimental podria ser una altra d'aquestes *zones d'exclusió*) que, en realitat, són demarcades des d'una posició de poder i que garanteixen la solidesa i l'estabilitat del sistema⁵.

Des d'un punt de vista diferent, l'observació dels aspectes procedimentals de la canonicitat evidencia la contingència de la

NOTES

3 | Així, Bloom afirma: «What happens if one tries to write, or to teach, or to think, or even to read without the sense of a tradition? Why, nothing at all happens, just nothing. You cannot write or teach or think or even read, without imitation» (1974: 532). Cal notar que posteriorment, en les seves reflexions sobre el cànon, Bloom utilitza aquest argument per acusar injustament els crítics que anomena *del ressentiment* de no tenir en compte la tradició (res de més fals: precisament, feministes, neohistoricistes i postcolonialistes tenen sempre present la tradició; però la rellegeixen políticament). Al seu torn, Raymond Williams escriu: «This development [la literatura entesa com a categoria selectiva] depended, in the first place, on an elaboration of the concept of 'tradition'. The idea of a 'national literature' had been growing strongly since the Renaissance. [...] But, within the specialization of 'literature', each was re-defined so that it could be brought to identity with the selective and self-defining 'literary values'. The 'national literature' soon ceased to be a history and became a tradition» (1996: 266).

4 | Assmann afirma a més: «There are two possible concepts of tradition, a strong and a weak one. The weak concept of tradition is descriptive and retrospective. It is used where a continuity of motifs, ideas, topoi, etc., is retrospectively discovered. The strong concept of tradition is a normative one and refers to *the production of continuity* with the intent to counter the erosion of time, decay, and forgetting» (2008: 167, el subratllat és meu).

5 | També Mercè Picornell (2012) ha analitzat amb profunditat els intents d'assegurar la continuïtat

separació entre tradició i ruptura, atès que, a l'hora de la canonització, el *modus operandi* de les pràctiques habitualment considerades *no tradicionals* és similar al d'aquelles altres que s'entenen com a tradicionals. En aquest sentit, com ha assenyalat el poeta italià Lello Voce, la tradició i l'art d'avantguarda fan exactament el mateix: operen mitjançant un procés de selecció, preservació i transmissió⁶. Com veurem més endavant, la canonització dels textos adscriuibles a l'etiqueta *poesia experimental*, que es produeix mitjançant la concessió de premis literaris, l'edició d'obres completes o, simplement, l'atenció crítica, justifica l'ús d'expressions com *tradició avantguardista*, *tradició de la ruptura* o *tradició de les avantguardes* (Pons, 2012b). Negar la validesa d'aquestes expressions equivaldria a defensar una condició de l'avantguarda com quelcom resistent a la preservació, extern a qualsevol sistema.

Tanmateix, en l'àmbit català la percepció d'una oposició oximorònica entre tradició i ruptura sembla haver-se enquistat. Un recompte de les ocurrences de l'expressió «tradició i modernitat» en els títols d'estudis sobre obres, períodes i autors literaris sembla ser-ne la millor prova. Tant el rebuig radical de la tradició com la denúncia dels mals de la discontinuïtat són manifestacions d'aquest discurs. Així, per un costat, entre els creadors contemporanis, hi ha qui nega qualsevol impacte de la tradició en el propi quefer, com la ballarina i coreògrafa Marta Carrasco, que titula un escrit publicat en un monogràfic de la revista *Pausa* dedicat a teatre i tradició amb un irònic «Tradiquè?» (2005), reblat amb altres expressions igualment agitadores: «Però quina tradició *ni qué niño muerto?* [...] No tinc en compte cap mena de tradició a l'hora de posar-me a fer un espectacle» (2005: 79). Tanmateix, en una creadora que, com Carrasco, ha assumit la direcció coreogràfica d'espectacles basats en Salvat-Papasseit, Rodoreda, Brecht o García Lorca i que, per tant, no és gens suspecta de «partir del no-res», aquesta mena d'afirmacions han d'entendre's necessàriament com una provocació destinada a construir una autoimatge volgudament desubicada. Per un altre costat, la discontinuïtat ha estat percebuda com l'amenaça endèmica de la cultura catalana. Jordi Llovet afirma que allò que diferencia la literatura catalana de l'anglesa, la francesa o la italiana és que, mentre aquestes literatures s'han desplegat com un *continuum* de causes i efectes, la catalana «pateix unes batzegades i unes interrupcions tan enormement brutals que difícilment [...] es pot parlar de la literatura catalana com una literatura formada per fites contínues [...]. La literatura catalana és plena d'intermitències» (2006: 115). Al seu torn, Víctor Martínez-Gil, parlant de les apel·lacions d'Eugeni d'Ors a la Santa Continuïtat, remarca la tendència catalana a la «sensació de no tenir tradició» i a l'explicació de la pròpia història «com una dolorosa ruptura» (la vigència del mot 'Decadència' n'és una mostra) i suggereix, com a contraexemple, la confiança de la historiografia portuguesa en la pròpia literatura (2010: 124-125)⁷. En

NOTES

en la cultura catalana del període 1960-1970 amb la creació d'uns marges que, per contrast, creen la il·lusió d'un centre estable.

6 | «Tradition works thanks to a *selection*, which as far as it is concerned aims towards a *preservation* and a subsequent *transmission*, which is supposed to be endless [...]. Now, if you carefully look at it, at least from a certain point of view, avant-garde seems to have been working following similar ways. It aims to occupy the center of the symbolic chess board and by removing at least in principle any aesthetic-cultural value (in a word: market value) from everything that isn't avant-garde, selects and does nothing but set up a norm again which aims to make itself absolute» (Voce, 1996: 117).

7 | Joan Ramon Resina fa una relectura crítica del terme 'Decadència', que proposa substituir per *desaparició*, en relació amb el binomi continuïtat/discontinuitat. Observa, així, que «the decadence of Catalan literature in the early sixteenth century precluded the formation of a Catalan national culture [...] at the time when other European cultures were developing into national cultures. Once again, the principle at work in the Catalan case is discontinuity» (1995: 286). Resina conclou que el procés centralitzador que va contribuir a crear les nacions estat europees en els segles xv i xvi va implicar una periferització de cultures —com la catalana— que només ha estat reconeguda oficiosament per la història, i observa que «the myth of remote continuity notwithstanding, the modern nation state is as fleeting a structure as any other product of the social life of human beings» (1995: 301).

canvi, hi ha qui fa un camí invers i es planteja aquestes interrupcions com un repte amb potencial de revolta:

¿Com es pot crear una identitat a partir de l'absència de referents, o més aviat, a partir dels referents d'una tradició d'exclusió i subordinació, una identitat sense i fora d'una tradició? ¿Com usar de manera productiva una tradició i una herència? ¿I com usar de manera subversiva una tradició, per tal de donar-li la volta i fer-li dir l'indicible? —es pregunta Josep Anton Fernández (2004: 203) parlant de Maria-Mercè Marçal.

L'assaig de Giuseppe Grilli *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana*, subtítulat *Continuïtat i alteritat en la tradició literària*, aborda de manera força combativa el problema de la tensió entre continuïtat i trencament —o entre canonització i marginalitat. Així, relativitza l'alteritat de Joan Brossa i s'esforça per presentar-lo com un autor que, allunyat de l'originalitat, contradictòriament «rebutja, provocativament, qualsevol lligam amb la tradició», però que al mateix temps fa

regressions romàntiques a la poesia patriòtica, en la qual, de manera gairebé descarada, segueix fins a superar-lo amb tota seriositat un Ventura Gassol, o bé, amb pur experimentalisme, torna a evocar els jocs de paraules, la buidor o la trivialitat de la poesia popular prebarroca del segle XVI (1984: 212).

Així mateix, en referir-se a l'escriptura textualista de Biel Mesquida i Quim Monzó, hi detecta «una dissipació temàtica i formal que en la història de la literatura catalana només pot parangonar-se a la irresponsabilitat dels poetes culterans i pseudoculterans del segle XVII» (1984: 215-216), i qualifica d'ingenus, a més, principis i valors com «la imaginació al poder, l'alliberament gai, la crisi del marxisme, l'escriptura com a diferència, els autors de la biblioteca del papà com a personatges...» (1984: 216). Grilli en conclou que:

La novel·la *freak*, a Catalunya encara més que en d'altres indrets, només estableix amb la literatura una relació de recíproca instrumentalització: és deliberadament més vulgar que el *puterio* de les seves cobertes. Només caldrà esperar el tomb de la dècada i es veurà que l'experimentalisme es fa clàssic, la cultura i la pràctica de la contestació s'estableixen com a cànons d'un nou esteticisme i floreixen escoles d'imitadors a l'entorn d'uns autors encara massa joves (1984: 216).

No tan de pressa. Trob convincents alguns punts de l'argumentari de Grilli, especialment aquells que incideixen en la inevitable connexió de les produccions d'avantguarda amb la tradició en què s'insereixen —fins i tot quan s'hi integren de manera disruptiva— i aquells altres que subratllen la dinàmica pendular entre contestació i establiment. Ara bé, no veig clar que es pugui desactivar la rellevància sistèmica de l'experimentació literària mitjançant la constatació dels seus lligams, pel simple fet que cap literatura no existeix fora d'una xarxa. Ningú no menystindria el *Poema de la rosa als llavis* de

Salvat-Papasseit pel seu ús d'elements trobadorescos. Tot artefacte literari té vincles, i utilitzar aquests vincles per desacreditar unes determinades obres (per la seva suposada manca d'originalitat) i alhora per reivindicar-ne unes altres (per l'esforç de continuïtat que representen) equivaldria a usar un doble estàndard injust. Crec, en canvi, que allò que defineix l'alteritat de la poesia experimental és justament la manera d'acabar-se a un passat amb el qual dialoga sense ignorar-lo. Potser la clau de tot plegat és que en l'escriptura d'experimentació la relació —sigui quina sigui— amb la tradició es torna conscient, premeditada. Els poetes experimentals tracten la tradició no com un patrimoni naturalitzat que s'assumeix a cegues, sinó com un contingent amb el qual el diàleg és sovint implícit —*secret*, si es vol— però sempre deliberat⁸. En definitiva, com apunta Manel Ollé, l'entesa de la tradició com «l'herència patrimonial d'una sèrie d'autors, de llibres i de procediments literaris prestigiosos i modèlics que ens llega el passat i que nosaltres transmetem al futur», no pot sinó ser considerada «ingènua i anacrònica» (2001: 7).

La casuística que vincula el corpus experimental amb la palimpsestació intertextual i amb l'apropiació que permeten lectures crítiques de la tradició és molt extensa⁹. En el cas que ens ocupa, el llibre de poemes de Carles Hac Mor *M'he menjat una cama* (2004) pot exemplificar les particularitats (i les dificultats) d'una transmissió cultural que tria la via de l'il·legible. Rere l'evident joc intertextual amb *Menja't una cama* de Gabriel Ferrater¹⁰, en el poemari d'Hac Mor hi ha una complexa operació de lectura que fingeix percebre el títol ferraterià com un imperatiu. «Menja't una cama» és, en efecte, una frase imperativa, el caràcter comminatori de la qual queda atenuat, però, pel fet que prové de la dita popular «si tens gana, menja't una cama», circumstància que la converteix en discurs aliè i, per tant, la distancia del jo enunciatu ferraterià. Però la lectura poètica té unes convencions interpretatives que fan que no ens sentim al·ludits pel caràcter apel·latiu de certs enunciats, de la mateixa manera que hem après, per exemple, la contingència de la identificació entre jo líric i jo biogràfic (una contingència que, per cert, la reemergència de les poètiques de l'oralitat ha tornat a posar en entredit). En passar per alt aquestes convencions, Hac Mor tracta la llengua poètica com si fos llengua quotidiana, és a dir, posa en primer terme la comunicabilitat i la conativitat del missatge, i *obeeix*, així, l'imperatiu de l'enunciat ferraterià. Però, al mateix temps, el *desobeeix* en tant que, si fem cas de la lectura de Xavier Macià i Núria Perpinyà, el títol *Menja't una cama* «diu molt sobre la insolidaritat dels homes i la necessitat de saber-se espavilar enmig d'un món on cadascú s'ha d'empassar els tràngols més difícils sense l'ajut d'altri» i, en una interpretació potser més discutible, «sobre la necessitat d'anteposar el compromís individual al compromís històric» (1987: 37). És molt difícil trobar en els poemes desraonables de *M'he menjat una*

NOTES

8 | En un sentit similar, Manel Ollé (2004) defensa la necessitat de l'emergència de relectures de la tradició que en qüestionin el caràcter estàtic i llunyà, i posa com a exemple la reivindicació que ha fet Enric Casasses d'autors com Juli Vallmitjana o Joan Vila Casas.

9 | Me n'he ocupat a Pons, 2007, entre altres treballs.

10 | I d'altres jocs intratextuals menys obvis: Jordi Marrugat (2009: 103) observa que *M'he menjat una cama* recull la reescriptura de molts fragments d'un llibre anterior d'Hac Mor, *Cabrafiga*, publicat el 2002.

cama, composts a partir de la deriva i la impredecibilitat, cap vestigi d'aquesta *jerarquització dels compromisos*.

On se situa, doncs, Hac Mor respecte del seu predecessor Ferrater? El corregeix, l'homenatja, hi juga? O fa les tres coses alhora? Jordi Marrugat apunta la doble provocació que representa *M'he menjat una cama*. D'una banda, envers la llengua i el lector, atès que hi sovintegen els proverbis populars utilitzats per engegar el codi lingüístic «a pastar fang» (2009: 102); d'altra banda, envers els poetes que han volgut imitar Ferrater per la via de la poesia anomenada de l'experiència (2009: 103)¹¹. La *diferència* d'Hac Mor no s'establiria, doncs, només en relació amb Ferrater, sinó també en relació amb un sector dels seus seguidors. Es desplega, per tant, tot un joc de lectures i contralectures d'un poeta el valor canònic del qual queda, tanmateix, intacte.

Per un altre costat, *M'he menjat una cama* és un llibre guardonat amb el premi Cadaqués a Rosa Leveroni i es publica en una de les col·leccions de prestigi més clàssic del mercat editorial català, Els Llibres de l'Óssa Menor. Es presenta, per tant, embolcallat amb una cel·lofana de distinció que els diferents paratextos (la referència al premi a la coberta, la menció dels membres del jurat a la pàgina de crèdits...) s'encarreguen de subratllar. Una distinció, però, que queda qüestionada irònicament per una de les tres citacions amb què comença el llibre, identificada com la «Nota d'un jurat de premi literari»: «Significats atzarosos. Collage retallat. Manca de gràcia, d'imaginació, de disseny intencional. Histèria descontrolada» (Hac Mor, 2004: 9)¹². *M'he menjat una cama* apareix, així, com un objecte contradictori que afirma i alhora en nega la qualitat. La valoració elaborada per aquest ignot membre d'un jurat no es fa molt lluny de l'opinió expressada pel crític Jordi Galves, que assegura a *La Vanguardia* que *M'he menjat una cama*

pasma por su falta de contención. No estamos hablando de la desmesura en el buen sentido surrealista al que se quiere acercar sin conseguirlo. Los motivos son claros: el empacho hermético le lleva a la disolución, al reblandecimiento de los sesos ante la confusión y el no poco desvarío (2004: 8).

Si bé Galves es mostra astorat per la il·legibilitat del text, també reconeix que Hac Mor ha assumit «la condició caníbal, antropòfaga, que supone la praxis de una poesía verdaderamente contemporánea» i que «hincando el diente al propio yo en lo que él denomina ejercicio de despintura, realiza su gran vocación exclusiva hacia la sinrazón, la nada, la desaparición, el borrado mágico» (2004: 8).

I, amb tot, malgrat el tarannà radical que li atribueixen els crítics¹³, Hac Mor afirma que «tot és intel·ligible» i que «*M'he menjat una cama*

NOTES

11 | Deix de banda que l'etiqueta *poesia de l'experiència* mereixeria ser revisada (quina experiència?; per què només unes determinades vivències i pretextos es consideren experiència?; el disseny d'un cal·ligrama no comporta experiència?; no seria millor parlar d'una *quotidianitat transcendida* que s'expressa en un estil cercadament planer, en una retòrica de la proximitat?). Sigui com sigui, és una poesia sobre la qual Marrugat s'expressa amb contundència, perquè entén que «implica l'assumpció de la ideologia burgesa conservadora i de l'ordre jeràrquic de la institució literària en tant que el poeta s'autoconsidera un ésser de sensibilitat i cultura superiors que pot explicar millor que els altres les coses sense interès que li passen. Això creu que li dona el dret d'imposar el propi jo sobre la seva societat, fer-li llegir les pròpies misèries i masturbacions mentals tot anihilant els altres com a massa amorfa i inexpressiva de la qual només se n'espera l'admiració incondicional» (2009: 103).

12 | M'explica Carles Hac Mor que aquesta «Nota d'un jurat» és real: es refereix a un manuscrit presentat per l'autor al premi Gabriel Ferrater (que no va guanyar) i que es trobava entre les pàgines d'un dels originals que li van retornar. Segons una altra versió (recollida a Xargay, 2004: 26), la nota és d'un membre del mateix jurat que li va atorgar el premi Cadaqués a Rosa Leveroni. Tant hi fa. L'important, com observa Ester Xargay, és que «podem veure la nota del membre del jurat com a condensació de la teoria dominant sobre què és o què ha de ser la poesia; i en l'acceptació del contingut de la nota per Carles Hac Mor,

és potser el llibre en què dic menys coses, però és el llibre que en diu més» (Bombí-Vilaseca, 2004: 2). Així mateix, desvincula el poemari de l'escriptura automàtica i en reconeix el caràcter tradicional: «la literatura, i sobretot la catalana, no ha sabut incorporar el llegat de les avantguardes. Jo he intentat, potser per la meva formació artística, incorporar dins de la tradició de la poesia catalana aquests elements avantguardistes que no hi són» (Bombí-Vilaseca, 2004: 3). *M'he menjat una cama* es troba, doncs, al vèrtex entre el rebutjable i el distingit, entre el reconeixement d'un passat literari i la cancel·lació d'aquest passat per un camí de desraó que queda clar ja a partir del primer poema:

POMES PERES GROSELLA
figues i vinga glaçons
del banc i corrents
prosseguir amb les fronteres
comprovar astorats que cou
s'entolla de xafigor o sovint
s'hi adaptarà i a llarg tret
reconèixer-lo al pic de l'obscenitat
desusadament il·lustrat a la melsa
(Hac Mor, 2004: 11)

Dir que Hac Mor subverteix la lectura de la tradició seria una simplificació, perquè implicaria que aquesta tradició té un *endret* —és a dir, una interpretació unívoca que només alguns agosarats s'atrevirien a capgirar. La tradició es pot llegir de moltes maneres. En realitat, el que Galves entén com a *confusión y desvarío* és el més *tradicional* de *M'he menjat una cama*, perquè constitueix el punt de contrast —i, per tant, de contacte— tant amb Ferrater com —si escoltam la lectura de Marrugat— amb un sector dels poetes que el prenen com a mestre. Llegit en xarxa amb l'hipotext ferraterià i amb el corrent d'inspiració ferrateriana que representen certs poetes «de l'experiència», el *nonsense* de «Pomes peres grosella» pren partit per una lectura de Ferrater que no en té en compte la referencialitat explícita, sinó els elements que hi queden velats: aquells elements, per entendre'ns, que «Al'inrevés» —poema que l'autor de *Les dones i els dies* qualificava de comentari crític al *Huckleberry Finn*— aglutina en l'expressió «No diré res de mi», despersonalitzadora només en aparença. El *nonsense* hauria cobra el valor, per tant, d'un sentit que, més que no pas d'*inexistent*, podríem qualificar d'*enderrocat*, i és oportú recordar aquí el títol de l'assaig *Enderroc i reconstrucció*, en el qual Hac Mor defensa una entesa no dogmàtica de la tradició: «La tradició —també la de les lletres catalanes— és molt important, i fins i tot és imprescindible, i tanmateix, si es converteix en un seguit de dogmes, tot just engendrarà clixés si fa no fa dissimulats» (2007: 131).

L'operació d'Hac Mor no és insòlita. Cal tenir en compte que en el

NOTES

hi podem trobar una actitud derivada de la poètica en evolució d'aquest autor. I val a dir que la seva poètica en procés té poc a veure amb les idees dominants sobre la poesia» (2004: 26). Sobre aquest punt, vegeu també Costa-Pau (2004: 12).

13 | Segons Sam Abrams, *M'he menjat una cama* és «l'aposta més radical de l'autor contra el sentit del poema» (2005: 13).

discurs crític sobre la poesia catalana de la segona meitat del segle xx Ferrater ha esdevingut un significant polisèmic —o propici a ser, en expressió de Pere Gimferrer (2001: 361), *malentès*—, incòmode i resistent a l'encasellament, i que també en l'àmbit creatiu ha estat objecte de lectures contraposades. Vicenç Altaió, per exemple, recorda que, quan a principis dels setanta convida Ferrater a fer una lectura pública, se sorprèn que el poeta llegeixi marcant el ritme dels versos amb el peu i teclejant les síl·labes amb copets a la taula. En aquella època, el veu com un autor que ha derivat, «sense mestratge voluntari», en una escola literària de l'experiència que té pocs adeptes «en el món de l'autonomia formal, del radicalisme polític i de les textualitats, cap a on els més jovencells ens inclinàvem» (2008: 26). Però deu anys més tard el mateix Altaió assisteix a una lectura del grup textualista TXT a París, i veu que aquells joves francesos llegeixen els poemes igual que Ferrater, remarcant-ne el ritme, explotant les dimensions de la pura textualitat, i aleshores entén «per què Gabriel Ferrater pertanyia també a les pràctiques textuals» (2008: 27).

Explico això —conclou Altaió— amb la mateixa perplexitat que ho vaig sentir, perquè Ferrater era model per als poetes [...] de la generació que ens precedia: Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Francesc Parcerisas. Realment no sé si eren ells o nosaltres qui llegíem bé Ferrater. Ferrater ha quedat al mig, esmicolat (2008: 27).

Si uns autors porten Ferrater al terreny experiencial, d'altres —Hac Mor, Altaió— el porten a l'experimental¹⁴.

D'altra banda, cal no oblidar que les maniobres *contra el sentit* executades per Carles Hac Mor tenen també una lectura en clau sociopolítica. És el que proposa Julià Guillamon, per a qui, en l'era postutòpica de finals dels setanta, l'estètica de l'absurd i de l'il·lògic ofereix l'oportunitat d'incomodar aquells que, des del nou poder, s'esforcen a reivindicar la necessitat del pacte i la renúncia. Així, el neodadaisme dels anys vuitanta hauria estat una de les conseqüències de la Transició en el terreny cultural¹⁵: una mena de reacció a la saturació provocada per la gravetat dels discursos del marxisme i la psicoanàlisi. Des d'aquest punt de vista, l'escriptura sense sentit seria una nova manifestació de la retòrica del desencant.

Però Carles Hac Mor i Vicenç Altaió no són els únics que dialoguen amb Ferrater. Si Jordi Galves parlava de l'antropofàgia de la poesia contemporània, Víctor Sunyol desfà i refà el poema «Posseït» de Ferrater —que alguns crítics han llegit valent-se de la idea de canibalisme— a partir d'un moviment de deglució i expel·lició que transforma l'original. En una sèrie de diapositives presentades en un arxiu en format PowerPoint, Sunyol atomitza «Posseït», n'aïlla versos o fins i tot paraules soltes i obté com a resultat trenta-sis

NOTES

14 | Tanmateix, caldria veure fins a quin punt és operativa la polarització que descriu Altaió. Pessarrodona, Comadira i Parcerisas reconeixen el mestratge de Ferrater de diverses maneres que seria injust identificar amb una assumptió monocolor i acrítica. Vegeu, a tall d'exemple, el testimoni de Narcís Comadira, per a qui la veritable herència de Ferrater és la llibertat: «¿Poden existir realment seguidors de la poesia de Gabriel Ferrater que no siguin purs epígons mimètics, ridícules caricatures? A part de William Cliff, que escriu en francès, no en conec cap. [...] [Jo] el declarava mestre però no seguia el seu magisteri. I li dedicava un poema [*Un passeig pels bulevards ardents*] que, reconeguda o no, marcava una inflexió del realisme. Era el resultat de la llibertat heretada de Gabriel Ferrater» (2001: 360).

15 | «El neodadaísmo catalán de los ochenta surge, como el original, de un desengaño. Se manifiesta de manera discontinua en la obra de media docena de escritores, en las más variadas hibridaciones: romanticismo, situacionismo, arte conceptual, posmodernismo» (Guillamon, 2008: 24).

poemes nous¹⁶. Cada un d'aquests poemes remarca una qualitat diferent de l'hipotext i, alhora, registra els moviments dels ulls en el procés de lectura, per la qual cosa es pot considerar la cristal·lització representada d'un instant de percepció. Així, si el *nou* poema de Sunyol «Sóc més lluny que estimar-te. / No sóc sinó la mà amb què tu palpeges» posa l'èmfasi en el contrast entre dues formes, directa i indirecta, d'asseveració, d'altres poemes aïllen adjectius i pronoms de primera persona («meu / mi / me / em»), sintagmes («saciada de tu») o exploten la cacofonia («cucs / cos / cos / sóc») (figures 1, 2, 3 i 4).

Sóc més lluny que estimar-te.

No sóc sinó la mà amb què tu palpeges.

saciada de tu

meu
mi
me
em
cucs
cos
cos
sóc

Figures 1, 2, 3 i 4, Víctor Sunyol, *Posseït*

Es tracta d'un procediment que han utilitzat d'altres autors conceptuals, com el nord-americà Ronald Johnson, que es dedica a esborrar parts dels quatre primers llibres del *Paradise Lost* de Milton fins a convertir-lo en un llibre nou, *Radi Os* (1977); o la també nord-americana Jen Bervin, que treballa amb la cancel·lació dels sonets de Shakespeare; o l'escocès Peter Manson, que a *English in Mallarmé* (2007) hi juga amb l'homografia per reescriure els poemes de Mallarmé eliminant-ne totes les paraules que no siguin també mots anglesos (encara que tinguin un significat diferent: *coup*, *main*, *porter*, *chair*, *pour*, *comment*...). En el cas de Sunyol, el joc amb l'espai en blanc que deixa els mots en suspensió convoca un sentit surant, inconclús, que *sunyolitza* Ferrater i que, en oposició a les interpretacions que el veuen com un autor de referencialitat estable, el rellegeix com un poeta inconcret. Aquest poema n'és un exemple:

NOTES

16 | L'origen d'aquest experiment es remunta a un *Assaig de lectoescriptura* de 1980 en el qual Sunyol pretenia donar diferents lectures del poema a partir d'elements gràfics i es completa amb l'article «Tres apunts sobre «Posseït» de Ferrater» (Sunyol, 2011). M'he referit breument als tres treballs a PONS 2012c.

Sóc
 faran
 trobaran

ets
 has

excites
 vas
 refuses

sóc
 palpeges

Figura 5, Víctor Sunyol, *Posseït*

Potser l'experiment de Sunyol és una nova manera de recordar-nos el que també han vist crítics com Jordi Julià, Xavier Macià i Dolors Oller: que Ferrater no és, malgrat el perfil precís de la seva imatgeria, un poeta evident. En sentit idèntic podem invocar les intervencions que el mateix Sunyol practica a *lowery pore* (2003) sobre els poemes de Ferrater «Amistat del braç», «L'oncle» i «Dits», que comprimeix i «anagramitza» (l'expressió és de Serra, 2002) fins a convertir-los en tres haikús reunits sota el títol «Retalls»:

RETALLS

ELS ULLS AL CARRER

Vora la porta,
 tota la sang del món
 abalançada.

Se'n duen el seu fàstic.
 Però les mans tremolen:
 Que no fos meu.

DE COMIAT

Van prémer l'ombra:
 llagrimaig que plovia
 dels bruscos túnels.
 (Sunyol, 2003: 20)

Hac Mor i Sunyol absorbeixen conscientment els seus predecessors de manera sincopada, mitjançant el joc de filiació dadaista, la combinatòria i l'esborrament, recursos que converteixen la tradició en un itinerari de discontinuïtats, de meandres, de desaparicions i reaparicions. D'altres poetes escenifiquen aquesta discontinuïtat exercint sobre el codi diferents formes de violència i de renou. Així, en *La llengua suspesa* (1986) Vicenç Altaió reflexiona «sobre una llengua que, en una primera significació, no passa l'aprovat —està suspesa— i, segonament, dins la metàfora, una llengua que es troba en el buit, resta en *stand by*, absorta, abstreta, atònita, embadalida...» (Carreras, 2004: 41). Però aquest *stand by* no equival a la immobilitat,

perquè l'errada que ha provocat el suspens *acadèmic* pren valor epistemològic i es converteix en porta d'accés a uns sentits inesperats. Es tracta d'un aprofitament de l'errada que podria comparar-se amb la pràctica dels artistes digitals que treballen amb les possibilitats estètiques del *glitch* (error en un sistema informàtic) a partir de la corrupció de les dades. Una pràctica que també han explorat poetes experimentals com el nord-americà Jakson Mac Low, que investiga l'error en el seu *Barnesbook*, compost a partir de textos de Djuna Barnes (Dworkin, 2003: 108-109). En el cas d'Altaió, el poema titulat «Erròtica», combinació d'*eros* i *error*, acaba advertint que «Eva evita qualsevol conversa filològica» (2004: 369): una evitació que irònicament no fa sinó convocar, de la mà de Pompeu Fabra, tota l'acadèmia en pes i, per tant, *totes* les converses filològiques. El titulat «Fe en l'errata» fa que de l'equivocació brolli, per suggerència i substitució, la *diferència* significant:

On diu
24 en lloc de 21
ha de dir
Mare en lloc mare [*sic*],
.....
Ell ha de dir Ella
talment exili ha de dir el lloc de la fe,
o bé,
el Pare en lloc del meu pare
o una recuperació de l'anterior.
(Altaió, 2004: 370)

El renou de l'errata fa que la poesia deixi de ser un territori de certeses, íntimes o socialitzades, i es converteixi en un enunciat del qual convé desconfiar. En un estudi sobre l'obra de la poeta Susan Howe, autora de llibres de versos que ocupen línies tipogràficament embogides, que es trepitgen i es fan nosa unes a les altres, Craig Dworkin associa el renou amb la violència (perquè el soroll, en interrompre la transmissió d'informació, molesta), però també amb un potencial per a un nou ordre social i polític, atès que Howe recupera programàticament una sèrie de veus «històricament reprimides» que destorben l'harmonia de les veus hegemòniques (2003: 39-40).

D'aquest renou que suggereix la possibilitat d'un sentit diferent de la incomunicabilitat quasi total que proposen els poetes del zaum només hi ha una passa. És la passa que fa, per exemple, Damià Huguet en la secció «Crotolari» d'*Ofici de sords* (1976), una sèrie de quatre poemes inintel·ligibles el primer dels quals diu:

Tal·luts espidanyats, donnes de gic,
s'estrunya suran d'aferegats torrats
cerbant refels ofuquissats d'avíc.
Sacunys espalls, tuvinejats com ruts,
esfanten nots furcits de clas esfíc

perquè les cills esgantin fenecats fucuts.

Ruïses d'allot tuvinegen iscots.
(Huguet, 1994[1976]: 123)

De la mateixa manera que el codi és alhora irrecognoscible i familiar —l'enunciat en conjunt no significa res, però els articles, les preposicions, les conjuncions i les regles morfològiques són catalans—, els poemes són tradicionals a partir d'una discontinuïtat productiva. És precisament la il·legibilitat dels versos allò que obre un diàleg amb provatures ja clàssiques com el *glíglíco* de Cortázar o el *Jabberwocky* de Lewis Carroll, però també amb la tradició catalana coetània de la poesia hermètica, sobre la qual Huguet, sembla ser, ironitza¹⁷. De manera similar podem llegir el «Sirventès» de Miquel Descot inclòs al *Viatge perillós i al·lucinant a través de mil tres-cents vint-i-set versos infestats de pirates i de lladres de camí ral*, que recupera una particular lectura del trobar clus (Pons, 2012a); el poema de Ponç Pons «És ver que mai no strunc que nic però», recollit a *Al marge* (1983), que tanca un galimaties transmental amb un vers lapidari: «Jo no t'he enganat mai i açò me basta» (Pons, 1983: 47); alguns dels poemes d'*Entreparèntesis* (1978) de Víctor Sunyol («Clarosos llerons d'endesa / paortien al cler dels malartes...») (1978: s. p.); la llengua medievalitzant d'alguns textos de Carles Hac Mor; o el número 0 que el 1984 treu la revista *CAPS.A*, creada a Mataró pels artistes Jordi Cuyàs, J. M. Calleja i Jaume Simon, que apareix en llatí per (irònicament?) evitar problemes d'interpretació¹⁸. Més enllà de la humorada, de l'excentricitat i de l'exercici conceptual, aquests textos il·legibles obliguen a redefinir el que convencionalment entenem com l'objectiu de la lectura: el desciframent. En una conversa amb Roger Chartier, Bourdieu assegura que la metàfora de la xifra és típicament la metàfora del lector:

Hay un texto que está codificado, del cual se trata de despejar el código para hacerlo inteligible. Y esta metáfora nos conduce a un error de tipo intelectualista. Se piensa que leer un texto es comprenderlo, es decir, descubrir en él la clave. Mientras que, en verdad, no todos los textos estan hechos para ser comprendidos en este sentido. [...] Hay toda suerte de textos que pueden pasar directamente al estado de práctica, sin que necesariamente exista la mediación de un desciframiento en el sentido en que lo entendemos (2010: 255-256).

Vista així, la il·legibilitat no seria una estratègia afavoridora de l'hermetisme sinó, al contrari, una maniobra antielitista. Però cal tenir en compte que la circulació d'aquesta mena de textos és restringida. El mateix Bourdieu planteja que el camp literari és el *locus* de dos processos de jerarquització: la jerarquització heterònoma, que s'imposaria si el camp literari desaparegués i els escriptors quedassin sotmesos a les lleis comunes de l'economia i el poder, i que es reflecteix en marcadors d'èxit com el nombre d'edicions d'una obra; i la jerarquització autònoma, que es produeix amb

NOTES

17 | Joan Mas afirma que aquests poemes són una paròdia explícita d'alguns dels autors del grup d'El Mall: «[Huguet] s'oposa explícitament a una determinada estètica que a començaments dels 70 semblava que havia d'esdevenir hegemònica: la d'una poesia culturista, hermètica, arcaïtzant i intencionadament neoformalista. Xavier Bru de Sala i Ramon Pinyol n'eren els autors més representatius [...]. Precisament aquest poemari [*Ofici de sords*] s'obre amb una referència a *La fi del fil* (1973) de Bru de Sala i es tanca amb una secció, el «Crotolari», que és una paròdia directa i despietada d'aquesta estètica. Es tracta de poemes construïts amb mots aparentment arcaïcs, que podrien procedir de clàssics medievals, però que en realitat són pura invenció de l'autor, sense significat. Per a ell la gratuïtat d'aquests poemes és la mateixa que la dels primers llibres dels autors esmentats» (1994: 17).

18 | J. M. Calleja recorda: «La primera idea era explicar la història de la *CAPS.A*. El problema era llavors: "En quina llengua ho fem? En català o en castellà?" En aquell moment això encara era molt vigent. Potser ara no ens ho hauríem plantejat. Vam decidir fer-ho en llatí, com a llengua mare de les llengües amb què ens relacionàvem. Així no hi havia problema d'interpretació» (Darder, 2010: 46).

independència de les lleis del mercat i pot proporcionar un prestigi específicament literari, definit pels semblants (els altres escriptors)¹⁹. Si el consumidor d'aquests jocs és la mateixa comunitat literària, l'antielitisme d'aquestes pràctiques antiliteràries s'ha de considerar sempre relatiu.

En aquest itinerari per l'opacitat, els «Poemes-totxo» inclosos a *Guillaguí* (1978), de Miquel Bach, constitueixen un cas especial pel moviment de vaivé entre l'il·legible i el llegible. Als «Poemes-totxo» la intel·ligibilitat no neix de la construcció d'una llengua sense sentit, sinó de l'aglutinació del text fins a formar un bloc compacte del qual s'eliminen els signes de puntuació, les majúscules i els espais entre mots. El llibre apareix amb un pròleg de Joaquim Molas que, en interpretar aquests blocs textuais com a símbols de l'opressió de la postguerra, els retorna la condició de llegibles²⁰. El crític atribueix al popularisme, més que no pas a Joyce o a Dadà, els jocs lingüístics de *Guillaguí*, ja que el popularisme, Tzara i Breton es regeixen, diu, per les mateixes lleis (Molas, 1978: 7). L'exercici contextualitzador del prologuista permet fer dues constatacions fins a un cert punt contraposades: per un costat, és habitual en la crítica la recerca de genealogies que, amb l'excusa de la ubicació de l'artefacte artístic en un paradigma històric, converteixen en «menys sorprenents» determinats experiments literaris; per un altre costat, i en contrast amb les apreciacions de Giuseppe Grilli citades més amunt, la lectura sociohistòrica de Molas mostra que l'escriptura experimental manté el seu caràcter desestabilitzador i combatiu fins i tot quan se li cerquen aires de família.

Parlàvem, però, d'un vaivé. La segona part de *Guillaguí*, titulada «Lectura a peu de pàgina», reproduïx els mateixos poemes que la primera, aquesta vegada amb una disposició tipogràfica descomprimida (vegeu una comparació dels dos formats d'un mateix poema a les figures 5 i 6). Com a resultat d'aquest esponjament s'atenua la radicalitat formal, però en canvi es fa més perceptible la duresa de les imatges, velada a la primera part per l'ardüitat de desxifrar el sentit primer de l'enunciat. Ara els mots recobren la seva individualitat i es fan visibles el nin obligat a aplegar fems amb un senall, els mutilats de guerra, el tren dels catalans que se'n van a la frontera, les catacumbes civils dels bombardeigs. Just quan el lector s'ha avesat a l'il·legible, en una inversió sorprenent, el llegible adquireix una dimensió terrible: desemmascara la manera com el poeta «rebutja una per una les diverses opcions que li ofereix la societat on viu» (Molas, 1978: 6): les alienacions causades per la religió, el treball, la política...

NOTES

19 | «El grado de reconocimiento concedido por los semejantes (definidos, de manera perfectamente circular, como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos —lo que explica que las vanguardias tiendan siempre a parecerles a los observadores externos, más o menos hostiles, clubes de admiración mutua)» (Bourdieu 1989-90: 16).

20 | Per a Molas, el llibre és «una meditació sobre els anys de la postguerra» (1978: 5) i els totxos són una forma «que, en termes gràfics i ideològics, pretén de simbolitzar el monolitisme agressiu, pesant, de la interminable postguerra» (1978: 7-8).

HE TRO BA TUN DOLL QUEM SAG NA
 quan anava col·legi que ja no se'n recorda gaire un
 dia va sortir massa tard i a ca seua el van renyar
 perquè duia esbotzada l'espardenya i no volia anar a
 aplegar fems amb el senall i la paleta que déu n'hi do
 del que en pagaven mentre ell corria enganxat pels
 carrers darrera els camions fins el dia que el cotxe-
 cisterna el va ruixar de la pulmonia dels peus xops
 sa mare el va deixar sense sopar poca-vergonya que
 no sabien donar només disgustos i prou cabells grisos
 l'hi sortien quin patir la mareta pobra dona que no
 els veuria crescuts que ja seria morta si hagués viscut
 l'avi llenyataire no li hagués caigut el roure al cap
 esberlat a trossos per terra quin patir tota la pell se
 m'esborrona

HE TROBAT UN DOLL QUE EM SAGNA

quan anava a col·legi que ja no se'n recorda gaire un
 dia va sortir massa tard i a ca seua el van renyar
 perquè duia esbotzada l'espardenya i no volia anar a
 aplegar fems amb el senall i la paleta que déu n'hi do
 del que en pagaven mentre ell corria enganxat pels
 carrers darrera els camions fins el dia que el cotxe-
 cisterna el va ruixar de la pulmonia dels peus xops
 sa mare el va deixar sense sopar poca-vergonya que
 no sabien donar només disgustos i prou cabells grisos
 l'hi sortien quin patir la mareta pobra dona que no
 els veuria crescuts que ja seria morta si hagués viscut
 l'avi llenyataire no li hagués caigut el roure al cap
 esberlat a trossos per terra quin patir tota la pell se
 m'esborrona

Figures 5 i 6, Miquel Bach, *Guillagui*

Els casos vistos fins aquí parlen de la impossibilitat de demarcar una frontera nítida entre l'experimental i el tradicional, entre la ruptura i la continuïtat. Per a alguns el moment crucial d'aquesta impossibilitat és el postmodernisme i la promoció del gènere del pastitx, que difumina la línia entre el vell i el nou²¹. En qualsevol cas, la il·legibilitat causada pel *nonsense* dadaïsta, per la fragmentació, per l'alienació lingüística, pel zaum o per l'aglutinació té efectes aporètics: convoca alhora la tradició de la ruptura —de què ja va parlar Octavio Paz a *Los hijos del limo*— i la impossibilitat de la ruptura. L'experiment no es pot sostreure d'una tradició amb la qual el diàleg, plaent o esquerp, és inevitable. Per tant, potser la ruptura no s'hauria d'entendre com l'esborrament impossible d'un passat, sinó com a relectura —desmitificadora, juganera o mordaç— d'aquest passat. Es pot aduir que això no és específic de la literatura d'experimentació, atès que totes les literatures necessàriament dialoguen amb els respectius paradigmes diacrònics. És cert. Però precisament per aquest motiu no es pot obviar el context en què es produeix aquest diàleg. En la cultura catalana recent, marcada per intents de deslegitimació i per polítiques subalternitzadores que ni tan sols el discurs de la normalització ha aconseguit esvaïr, el concepte de continuïtat s'ha convertit pràcticament en intocable i s'ha estabilitzat, a més, en el nivell de l'imaginari simbòlic (renovacions de la flama de la llengua, cadenes humanes per reivindicar causes socials...). El concurs de la historiografia literària, amb el disseny d'un esquema de generacions que se cedeixen les unes a les altres el testimoni cultural, ha estat clau en la construcció d'aquesta il·lusió de continuïtats. La poesia d'experimentació actua precisament contra aquesta intangibilitat. Mostra que la transmissió cultural també és possible per mitjà de la interrupció, del tall i de l'apostasia d'uns models que l'acte mateix del rebuig fa encara, paradoxalment, presents. Una qüestió diferent, que caldria abordar en un altre estudi, és si aquesta transmissió es dona únicament en un camp restringit, reconegut únicament pels seus productors (creadors i crítics), o si és capaç d'anar més enllà.

NOTES

21 | Així, Lello Voce parla de «the exhaustion of the normative function of tradition at the moment when it crashed with postmodernism and with the postmodern period, in which the *pastiche* has given us one more chance [...] that has situated itself beyond the bipolarity avant-garde/tradition» (1996: 116).

Si l'audiència de l'experimentació són els mateixos literats, quina incidència assoleix en el camp social? Parlam, per homenatjar el títol del conte de Joaquim Ruyra, d'un drama en una peixera? Se'n pot sortir, de la peixera?

Bibliografia

- ABRAMS, S. (2005): «L'esclat de verds», *Caràcters*, 32 (juny), 13-15.
- ALTAIÓ, V. (2004): *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, Palma: Moll.
- ALTAIÓ, V. (2008): «Del textualisme a la postmodernitat: l'eixamplament dels límits a Muntaner, M. et al. (ed.), *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 25-41.
- ASSMANN, A. (2008): «Flights from History. Reinventing Tradition between the 18th and 20th Centuries» a Rüsen, J. (ed.), *Meaning & Representation in History*, Nova York i Oxford: Berghahn Books, 155-168.
- BACH, M. (1978): *Guillaguí*, Barcelona: Edicions 62.
- BLOOM, H. (1974): «The Dialectics of Literary Tradition», *boundary 2*, 2: 3 (primavera), 528-538.
- BOMBÍ-VILASECA, F. (2004): «Carles Hac Mor: «La literatura catalana no ha sabut incorporar el llegat de les avantguardes»», *Avui Cultura*, 7 d'octubre, 1-3.
- BOURDIEU, P. (1989-1990): «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (gener-desembre), 20-42.
- BOURDIEU, P. (2010): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- CARRASCO, M. (2005): «Tradiquè?», *Pausa*, 21 (juny), 79.
- CARRERAS, A. (2004): «Escriptura blanca o l'afonia del ventríloc: una poètica per al traficant d'idees», a Alaió, V., *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, Palma: Moll, 7-51.
- COMADIRA, N. (2001): «La fertilitat de Gabriel Ferrater» a Oller, D. i Subirana, J. (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, 355-360.
- COSTA-PAU, R. (2004): «De brases rere el sol més apte», *Avui Cultura*, 4 de novembre, 12.
- DARDER, M. (2010): «CAPS.A. entrevista a J. M. Calleja, Jordi Cuyàs i Jaume Simon» a VV.AA., *CAPS.A. La literatura i l'art. Mataró 1982-1985*, Mataró: Ajuntament de Mataró, 39-49.
- DWORKIN, C. (2003): *Reading the Illegible*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- FERNÁNDEZ, J. A. (2004): «Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal», *Lectora*, 10, 201-216.
- FOUCAULT, M. (1997[1969]): *La arqueología del saber*, Mèxic: Siglo XXI Editores.
- GALVES, J. (2004): «Comerse de pies a cabeza», *La Vanguardia. Cultura/s*, 120 (6 d'octubre), 8.
- GIMFERRER, P. (2001): «Malentesos ferraterians» a Oller, D. i Subirana, J. (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, 361-369.
- GRILLI, G. (1984): *Indagacions sobre la modernitat de la cultura catalana. Continuitat i alteritat en la tradició literària*, Barcelona: Edicions 62.
- GUILLAMON, J. (2008): «Humor y ruptura», *La Vanguardia. Cultura/s*, 25 de juny, 24-25.
- HAC MOR, C. (2004): *M'he menjat una cama*, Barcelona: Proa.
- HAC MOR, C. (2007): *Enderroc i reconstrucció*, Tarragona: Arola Editors.
- HUGUET, D. (1994[1976]): *Ofici de sords*, Palma: Moll.
- IZQUIERDO, O. (1993): «La construcció d'una tradició literària» a Bou, E. i Pla, R. (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 189-193.
- LLOVET, J. (2006): «El cànon català» a Bloom, H., *Ramon Llull and Catalan Tradition*, Barcelona: Institut Ramon Llull, 113-119.
- MACIÀ, X. (1999): «Gabriel Ferrater: un nou tombant de la poesia catalana?» a Bordons, G. i Subirana, J. (eds.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa i Universitat Oberta de Catalunya, 292-296.
- MACIÀ, X. I PERPINYÀ, N. (1986): *La poesia de Gabriel Ferrater*, Barcelona: Edicions 62.
- MARRUGAT, J. (2009): *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.
- MARTÍNEZ-GIL, V. (2010): «Tradició, valors i discontinuïtat en la literatura catalana: oxímorons acadèmics i antiacadèmics», *Cultura*, 6, 122-141.
- MAS, J. (1994): «Pròleg» a Huguet, D., *Ofici de sords*, Palma: Moll, 11-20.

- MOLAS, J. (1978): «Pròleg» a Bach, M., *Guillaguí*, Barcelona: Edicions 62, 5-9.
- MUNTANER, M., *et al.* (ed.) (2008): *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor.
- OLLÉ, M. (2001). *La invenció de la tradició literària. Formació i transformació del cànon* a Ollé, M., Pla i Arxé, R. i Subirana, J. (ed.), *L'estudi de la literatura catalana: ordre i cànon*. Barcelona: EDIOUC - Universitat Oberta de Catalunya.
- OLLÉ, M. (2004). «Els experiments amb gasosa (o el paper de la crítica literària en el sistema literari català actual)», *L'Espill*, 17, 76-93.
- PICORNELL, M. (2012): *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma, Lleonard Muntaner, Editor, en premsa.
- PONS, M. (2007): «Contactes textuais: Intertextualitat i narrativa experimental» a Pons, M. (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 177-240.
- PONS, M. (2012a): «On Besieged Lyricism and Translucent Subjects: Experimental Catalan Poetry» a Baltrusch, B. i Lourido. I. (ed.), *Non-lyric Discourse in Contemporary Poetry*, Munich: Martin Meidenbauer, en premsa.
- PONS, M. (2012b): «Metalingüística i metapoètica: la definició com a obertura, l'ocultament com a afirmació» a Pons, M. i Reynés, J. A. (ed.), *Lírica i deslírca: anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*, Palma: Edicions UIB, 111-140.
- PONS, M. (2012c): «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual: cap a un nou paradigma interpretatiu», *Catalan Review*, 26, en premsa.
- PONS, P. (1983): *Al marge*, Palma: Moll.
- RESINA, J. R. (1995): «The Role of Discontinuity in the Formation of National Culture» a Brownlee, M i Gumbrecht, H. U. (ed.), *Cultural Authority in Golden Age: Spain*. Baltimore i Londres: The Johns Hopkins University Press, 284-303.
- SERRA, M. (2002): «Sunyol: tal vegada escriure», *Avui Cultura*, 4 d'abril.
- SUNYOL, V. (1978): *Entreparèntesis*, Vic: edició de l'autor.
- SUNYOL, V. (2003): *lowely pore*, Vic: Emboscall.
- SUNYOL, V. (2011): «Tres apunts sobre "Posseit" de Ferrater: el regust, el tu, la dualitat i el mirall», *Els Marges*, 93 (hivern), 94-104.
- VEGA, M. J. (2009). «Els estudis de tradició literària en el comparatisme contemporani» a Picornell, M. i Pons, M. (ed.), *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 127-144.
- VOCE, L. (1996): «Avant-garde and tradition: a critique» a Jackson, K. D., Vos E. i Drucker, J. (ed.), *Experimental - Visual - Concrete. Avant-garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam i Atlanta, Rodopi, 117-119.
- WILLIAMS, R. (1996): «Literature» a Eagleton, T. i Milne, D. (eds.), *Marxist Literary Theory*, Oxford i Cambridge: Blackwell, 260-268.
- XARGAY, E. (2004): «De l'atzar i la no-intenció en poesia», *Caràcters*, 29 (octubre), 26.

ILEGIBILIDAD Y TRADICIÓN EN LA POESÍA EXPERIMENTAL

Margalida Pons

LiCETC, Universitat de les Illes Balears

margalida.pons@uib.cat

Cita recomendada || PONS, Margalida (2013): "Ilegibilidad y tradición en la poesía experimental" [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 28-46, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-margalida-pons-en.pdf >

Ilustración || Mar Oliver

Traducción || Lidia Juárez Alonso

Artículo || Recibido: 23/06/2012 | Apto Comité Científico: 02/11/2012 | Publicado: 01/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Partiendo de la poesía experimental de las últimas décadas, este trabajo defiende la imposibilidad de trazar un corte limpio entre continuidad y ruptura literarias. Debido a las diversas experiencias de subalternización a las que se ha enfrentado, la cultura catalana ha solemnizado el concepto de continuidad y ha asociado la ruptura a la extinción. El artículo revisa ese planteamiento desde la convicción de que la transmisión cultural también se puede construir a partir de la discontinuidad, la interrupción y la contraescritura. La justificación de esta hipótesis se fundamentará en el estudio de los usos y lecturas de la poesía de Gabriel Ferrater por parte de autores como Carles Hac Mor, Vicenç Altaió y Víctor Sunyol, y en el examen de la dimensión semiótica de lo ilegible en textos de Miquel Bach y otros poetas.

Palabras clave || experimentación | tradición | canonicidad | ilegibilidad | relectura | ruptura.

Summary || Taking experimental poetry of recent decades as a point of departure, this paper argues the impossibility of defining a clean cut between literary continuity and rupture. Because of the multiple experiences of subalternization which has faced, Catalan culture has both solemnized the concept of continuity and associated rupture with extinction. The article reviews this approach from the belief that cultural transmission can also be built from discontinuity, disruption and counter-discourse. The justification of this hypothesis will be based on the study of the uses and readings of Gabriel Ferrater's poetry by authors such as Carles Hac Mor, Vicenç Altaió and Víctor Sunyol and the examination of the semiotics of illegibility in Miquel Bach and other poets.

Keywords || experimentation | tradition | canonicity | illegibility | rereading | literary rupture.

Entender la poesía experimental como fenómeno integrado en un sistema —relacional y no autónomo, funcional y no autosuficiente— comportanecesariamente la revisión del concepto de experimentación. El experimento siempre tiene lugar con respecto a una canonicidad previamente establecida, ya sea para desmontarla, negarla o releerla. Como indica Pierre Bourdieu (2010: 74), la aprehensión de los rasgos estilísticos que constituyen la originalidad de las obras de una época es indisoluble de la aprehensión de las redundancias estilísticas —o, si se prefiere, de las continuidades respecto de la tradición estilística—, de manera que la captación de la diferencia siempre supone la previa captación de las semejanzas. Aceptar esto implicaría replantear la noción de tradición (entendida como transmisión cultural) y, sobre todo, el concepto de ruptura, que tan a menudo hemos asociado a la experimentación, desde la premisa, algo ingenua, de que cualquier cambio de orientación estética implica una erradicación del pasado. Formularé este planteamiento a partir de los conceptos de legibilidad e ilegibilidad. Aunque es cierto que muchas veces se ha asociado la tradición con la legibilidad y la ruptura con la ilegibilidad, aquí defenderé la capacidad que tiene lo ilegible de convertirse en agente de transmisión cultural. Como punto de partida tomaré, por un lado, los usos y lecturas de la poesía de Gabriel Ferrater que realizan autores como Carles Hac Mor, Vincent Altaió y Víctor Sunyol y, por el otro, el valor semiótico de lo ilegible en textos de Miquel Bach y otros poetas.²

Hablar de tradición no quiere decir solamente situar y entender una literatura determinada en un eje diacrónico, sino también examinar cómo se ha construido la noción de legitimación en la esfera cultural. Existe cierto consenso en torno al hecho de que la escritura experimental se enfrenta a los valores y normas estéticas tradicionales (mediante el juego formal, la hibridación de códigos o la alteración de la discursividad canónica de cada género), pero quizás deberíamos plantearnos también que este enfrentamiento no coloca a la producción experimental *fuera* de la tradición (¿es posible existir fuera de toda tradición?), sino que muestra la variabilidad del concepto de prestigio *dentro* del mismo campo literario. Por otra parte, la idea de tradición está estrechamente ligada a las de transmisión y legibilidad/ilegibilidad. La poesía experimental juega con la ilegibilidad, tanto en un plano formal y gráfico (con textos que no se ven bien, que se difuminan, que no se entienden, indescifrables...) como en uno nocional (con la denuncia de las *dictaduras del significado* que tan bien escenifica la escritura de Carles Hac Mor), y, por tanto, compromete la capacidad de transmisión de un saber compartido que teóricamente tiene toda literatura: no es posible transmitir aquello que no se puede leer. Ahora bien, ¿el experimento fractura realmente esta transmisión? ¿O se trata, por el contrario, de una inflexión y no de una ruptura? Para críticos como Harold Bloom, la ruptura no es posible en tanto que es inimaginable escribir

NOTAS

1 | Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «La poesía experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos» (FFI2012-34722), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2 | Las reflexiones que plantea se derivan, por una parte, del concepto de ruptura como reconfiguración más que como destrucción propuesto en el volumen *Poètiques de ruptura* (Muntaner, 2008) y, por otra, de algunos trabajos en los que he abordado la idea de experimentalidad en relación con la de tradición (Pons, 2012a, 2012b).

fuera de la tradición. Y frente a las antípodas ideológicas de Bloom, Raymond Williams entiende que el concepto de tradición, por su carácter selectivo o exclusivo, ha llegado a sustituir la concepción histórica o inclusiva de la noción de literatura nacional³. En esta misma línea, y refiriéndonos al caso catalán, Oriol Izquierdo (1993: 190) afirma que la edificación de una tradición literaria siempre comporta «una certa operació d'imatge» que trasciende el ámbito literario para llevar a la construcción de un país. Por otra parte, Aleida Assmann ha recordado (2008: 156) que el término *traditio* tiene sus orígenes en la legislación romana sobre la herencia, que lo emplea para designar la transferencia de propiedades, derechos, obligaciones, autoridad y poder entre un donante y un receptor para salvar el vacío que crea la muerte y que amenaza la continuación de la vida común⁴. Según estos razonamientos, la tradición equivaldría, por tanto, a una *producción de continuidad*. Éste es el punto que me interesa cuestionar. Entiendo que la inevitabilidad de la tradición no equivale a la existencia de una continuidad entre el pasado y el presente literario: la tradición se puede construir (e interpretar) también a partir de la discontinuidad, de la interrupción y de la contraescritura. Es conveniente recordar que el mismo Bloom, pese a ser un defensor convencido de la inmortalidad y la perdurabilidad de aquellos a quienes considera *grandes maestros*, se distancia de las visiones armoniosas de la tradición propuestas por T. S. Eliot en «Tradition and the Individual Talent» y por Northrop Frye en *The Critical Path* para reivindicar un concepto más conflictivo del pasado literario. Para Eliot y Frye, la tradición es inclusiva y —en la medida en que la conciencia o talento de cada individuo puede aportarle, al integrarse, pequeños cambios— permite la libertad. En cambio, para Bloom (1974: 530-531), esta libertad es ilusoria: pensar en una simultaneidad —aquella que constituyen las grandes obras— a la cual el nuevo poeta se incorpora no es más que una idealización. Para el autor de *the Anxiety of Influence* adoptar una mirada contemporánea conlleva ver la tradición no como un continuo, sino como una dialéctica entre repetición y discontinuidad. Foucault ya había propuesto (1997[1969]: 13-15) una noción de historia que, una vez muerto el sujeto que podía garantizar la continuidad, solamente podía basarse en la discontinuidad. María José Vega (2008: 140-41) ha observado la influencia de Foucault en el comparativo contemporáneo (Said, Greenblatt), sobre todo desde la idea de que las discontinuidades y las rupturas sirven para constituir la hegemonía de las órdenes culturales. Estas órdenes culturales se autoafirman mediante la definición de áreas exteriores (el ejemplo foucaultiano por excelencia es el de la locura como área externa a la razón, pero la poesía experimental podría ser otra de estas *zonas de exclusión*) que, en realidad, vienen demarcadas desde una posición de poder y garantizan la solidez y estabilidad del sistema⁵.

Desde un punto de vista distinto, la observación de los aspectos

NOTAS

3 | Así, Bloom afirma: «What happens if one tries to write, or to teach, or to think, or even to read without the sense of a tradition? Why, nothing at all happens, just nothing. You cannot write or teach or think or even read, without imitation» (1974: 532). Cabe mencionar que posteriormente, en sus reflexiones sobre el canon, Bloom utiliza este argumento para acusar injustamente a los críticos a los que denomina del resentimiento de no tener en cuenta la tradición (nada más falso: precisamente, feministas, neohistoricistas y postcolonialistas tienen siempre presente la tradición; pero la releen políticamente). Por su parte, Raymond Williams escribe: «This development [la literatura entendida como categoría selectiva] depended, in the first place, on an elaboration of the concept of "tradition". The idea of a "national literature" had been growing strongly since the Renaissance. [...] But, within the specialization of "literature", each was re-defined so that it could be brought to identity with the selective and self-defining "literary values". The "national literature" soon ceased to be a history and became a tradition» (1996: 266).

4 | Assmann afirma además: «There are two possible concepts of tradition, a strong and a weak one. The weak concept of tradition is descriptive and retrospective. It is used where a continuity of motifs, ideas, topoi, etc., is retrospectively discovered. The strong concept of tradition is a normative one and refers to the production of continuity with the intent to counter the erosion of time, decay, and forgetting» (2008: 167, el subrayado es mío).

5 | También Mercè Picornell (2012) ha analizado con profundidad los intentos de

procedimentales de la canonicidad evidencia la contingencia de la separación entre tradición y ruptura, dado que, a la hora de la canonización, el *modus operandi* de las prácticas habitualmente consideradas *no tradicionales* es similar al de aquellas otras que se entienden como tradicionales. En este sentido, como ha señalado el poeta italiano Lello Voce, la tradición y el arte de vanguardia hacen exactamente lo mismo: actúan mediante un proceso de selección, preservación y transmisión⁶. Como veremos más adelante, la canonización de los textos clasificables bajo la etiqueta *poesía experimental*, que tiene lugar mediante la concesión de premios literarios, la edición de obras completas o, simplemente, la atención crítica, justifica el uso de expresiones como *tradició avantguardista*, *tradició de la ruptura* o *tradició de les avantguardes* (Pons, 2012b). Negar la validez de estas expresiones equivaldría a defender la vanguardia como algo resistente a la preservación, externo a cualquier sistema.

Al mismo tiempo, en el ámbito catalán la percepción de una oposición oximorónica entre tradición y ruptura parece haberse enquistado. Un recuento de las apariciones de la expresión «tradición y modernidad» en los títulos de los estudios sobre obras, períodos y autores literarios parece constituir la mejor prueba. Tanto el rechazo radical de la tradición como la denuncia de los males de la discontinuidad son manifestaciones de este discurso. Así, por una parte, entre los creadores contemporáneos hay quien niega cualquier impacto de la tradición en la propia tarea, como la bailarina y coreógrafa Marta Carrasco, que titula con un irónico *Tradiqué?* (2005) un escrito publicado en un monográfico de la revista *Pausa* dedicado a teatro y tradición, y lo matiza con otras expresiones igualmente agitadoras: «Però quina tradició *ni qué niño muerto?* [...] No tinc en compte cap mena de tradició a l'hora de posar-me a fer un espectacle» (2005: 79). Asimismo, en una creadora que, como Carrasco, ha asumido la dirección coreográfica de espectáculos basados en Salvat-Papasseit, Rodoreda, Brecht o García Lorca y que, por lo tanto, no es sospechosa de «partir de la nada», este tipo de afirmaciones se debe entender necesariamente como una provocación destinada a construir una autoimagen deliberadamente desubicada. Por otra parte, la discontinuidad se ha entendido como la amenaza endémica de la cultura catalana. Jordi Llovet afirma que lo que diferencia la literatura catalana de la inglesa, la francesa o la italiana es que, mientras que aquéllas se han desplegado como un *continuum* de causas y efectos, la catalana «pateix unes batzegades i unes interrupcions tan enormement brutals que difícilment [...] es pot parlar de la literatura catalana com una literatura formada per fites contínues [...]. La literatura catalana és plena d'intermitències» (2006: 115). Por su parte, Víctor Martínez-Gil, al referirse a las apelaciones de Eugeni d'Ors a la Santa Continuidad, remarca la tendencia catalana a la «sensació de no tenir tradició» y a la explicación de la

NOTAS

de asegurar la continuidad en la cultura catalana del periodo 1960-1970 con la creación de unos márgenes que, por contraste, generan la ilusión de un centro estable.

6 | «Tradition works thanks to a selection, which as far as it is concerned aims towards a preservation and a subsequent transmission, which is supposed to be endless [...]. Now, if you carefully look at it, at least from a certain point of view, avant-garde seems to have been working following similar ways. It aims to occupy the center of the symbolic chess board and by removing at least in principle any aesthetic-cultural value (in a word: market value) from everything that isn't avant-garde, selects and does nothing but set up a norm again which aims to make itself absolute» (Voce, 1996: 117).

propia historia «com una dolorosa ruptura» (la vigencia del término *decadencia* es una muestra de ello) y sugiere, como contraejemplo, la confianza de la historiografía portuguesa en la propia literatura (2010: 124-125)⁷. En cambio, hay quien recorre el camino inverso y se plantea estas interrupciones como una provocación con potencial de rebelión.

¿Com es pot crear una identitat a partir de l'absència de referents, o més aviat, a partir dels referents d'una tradició d'exclusió i subordinació, una identitat sense i fora d'una tradició? ¿Com usar de manera productiva una tradició i una herència? ¿I com usar de manera subversiva una tradició, per tal de donar-li la volta i fer-li dir l'indicible? —es pregunta Josep Anton Fernández (2004: 203) parlant de Maria-Mercè Marçal.

El ensayo de Giuseppe Grilli *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana*, subtítulo *Continuïtat i alteritat en la tradició literària*, aborda de manera muy combativa el problema de la tensión entre continuidad y ruptura —o entre canonización y marginalidad. Así, relativiza la alteridad de Joan Brossa y se esfuerza por presentarlo como un autor que, lejos de la originalidad, contradictoriamente «rebutja, provocativament, qualsevol lligam amb la tradició», pero que al mismo tiempo hace

regressions romàntiques a la poesia patriòtica, en la qual, de manera gairebé descarada, segueix fins a superar-lo amb tota seriositat un Ventura Gassol, o bé, amb pur experimentalisme, torna a evocar els jocs de paraules, la buidor o la trivialitat de la poesia popular prebarroca del segle XVI (1984: 212).

Asimismo, al referirse a la escritura textualista de Biel Mesquida y Quim Monzó, detecta «una dissipació temàtica i formal que en la història de la literatura catalana només pot parangonar-se a la irresponsabilitat dels poetes culterans i pseudoculterans del segle XVII» (1984: 215-216) y califica de ingenuos, además, principios y valores como «la imaginació al poder, l'alliberament gai, la crisi del marxisme, l'escriptura com a diferència, els autors de la biblioteca del papà com a personatges...» (1984: 216). Grilli concluye que:

La novel·la *freak*, a Catalunya encara més que en d'altres indrets, només estableix amb la literatura una relació de recíproca instrumentalització: és deliberadament més vulgar que el *puterio* de les seves cobertes. Només caldrà esperar el tomb de la dècada i es veurà que l'experimentalisme es fa clàssic, la cultura i la pràctica de la contestació s'estableixen com a cànons d'un nou esteticisme i floreixen escoles d'imitadors a l'entorn d'uns autors encara massa joves (1984: 216).

No tan deprisa. Encuentro convincentes algunos puntos de la argumentación de Grilli, especialmente los que inciden en la inevitable conexión de las producciones de vanguardia con la tradición en la que se insertan —incluso cuando se integran de manera disruptiva— y aquellos otros que subrayan la dinámica

NOTAS

7 | Joan Ramon Resina hace una relectura crítica del término «Decadencia», que propone sustituir por desaparición, en relación con el binomio continuidad/discontinuidad. Observa así que «the decadence of Catalan literature in the early sixteenth century precluded the formation of a Catalan national culture [...] at the time when other European cultures were developing into national cultures. Once again, the principle at work in the Catalan case is discontinuity» (1995: 286). Resina concluye que el proceso centralizador que contribuyó a crear las naciones estado europeas en los siglos XV y XVI implicó una periferización de culturas — como la catalana — que sólo ha sido reconocida oficiosamente por la historia, y observa que «the myth of remote continuity notwithstanding, the modern nation state is as fleeting a structure as any other product of the social life of human beings» (1995: 301).

pendular entre contestación y establecimiento. Ahora bien, no veo claro que se pueda desactivar la relevancia sistémica de la experimentación literaria mediante la constatación de sus vínculos, por el simple hecho de que no hay ninguna literatura existente fuera de una red. Nadie podría menospreciar el *Poema de la rosa als llavis* de Salvat-Papasseit por su uso de elementos trovadorescos. Todo artefacto literario tiene vínculos, y utilizar estos vínculos para desacreditar unas obras determinadas (por su supuesta falta de originalidad) y al mismo tiempo para reivindicar otras (por el esfuerzo de continuidad que representan) equivaldría a usar un injusto doble rasero. Creo, en cambio, que lo que define la alteridad de la poesía experimental es justamente la forma de encarar el pasado con el que dialoga sin ignorarlo. Tal vez la clave en resumidas cuentas sea que en la escritura de experimentación la relación —sea cual sea— con la tradición se vuelve consciente, premeditada. Los poetas experimentales tratan la tradición no como un patrimonio naturalizado que se asume a ciegas, sino como un contingente con el cual el diálogo es a menudo implícito —*secreto*, si se prefiere— pero siempre deliberado⁸. En definitiva, tal y como señala Manuel Ollé, el entendimiento de la tradición como «l’herència patrimonial d’una sèrie d’autors, de llibres i de procediments literaris prestigiosos i modèlics que ens llega el passat i que nosaltres transmetem al futur», no puede sino ser considerada «ingènua i anacrònica» (2001: 7). La casuística que vincula el corpus experimental con la palimpsestación intertextual y con la apropiación que permiten lecturas críticas de la tradición es muy extensa⁹. En el caso que nos ocupa, el libro de poemas de Carles Hac Mor *M’he menjat una cama* (2004) puede ilustrar las particularidades (y las dificultades) de una transmisión cultural que escoge la vía de lo ilegible. Tras el evidente juego intertextual con *Menja’t una cama* de Gabriel Ferrater¹⁰, en el poemario de Hac Mor hay una compleja operación de lectura que finge percibir el título de Ferrater como un imperativo. «Menja’t una cama» (cómete una cama) es, en efecto, una frase imperativa, cuyo carácter conminativo queda sin embargo atenuado al provenir del habla popular «si tens gana, menja’t una cama», lo que la convierte en un discurso ajeno y, por tanto, la distancia del yo enunciativo de Ferrater. Pero la lectura poética tiene unas convenciones interpretativas que hacen que no nos sintamos aludidos por el carácter apelativo de ciertos enunciados, de la misma forma que hemos aprendido, por ejemplo, la contingencia de la identificación entre el yo lírico y el yo biográfico (una contingencia que, por cierto, se ha vuelto a poner en entredicho debido a la nueva emergencia de las poéticas de la oralidad). Pasando por alto estas convenciones, Hac Mor trata la lengua poética como si fuese lengua cotidiana, es decir, sitúa en primer lugar la comunicabilidad y la conatividad del mensaje, y *obedece* así al imperativo del enunciado de Ferrater. No obstante, al mismo tiempo lo *desobedece*, ya que, si hacemos caso a la lectura de Xavier Macià y Núria Perpinyà, el título *Menja’t*

NOTAS

8 | En un sentido similar, Manel Ollé (2004) defiende la necesidad de la emergencia de relecturas de la tradición que cuestionen el carácter estático y lejano, y pone como ejemplo la reivindicación que ha realizado Enric Casasses de autores como Juli Vallmitjana o Joan Vila Casas.

9 | Me he ocupado de ello en Pons (2007), entre otros trabajos.

10 | Y de otros juegos intratextuales obvios: Jordi Marrugat (2009: 103) observa que *M’he menjat una cama* recoge la reescritura de muchos fragmentos de un libro anterior de Hac Mor, *Cabrafiga*, publicado en 2002.

una cama «diu molt sobre la insolidaritat dels homes i la necessitat de saber-se espavilar enmig d'un món on cadascú s'ha d'empassar els tràngols més difícils sense l'ajut d'altri» y, en una interpretació quizá más discutible, «sobre la necessitat d'anteposar el compromís individual al compromís històric» (1987: 37). Es muy difícil encontrar en los poemas sin sentido de *M'he menjat una cama*, compuestos a partir de la deriva y la impredecibilidad algún vestigio de esta jerarquización de los compromisos. Así pues, ¿dónde se sitúa Hac Mor respecto de su predecesor Ferrater? ¿Le corrige, le homenajea, juega con él? ¿O hace las tres cosas al mismo tiempo? Jordi Marrugat apunta la doble provocación que representa *M'he menjat una cama*. Por un lado, hacia la lengua y el lector, puesto que son frecuentes los proverbios populares utilizados para mandar al código lingüístico «a pastar fang» (2009: 201); por el otro, hacia los poetas que han querido imitar a Ferrater por la vía de la poesía denominada de la experiencia (2009: 103)¹¹. La *diferencia* de Hac Mor no se establecería, por tanto, solamente en relación con Ferrater, sino también en relación con un sector de sus seguidores. Se despliega, por consiguiente, todo un juego de lecturas y contrahechuras de un poeta cuyo valor canónico queda, al mismo tiempo, intacto. Por otra parte, *M'he menjat una cama* es un libro galardonado con el premio Cadaqués a Rosa Leveroni y se publica en una de las colecciones de prestigio más clásicas del mercado editorial catalán, *Els Llibres de l'Óssa Menor*. Se presenta, por tanto, envuelto en un celofán de distinción que los distintos paratextos (la referencia al previo a la cubierta, la mención de los miembros del jurado a la página de créditos...) se encargan de subrayar. Una distinción, no obstante, que queda cuestionada irónicamente por una de las tres citas con las que comienza el libro, identificada como la «Nota d'un jurat de premi literari»: «Significats atzarosos. Collage retallat. Manca de gràcia, d'imaginació, de disseny intencional. Histèria descontrolada» (Hac Mor, 2004: 9)¹². *M'he menjat una cama* se presenta, así, como un objeto contradictorio que afirma y niega al mismo tiempo su calidad. La valoración, elaborada por este miembro ignoto de un jurado no queda muy alejada de la opinión expresada por el crítico Jordi Galves, que asegura a la *La Vanguardia* que *M'he menjat una cama*

pasma por su falta de contención. No estamos hablando de la desmesura en el buen sentido surrealista al que se quiere acercar sin conseguirlo. Los motivos son claros: el empacho hermético le lleva a la disolución, al reblandecimiento de los sesos ante la confusión y el no poco desvarío (2004: 8).

Si bien Galves se muestra atónito por la ilegibilidad del texto, también reconoce que Hac Mor ha asumido «la condición caníbal, antropófaga, que supone la praxis de una poesía verdaderamente contemporánea» y que «hincando el diente al propio yo en lo que él denomina ejercicio de despintura, realiza su gran vocación exclusiva

NOTAS

11 | Dejo de lado que la etiqueta poesía de la experiencia merecería ser revisada (¿qué experiencia?; ¿por qué solamente unas determinadas vivencias y pretextos se consideran experiencia?; ¿el diseño de un caligrama no comporta experiencia?; ¿no sería mejor hablar de una cotidianidad trascendida que se expresa en un estilo intencionadamente llano, en una retórica de la proximidad?). Sea como sea, es una poesía sobre la cual Marrugat se expresa con contundencia, porque entiende que «implica l'assumpció de la ideologia burgesa conservadora i de l'ordre jeràrquic de la institució literària en tant que el poeta s'autoconsidera un ésser de sensibilitat i cultura superiors que pot explicar millor que els altres les coses sense interès que li passen. Això creu que li dóna el dret d'imposar el propi jo sobre la seva societat, fer-li llegir les pròpies misèries i masturbacions mentals tot anihilant els altres com a massa amorfa i inexpressiva de la qual només se n'espera l'admiració incondicional» (2009: 103).

12 | Me explica Carles Hac Mor que esta «Nota d'un jurat» es real: se refiere a un manuscrito presentado por el autor al premio Gabriel Ferrater (que no ganó) y que se encontraba entre las páginas de uno de los originales que le devolvieron. Según otra versión (recogida en Xargay, 2004: 26), la nota es de un miembro del mismo jurado que le otorgó el premio Cadaqués a Rosa Leveroni. Tanto da. Lo importante, como observa Ester Xargay, es que «podem veure la nota del membre del jurat com a condensació de la teoria dominant sobre què és o què ha de ser la poesia; i en l'acceptació del contingut de la nota per Carles Hac Mor,

hacia la sinrazón, la nada, la desaparición, el borrado mágico» (2004: 8).

Y aun así, a pesar del carácter radical que le atribuyen los críticos¹³, Hac Mor afirma que «tot és intel·ligible» y que «M'he menjat una cama és potser el llibre en què dic menys coses, però és el llibre que en diu més» (Bombí-Vilaseca, 2004: 2). Del mismo modo, desvincula el poemario de la escritura automática y reconoce su carácter tradicional «la literatura, i sobretot la catalana, no ha sabut incorporar el llegat de les avantguardes. Jo he intentat, potser per la meva formació artística, incorporar dins de la tradició de la poesia catalana aquests elements avantguardistes que no hi són» (Bombí-Vilaseca, 2004: 3). *M'he menjat una cama* se encuentra, por lo tanto, en el vértice entre lo rechazable y lo distinguido, entre el reconocimiento de un pasado literario y la cancelación de este pasado mediante un camino de sinrazón que queda claro a partir del primer poema:

POMES PERES GROSELLA
figues i vinga glaçons
del banc i corrents
prosseguir amb les fronteres
comprovar astorats que cou
s'entolla de xafogor o sovint
s'hi adaptarà i a llarg tret
reconèixer-lo al pic de l'obscenitat
desusadament il·lustrat a la melsa
(Hac Mor, 2004: 11)

Decir que Hac Mor subvierte la lectura de la tradición sería una simplificación, porque implicaría que esta tradición tiene un *endret* —es decir, una interpretación unívoca que sólo algunos osados se atreven a tergiversar. La tradición se puede leer de muchas formas. En realidad, lo que Galves entiende como *confusión* y *desvarío* es lo más *tradicional* de *M'he menjat una cama*, porque constituye el punto de contraste —y, por tanto, de contacto— tanto con Ferrater, como —si escuchamos la lectura de Marrugat— con un sector de los poetas que lo toman como maestro.

Leído junto al hipotexto ferrateriano y la corriente de inspiración ferrateriana que representan ciertos poetas «de la experiencia», el *nonsense* de «Pomes peres grosella» toma parte en una lectura de Ferrater que no tiene en cuenta la referencialidad explícita, sino los elementos que quedan velados: aquellos elementos, para entendernos, que «A l'inrevés» —poema que el autor de *Les dones i els dies* calificaba de comentario crítico hacia *Huckleberry Finn*— aglutina en la expresión «No diré res de mi», despersonalizadora sólo en apariencia. El *nonsense* de Hac Mor cobra el valor, por tanto, de un sentido que, aunque no pasa de *inexistente*, podríamos calificar de *derribado*, y es oportuno recordar aquí el título del ensayo *Enderroc*

NOTAS

hi podem trobar una actitud derivada de la poètica en evolució d'aquest autor. I val a dir que la seva poètica en procés té poc a veure amb les idees dominants sobre la poesia» (2004: 26). Sobre este punto, véase también Costa-Pau (2004: 12).

13 | Según Sam Abrams, *M'he menjat una cama* es «l'aposta més radical de l'autor contra el sentit del poema» (2005: 13).

i reconstrucció, en el que Hac Mor defiende un entendimiento no dogmático de la tradición: «La tradició —també la de les lletres catalanes— és molt important, i fins i tot és imprescindible, i tanmateix, si es converteix en un seguit de dogmes, tot just engendrarà clixés si fa no fa dissimulats» (2007: 131). La operación de Hac Mor no es insólita. Hay que tener en cuenta que en el discurso crítico sobre la poesía catalana de la segunda mitad del siglo XX Ferrater se ha convertido en un significativo polisémico —o propicio a ser, en palabras de Pere Gimferrer (2001: 361), *malentendido*—, incómodo y resistente al encasillamiento, y que también en el ámbito creativo ha sido objeto de lecturas contrapuestas. Vicenç Altaió, por ejemplo, recuerda que, cuando a principios de los setenta invita a Ferrater a hacer una lectura pública, se sorprende de que el poeta leyese marcando el ritmo de los versos con el pie y las sílabas con golpes en la mesa. En aquella época, lo ve como un autor que ha derivado, «sense mestratge voluntari», en una escuela literaria que tiene pocos adeptos «en el món de l'autonomia formal, del radicalisme polític i de les textualitats, cap a on els més jovencells ens inclinàvem» (2008: 26). Pero dos años después el mismo Altaió asiste a una lectura del grupo textualista TXT en París, y ve que esos jóvenes franceses leen los poemas igual que Ferrater, remarcando el ritmo, explotando las dimensiones de la pura textualidad, y entonces comprende «per què Gabriel Ferrater pertanyia també a les pràctiques textuals» (2008: 27).

Explico això —conclou Altaió— amb la mateixa perplexitat que ho vaig sentir, perquè Ferrater era model per als poetes [...] de la generació que ens precedia: Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Francesc Parcerisas. Realment no sé si eren ells o nosaltres qui llegíem bé Ferrater. Ferrater ha quedat al mig, esmicolat (2008: 27).

Si algunos autores llevan a Ferrater al terreno experiencial, otros —Hac Mor, Altaió— lo llevan al experimental.¹⁴

Por otra parte, no hay que olvidar que las maniobras *contra el sentido* ejecutadas por Carles Hac Mor tienen también una lectura en clave sociopolítica. Es lo que propone Julià Guillamon, para quien, en la era post-utópica de finales de los setenta, la estética de lo absurdo y de lo ilógico ofrece la oportunidad de incomodar a aquellos que, desde el nuevo poder, se esfuerzan por reivindicar la necesidad del pacto y la renuncia. Así, el neodadaísmo de los años ochenta habría sido una de las consecuencias de la Transición en el ámbito cultural¹⁵: una forma de reacción a la saturación provocada por la gravedad de los discursos del marxismo y el psicoanálisis. Desde este punto de vista, la escritura sin sentido sería una nueva manifestación de la retórica del desencanto.

Pero Carles Hac Mor y Vincenç Altaió no son los únicos que dialogan

NOTAS

14 | Al mismo tiempo, habría que ver hasta qué punto es operativa la polarización que describe Altaió. Pessarrodona, Comadira y Parcerisas reconocen el maestrazgo de Ferrater de diversas maneras que sería injusto identificar con una asunción monocolor y acrílica. Véase, a modo de ejemplo, el testimonio de Narcís Comadira, para quien la verdadera herencia de Ferrater es la libertad: «¿Poden existir realment seguidors de la poesia de Gabriel Ferrater que no siguin purs epígons mimètics, ridícules caricatures? A part de William Cliff, que escriu en francès, no en conec cap. [...] [Jo] el declarava mestre però no seguia el seu magisteri. I li dedicava un poema [Un passeig pels bulevards ardents] que, reconeguda o no, marcava una inflexió del realisme. Era el resultat de la llibertat heretada de Gabriel Ferrater» (2001: 360).

15 | «El neodadaísmo catalán de los ochenta surge, como el original, de un desengaño. Se manifiesta de manera discontinua en la obra de media docena de escritores, en las más variadas hibridaciones: romanticismo, situacionismo, arte conceptual, posmodernismo» (Guillamon, 2008: 24).

con Ferrater. Si Jordi Garves hablaba de la antropofagia de la poesía contemporánea, Víctor Sunyol hace y deshace el poema «Posseït» de Ferrater —que algunos críticos han leído valiéndose de la idea de canibalismo— a partir de un movimiento de deglución y expulsión que transforma el original. En una serie de diapositivas presentadas en un archivo en formato PowerPoint, Sunyol atomiza «Posseït», aísla versos e incluso palabras sueltas y obtiene como resultado treinta y seis poemas nuevos¹⁶. Cada uno de estos poemas remarca una cualidad deferente del hipotexto y, al mismo tiempo, registra los movimientos de los ojos en el proceso de lectura, para lo que se puede considerar la cristalización representada de un instante de percepción. Así, si el *nuevo* poema de Sunyol «Sóc més lluny que estimar-te. / No sóc sinó la mà amb què tu palpeges» pone el acento en el contraste entre dos formas, directa e indirecta, de aseveración, otros poemas aíslan adjetivos y pronombres de primera persona («meu / mi / me / em»), sintagmas («saciada de tu») o explotan la cacofonía («cucs / cos / cos / sóc») (figuras 1, 2, 3 y 4).

Sóc més lluny que estimar-te.

meu
mi
me
em

No sóc sinó la mà amb què tu palpeges.

cucs
cos

cos
sóc

saciada de tu

Figuras 1, 2, 3 y 4, Víctor Sunyol, *Posseït*

Se trata de un procedimiento que han utilizado otros autores conceptuales, como el estadounidense Ronald Johnson, que se dedica a borrar partes de los cuatro primeros libros del *Paradise Lost* de Milton hasta convertirlo en un libro nuevo, *Radi Os* (1977); o la también estadounidense Jen Bervin, que trabaja con la cancelación de los sonetos de Shakespeare; o el escocés Peter Manson, que en *English in Mallarmé* (2007) juega con la homografía para reescribir los poemas de *Mallarmé* eliminando todas las palabras que no sean también términos ingleses (aunque tengan un significado diferente *coup, main, porter, chair, pour, comment...*). En el caso de Sunyol, el juego con el espacio en blanco que deja las palabras en suspensión convoca un sentido flotante, inconcluso, que *sunyoliza* Ferrater y que, contra las interpretaciones que lo ven como un autor

NOTAS

16 | El origen de este experimento se remonta a un *Assaig de lectoescriptura* de 1980 en el que Sunyol pretendía aportar diferentes lecturas del poema a partir de elementos gráficos y se completa con el artículo «Tres apunts sobre “Posseït” de Ferrater» (Sunyol, 2011). Me he referido brevemente a los tres trabajos en Pons (2012c).

de referencialidad estable, lo relee como un poeta inconcreto. Este poema es un ejemplo:

Sóc
faran
trobaran ets
 has
excites vas
sóc refuses
 palpeges

Figura 5, Víctor Sunyol, *Posseït*

Quizás el experimento de Sunyol es una nueva forma de recordarnos lo que también han visto críticos como Jordi Julià, Xavier Macià y Dolors Oller: que Ferrater no es, a pesar del perfil preciso de su imaginería, un poeta evidente. En sentido idéntico podemos invocar las intervenciones que el mismo Sunyol practica en *lowery pore* (2003) sobre los poemas de Ferrater «Amistat del braç», «L'oncle» y «Dits», que comprime y «anagramitza» (la expresión es de Serra, 2002) hasta convertirlos en tres haikús reunidos bajo el título «Retalls»:

RETALLS

ELS ULLS AL CARRER

Vora la porta,
tota la sang del món
abalançada.

Se'n duen el seu fàstic.
Però les mans tremolen:
Que no fos meu.

DE COMIAT

Van prémer l'ombra:
llagimeig que plovia
dels bruscos túnels.
(Sunyol, 2003: 20)

Hac Mor y Sunyol absorben conscientemente a sus predecesores de manera sincopada, mediante el juego de filiación dadaísta, la combinatoria y el borrado, recursos que convierten la tradición en un itinerario de discontinuidades, de meandros, de desapariciones y reapariciones. Otros poetas escenifican esta discontinuidad ejerciendo sobre el código diferentes formas de violencia y de bullicio. Así, en *La llengua suspesa* (1986) Vicenç Altaió reflexiona «sobre una llengua que, en una primera significació, no passa l'aprovat —està

suspesa— i, segonament, dins la metàfora, una llengua que es troba en el buit, resta en *stand by*, absorta, abstreta, atònita, embadalida...» (Carreras, 2004: 41). Pero este *stand by* no equivale a la inmovilidad, porque el *error* que ha provocado el suspenso *académico* toma valor epistemológico y se convierte en puerta de acceso a unos sentidos inesperados. Se trata de un aprovechamiento del error que podría compararse con la práctica de los artistas digitales que trabajan con las posibilidades estéticas del *glitch* (error en un sistema informático) a partir de la corrupción de los datos. Una práctica que también han explorado poetas experimentales como el estadounidense Jakson Mac Low, que investiga el error en su *Barnesbook*, compuesto a partir de textos de Djuna Barnes (Dworkin, 2003: 108-109). En el caso de Altaió, el poema titulado «Erròtica», combinación de *Eros* y *error*, termina advirtiendo que «Eva evita qualsevol conversa filològica» (2004: 369): una evitación que, irónicamente, no hace sino convocar, de la mano de Pompeu Fabra, a toda la academia por completo y, por ende, a *todas* las conversaciones filológicas. El titulado «Fe en l'errata» hace que de la equivocación brote, por sugerencia y sustitución, la *diferencia* significativa:

On diu
24 en lloc de 21
ha de dir
Mare en lloc mare [*sic*],
.....
Ell ha de dir Ella
talment exili ha de dir el lloc de la fe,
o bé,
el Pare en lloc del meu pare
o una recuperació de l'anterior.
(Altaió, 2004: 370)

El revuelo de la errata hace que la poesía deje de ser un territorio de certezas, íntimas o socializadas, y se convierta en un enunciado del cual conviene desconfiar. En un estudio sobre la obra de la poeta Susan Howe, autora de libros de versos que ocupan líneas tipográficamente enloquecedoras, que se pisan y se estorban unas a otras, Craig Dworkin asocia el revuelo con la violencia (porque el ruido, al interrumpir la transmisión de información, molesta), pero también con un potencial para un nuevo orden social y político, dado que Howe recupera programáticamente una serie de voces «históricamente reprimidas» que estorban a la armonía de las voces hegemónicas (2003: 39-40).

De este revuelo que sugiere la posibilidad de un sentido diferente de la incomunicabilidad casi total que proponen los poetas zaum sólo hay un paso. Es el paso que da, por ejemplo, Damià Huguet en la sección «Crotolari» de *Ofici de sords* (1976), una serie de cuatro poemas ininteligibles, el primero de los cuales dice:

Tal·luts espidanyats, donnes de gic,
s'estrunyen suran d'aferegats torruts
cerbant refels ofuquissats d'avíc.
Sacunys espalls, tuvinejats com ruts,
esfanten nots furcits de clas esfic
perquè les cills esgantín fenecats fucuts.

Ruïses d'allot tuvinegen iscots.
(Huguet, 1994[1976]: 123)

De la misma forma que el código es ahora irreconocible y familiar —el enunciado en conjunto no significa nada, pero los artículos, las preposiciones, las conjunciones y las reglas morfológicas son catalanas—, los poemas son tradicionales a partir de una discontinuidad productiva. Es precisamente la ilegibilidad de los versos los que abre un diálogo con ensayos ya clásicos como el *glíglíco* de Cortázar o el *Jabberwocky* de Lewis Carroll, pero también con la tradición catalana coetánea de la poesía hermética, sobre la cual Huguet, al parecer, ironiza¹⁷. De manera similar podemos leer el «Sirventès» de Miquel Desclot incluido en *Viatge perillós i al·lucinant a través de mil tres-cents vint-i-set versos infestats de pirates i de lladres de camí ral*, que recupera una particular lectura del trovar clus (Pons, 2012a); el poema de Ponç Pons «És ver que mai no strunc que nic però», recogido en *Al marge* (1983), que cierra un galimatías transmental con un verso lapidario: «Jo no t'he enganat mai i açò me basta» (Pons, 1983: 47); algunos de los poemas de *Entreparèntesis* (1978) de Víctor Sunyol («Clarosos llerons d'endesa / paortien al cler dels malartes...») (1978: s. p.); la lengua medievalizante de algunos textos de Carles Hac Mor; o el número 0 que en 1984 publica la revista *CAPS.A*, creada en Mataró por los artistas Jordi Cuyàs, J. M. Calleja y Jaume Simon, que aparece en latín para (¿irónicamente?) evitar problemas de interpretación¹⁸. Más allá del humor, de la excentricidad y del ejercicio conceptual, estos textos ilegibles obligan a redefinir lo que convencionalmente entendemos como el objetivo de la lectura: el desciframiento. En una conversación con Roger Chartier, Bourdieu asegura que la metáfora de la cifra es típicamente la metáfora del lector:

Hay un texto que está codificado, del cual se trata de despejar el código para hacerlo inteligible. Y esta metáfora nos conduce a un error de tipo intelectualista. Se piensa que leer un texto es comprenderlo, es decir, descubrir en él la clave. Mientras que, en verdad, no todos los textos están hechos para ser comprendidos en este sentido. [...] Hay toda suerte de textos que pueden pasar directamente al estado de práctica, sin que necesariamente exista la mediación de un desciframiento en el sentido en que lo entendemos (2010: 255-256).

Vista así, la ilegibilidad no sería una estrategia favorecedora del hermetismo, sino al contrario, una maniobra anti-elitista. Pero hay que tener en cuenta que la circulación de este tipo de textos es restringida. El mismo Bourdieu plantea que el campo literario

NOTAS

17 | Joan Mas afirma que estos poemas son una parodia explícita de algunos de los autores del grupo de El Mall: « [Huguet] s'oposa explícitament a una determinada estètica que a començaments dels 70 semblava que havia d'esdevenir hegemònica: la d'una poesia culturista, hermètica, arcaitzant i intencionadament neoformalista. Xavier Bru de Sala i Ramon Pinyol n'eren els autors més representatius [...]. Precisament aquest poemari [*Ofici de sords*] s'obre amb una referència a *La fi del fil* (1973) de Bru de Sala i es tanca amb una secció, el «Crotolari», que és una paròdia directa i despietada d'aquesta estètica. Es tracta de poemes construïts amb mots aparentment arcaics, que podrien procedir de clàssics medievals, però que en realitat són pura invenció de l'autor, sense significat. Per a ell la gratuïtat d'aquests poemes és la mateixa que la dels primers llibres dels autors esmentats» (1994: 17).

18 | J. M. Calleja recuerda: «La primera idea era explicar la història de la *CAPS.A*. El problema era llavors: "En quina llengua ho fem? En català o en castellà?" En aquell moment això encara era molt vigent. Potser ara no ens ho hauríem plantejat. Vam decidir fer-ho en llatí, com a llengua mare de les llengües amb què ens relacionàvem. Així no hi havia problema d'interpretació» (Darder, 2010: 46).

es el *locus* de dos procesos de jerarquización: la jerarquización heterónoma, que se impondría si el campo literario desapareciera y los escritores quedasen sometidos a las leyes comunes de la economía y el poder, y que se refleja en marcadores de éxito como el número de ediciones de una obra; y la jerarquización autónoma, que se produce con independencia de las leyes del mercado y puede proporcionar un prestigio específicamente literario, definido por los semblantes (los otros escritores)¹⁹. Si el consumidor de estos juegos es la misma comunidad literaria, el anti-elitismo de estas prácticas anti-literarias debe considerarse siempre relativo.

En este itinerario para la opacidad, los «Poemes-totxo» incluidos en *Guillaguí* (1978), de Miquel Bach, constituyen un caso especial para el movimiento de vaivén entre lo legible y lo ilegible. En los «Poemes-totxo» la ininteligibilidad no nace de la construcción de una lengua sin sentido, sino de la aglutinación del texto hasta formar un bloque compacto del cual se eliminan los signos de puntuación, las mayúsculas y los espacios entre palabras. El libro aparece con un prólogo de Joaquín Molas que, al interpretar estos bloques textuales como símbolos de la opresión de la postguerra, les devuelve la condición de ilegibles²⁰. El crítico atribuye al popularismo, aunque no a Joyce o a Dadà, los juegos lingüísticos de *Guillaguí*, ya que el popularismo, Tzara y Breton se rigen, según dice, por las mismas leyes (Molas, 1978: 7). El ejercicio contextualizador del prologuista permite realizar dos constataciones hasta un cierto punto contrapuestas: por un lado, es habitual en la crítica la búsqueda de genealogías que, con la excusa de la ubicación del artefacto artístico en un paradigma histórico, convierten en «menos sorprendentes» determinadas expresiones literarias; por el otro lado, y contrastando con las apreciaciones de Giuseppe Grilli citadas anteriormente, la lectura sociohistórica de Molas demuestra que la escritura experimental mantiene su carácter desestabilizador y combativo incluso cuando se le buscan aires de familia.

Hablábamos, sin embargo, de un vaivén. La segunda parte de *Guillaguí*, titulada «Lectura a peu de pàgina», reproduce los mismos poemas que la primera, esta vez con una disposición tipográfica descomprimida (consultar la comparación de los dos formatos de un mismo poema en las figuras 5 y 6). Como resultado de este esponjamiento se atenúa la radicalidad formal, pero a cambio se hace más perceptible la dureza de las imágenes, velada en la primera parte por la arduidad de descifrar el sentido primero del enunciado. Ahora las palabras recobran su individualidad y se hacen visibles el niño obligado a recoger estiércol con un capazo, los mutilados de guerra, el tren de los catalanes que se marchan a la frontera, las catacumbas civiles de los bombardeos. Justo cuando el lector se ha habituado a lo ilegible, en una inversión sorprendente, lo legible adquiere una dimensión terrible: desenmascara la forma en que el

NOTAS

19 | «El grado de reconocimiento concedido por los semejantes (definidos, de manera perfectamente circular, como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos —lo que explica que las vanguardias tiendan siempre a parecerles a los observadores externos, más o menos hostiles, clubes de admiración mutua)» (Bourdieu 1989-90: 16).

20 | Para Molas, el libro es «una meditació sobre els anys de la postguerra» (1978: 5) i els totxos són una forma «que, en termes gràfics i ideològics, pretén de simbolitzar el monolitisme agressiu, pesant, de la interminable postguerra» (1978: 7-8).

poeta «rebutja una per una les diverses opcions que li ofereix la societat on viu» (Molas, 1978: 6): las alienaciones causadas por la religión, el trabajo, la política...

HE TRO BA TUN DOLL QUEM SAG NA
 quan anava col·legi que ja no se'n recorda gaire un dia va sortir massa tard i a ca seua el van renyar perquè duia esbotzada l'espardenya i no volia anar a aplegar fems amb el senall i la paleta que déu n'hi do del que en pagaven mentre ell corria enganxat pels carrers darrera els camions fins el dia que el cotxe-cisterna el va ruixar de la pulmonia dels peus xops sa mare el va deixar sense sopar poca-vergonya que no sabien donar només disgustos i prou cabells grisos l'hi sortien quin patir la mareta pobra dona que no els veuria crescuts que ja seria morta si hagués viscut l'avi llenyataire no li hagués caigut el roure al cap esberlat a trossos per terra quin patir tota la pell se me'sborrona

HE TROBAT UN DOLL QUE EM SAGNA

quan anava a col·legi que ja no se'n recorda gaire un dia va sortir massa tard i a ca seua el van renyar perquè duia esbotzada l'espardenya i no volia anar a aplegar fems amb el senall i la paleta que déu n'hi do del que en pagaven mentre ell corria enganxat pels carrers darrera els camions fins el dia que el cotxe-cisterna el va ruixar de la pulmonia dels peus xops sa mare el va deixar sense sopar poca-vergonya que no sabien donar només disgustos i prou cabells grisos l'hi sortien quin patir la mareta pobra dona que no els veuria crescuts que ja seria morta si hagués viscut l'avi llenyataire no li hagués caigut el roure al cap esberlat a trossos per terra quin patir tota la pell se me'sborrona

Figuras 5 y 6, Miquel Bach, *Guillaguí*

Los casos vistos hasta aquí hablan de la imposibilidad de demarcar una frontera nítida entre lo experimental y lo tradicional, entre la ruptura y la continuidad. Para algunos el momento crucial de esta imposibilidad es el postmodernismo y la promoción del género del pastiche, que difumina la línea entre lo viejo y lo nuevo²¹. En cualquier caso, la ilegibilidad causada por el *nonsense* dadaísta, por la fragmentación, por la alienación lingüística, por el zaum o por la aglutinación tiene efectos aporéticos: convoca al mismo tiempo la tradición de la ruptura —de la que ya habló Octavio Paz en *Los hijos del limo*— y la imposibilidad de la ruptura. El experimento no se puede sustraer de una tradición con la cual el diálogo, complaciente o arisco, es inevitable. Por lo tanto, tal vez la ruptura no debería entenderse como el borrón imposible de un pasado, sino como relectura —desmitificadora, juguetona o mordaz— de ese pasado. Se puede añadir que esto no es específico de la literatura de experimentación, puesto que todas las literaturas dialogan necesariamente con sus respectivos paradigmas diacrónicos. Es cierto. Sin embargo, precisamente por este motivo no se puede obviar el contexto en que se produce este diálogo. En la cultura catalana reciente, marcada por intentos de deslegitimación y por políticas subalternizadoras que ni siquiera el discurso de la normalización ha conseguido disipar, el concepto de continuidad se ha convertido prácticamente en intocable y se ha estabilizado, además, en el nivel de la imaginaria simbólica (renovaciones de la llama de la lengua, cadenas humanas para reivindicar causas sociales...). El concurso de la historiografía literaria, con el diseño de un esquema de generaciones que se ceden unas a otras el testimonio cultural, ha sido clave en la construcción de esta ilusión de continuidades. La poesía de experimentación actúa precisamente contra esta intangibilidad. Demuestra que la transmisión cultural también es posible por medio de la interrupción,

NOTAS

21 | Así, Lello Voce habla de «the exhaustion of the normative function of tradition at the moment when it crashed with postmodernism and with the postmodern period, in which the pastiche has given us one more chance [...] that has situated itself beyond the bipolarity avant-garde/tradition» (1996: 116).

del corte y de la apostasía de unos modelos que el mismo acto del rechazo mantiene aún, paradójicamente, presentes. Una cuestión diferente, que habría que abordar en otro estudio, es si esta transmisión se realiza únicamente en un campo restringido, reconocido únicamente por sus productores (creadores y críticos), o si es capaz de ir más allá. Si la audiencia de la experimentación son los mismos literatos, ¿qué incidencia logra en el ámbito social? ¿Estamos hablando, por homenajear el título del cuento de Joaquim Ruyra, de un drama en una pecera? ¿Se puede salir de la pecera?

Bibliografia

- ABRAMS, S. (2005): «L'esclat de verds», *Caràcters*, 32 (juny), 13-15.
- ALTAIÓ, V. (2004): *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, Palma: Moll.
- ALTAIÓ, V. (2008): «Del textualisme a la postmodernitat: l'eixamplament dels límits a Muntaner, M. et al. (ed.), *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 25-41.
- ASSMANN, A. (2008): «Flights from History. Reinventing Tradition between the 18th and 20th Centuries» a Rüsen, J. (ed.), *Meaning & Representation in History*, Nova York i Oxford: Berghahn Books, 155-168.
- BACH, M. (1978): *Guillaguí*, Barcelona: Edicions 62.
- BLOOM, H. (1974): «The Dialectics of Literary Tradition», *boundary 2*, 2: 3 (primavera), 528-538.
- BOMBÍ-VILASECA, F. (2004): «Carles Hac Mor: «La literatura catalana no ha sabut incorporar el llegat de les avantguardes»», *Avui Cultura*, 7 d'octubre, 1-3.
- BOURDIEU, P. (1989-1990): «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (gener-desembre), 20-42.
- BOURDIEU, P. (2010): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- CARRASCO, M. (2005): «Tradiquè?», *Pausa*, 21 (juny), 79.
- CARRERAS, A. (2004): «Escriptura blanca o l'afonia del ventríloc: una poètica per al traficant d'idees», a Alaió, V., *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, Palma: Moll, 7-51.
- COMADIRA, N. (2001): «La fertilitat de Gabriel Ferrater» a Oller, D. i Subirana, J. (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, 355-360.
- COSTA-PAU, R. (2004): «De brases rere el sol més apte», *Avui Cultura*, 4 de novembre, 12.
- DARDER, M. (2010): «CAPS.A. entrevista a J. M. Calleja, Jordi Cuyàs i Jaume Simon» a VV.AA., *CAPS.A. La literatura i l'art. Mataró 1982-1985*, Mataró: Ajuntament de Mataró, 39-49.
- DWORKIN, C. (2003): *Reading the Illegible*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- FERNÁNDEZ, J. A. (2004): «Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal», *Lectora*, 10, 201-216.
- FOUCAULT, M. (1997[1969]): *La arqueología del saber*, Mèxic: Siglo XXI Editores.
- GALVES, J. (2004): «Comerse de pies a cabeza», *La Vanguardia. Cultura/s*, 120 (6 d'octubre), 8.
- GIMFERRER, P. (2001): «Malentesos ferraterians» a Oller, D. i Subirana, J. (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, 361-369.
- GRILLI, G. (1984): *Indagacions sobre la modernitat de la cultura catalana. Continuitat i alteritat en la tradició literària*, Barcelona: Edicions 62.
- GUILLAMON, J. (2008): «Humor y ruptura», *La Vanguardia. Cultura/s*, 25 de juny, 24-25.
- HAC MOR, C. (2004): *M'he menjat una cama*, Barcelona: Proa.
- HAC MOR, C. (2007): *Enderroc i reconstrucció*, Tarragona: Arola Editors.
- HUGUET, D. (1994[1976]): *Ofici de sords*, Palma: Moll.
- IZQUIERDO, O. (1993): «La construcció d'una tradició literària» a Bou, E. i Pla, R. (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 189-193.
- LLOVET, J. (2006): «El cànon català» a Bloom, H., *Ramon Llull and Catalan Tradition*, Barcelona: Institut Ramon Llull, 113-119.
- MACIÀ, X. (1999): «Gabriel Ferrater: un nou tombant de la poesia catalana?» a Bordons, G. i Subirana, J. (eds.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa i Universitat Oberta de Catalunya, 292-296.
- MACIÀ, X. I PERPINYÀ, N. (1986): *La poesia de Gabriel Ferrater*, Barcelona: Edicions 62.
- MARRUGAT, J. (2009): *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.
- MARTÍNEZ-GIL, V. (2010): «Tradició, valors i discontinuïtat en la literatura catalana: oxímorons acadèmics i antiacadèmics», *Cultura*, 6, 122-141.
- MAS, J. (1994): «Pròleg» a Huguet, D., *Ofici de sords*, Palma: Moll, 11-20.

- MOLAS, J. (1978): «Pròleg» a Bach, M., *Guillaguí*, Barcelona: Edicions 62, 5-9.
- MUNTANER, M., et al. (ed.) (2008): *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor.
- OLLÉ, M. (2001). *La invenció de la tradició literària. Formació i transformació del cànon* a Ollé, M., Pla i Arxé, R. i Subirana, J. (ed.), *L'estudi de la literatura catalana: ordre i cànon*. Barcelona: EDIOUC - Universitat Oberta de Catalunya.
- OLLÉ, M. (2004). «Els experiments amb gasosa (o el paper de la crítica literària en el sistema literari català actual)», *L'Espill*, 17, 76-93.
- PICORNELL, M. (2012): *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma, Lleonard Muntaner, Editor, en premsa.
- PONS, M. (2007): «Contactes textuais: Intertextualitat i narrativa experimental» a Pons, M. (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 177-240.
- PONS, M. (2012a): «On Besieged Lyricism and Translucent Subjects: Experimental Catalan Poetry» a Baltrusch, B. i Lourido. I. (ed.), *Non-lyric Discourse in Contemporary Poetry*, Munich: Martin Meidenbauer, en premsa.
- PONS, M. (2012b): «Metalingüística i metapoètica: la definició com a obertura, l'ocultament com a afirmació» a Pons, M. i Reynés, J. A. (ed.), *Lírica i deslírca: anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*, Palma: Edicions UIB, 111-140.
- PONS, M. (2012c): «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual: cap a un nou paradigma interpretatiu», *Catalan Review*, 26, en premsa.
- PONS, P. (1983): *Al marge*, Palma: Moll.
- RESINA, J. R. (1995): «The Role of Discontinuity in the Formation of National Culture» a Brownlee, M i Gumbrecht, H. U. (ed.), *Cultural Authority in Golden Age: Spain*. Baltimore i Londres: The Johns Hopkins University Press, 284-303.
- SERRA, M. (2002): «Sunyol: tal vegada escriure», *Avui Cultura*, 4 d'abril.
- SUNYOL, V. (1978): *Entreparèntesis*, Vic: edició de l'autor.
- SUNYOL, V. (2003): *lowely pore*, Vic: Emboscall.
- SUNYOL, V. (2011): «Tres apunts sobre "Posseit" de Ferrater: el regust, el tu, la dualitat i el mirall», *Els Marges*, 93 (hivern), 94-104.
- VEGA, M. J. (2009). «Els estudis de tradició literària en el comparatisme contemporani» a Picornell, M. i Pons, M. (ed.), *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 127-144.
- VOCE, L. (1996): «Avant-garde and tradition: a critique» a Jackson, K. D., Vos E. i Drucker, J. (ed.), *Experimental - Visual - Concrete. Avant-garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam i Atlanta, Rodopi, 117-119.
- WILLIAMS, R. (1996): «Literature» a Eagleton, T. i Milne, D. (eds.), *Marxist Literary Theory*, Oxford i Cambridge: Blackwell, 260-268.
- XARGAY, E. (2004): «De l'atzar i la no-intenció en poesia», *Caràcters*, 29 (octubre), 26.

ILLEGIBILITY AND TRADITION IN EXPERIMENTAL POETRY¹

Margalida Pons

LiCETC, Universitat de les Illes Balears

margalida.pons@uib.cat

Recommended citation || PONS, Margalida (2013): "Illegibility and Tradition in Experimental Poetry" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 8, 28-46, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-margalida-pons-en.pdf>

Illustration || Mar Oliver

Translation || Jennifer Blundell

Article || Received on: 23/06/2012 | International Advisory Board's suitability: 02/11/2012 | Published: 01/2013

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



Abstract || Starting with the experimental poetry of the past few decades, this work defends the impossibility of drawing a clear line between literary continuity and rupture. Due to the diverse experiences of subalternisation that it has faced, Catalan culture has both celebrated the concept of continuity and associated rupture with extinction. The article examines this approach in the belief that cultural transmission can also be built from discontinuity, interruption and counter-discourse. The justification of this hypothesis will be based on the study of uses and readings of Gabriel Ferrater's poetry by authors such as Carles Hac Mor, Vicenç Altaió and Víctor Sunyol, and on the study of the semiotic dimension of illegibility in the texts of Miquel Bach and other poets.

Keywords || experimentation | tradition | canonicity | illegibility | rereading | literary rupture.

Due to the diverse experiences of subalternisation that it has faced, Catalan culture has both celebrated the concept of continuity and associated rupture with extinction. The article examines this approach in the belief that cultural transmission can also be built from discontinuity, interruption and counter-discourse. Understanding poetry as a phenomenon integrated into a system - relational rather than autonomous, functional rather than self-sufficient - necessarily entails a review of the concept of experimentation. Experiments always take place with regard to a previously established canonicity, whether in order to dismantle it, deny it or reread it. As pointed out by Pierre Bourdieu (2010: 74), understanding the stylistic features that constitute the originality of the works of a time period is inseparable from understanding the stylistic redundancies - or, if you prefer, the continuities regarding the stylistic tradition -, in such a way that the perception of differences always involves the previous perception of similarities. To accept this would mean a reconsideration of the notion of tradition (or cultural transmission) and, above all, the concept of literary rupture, which we have so often associated with experimentation, based on the rather naïve premise that any aesthetic change of direction implies an eradication of the past.

I will formulate this proposal starting from the concepts of legibility and illegibility. Although certainly many times tradition has been associated with legibility and rupture with illegibility, here I will defend the ability of the illegible to become an agent of cultural transmission. As a starting point I will take, on the one hand, the uses and readings of Gabriel Ferrater's poetry by authors such as Carles Hac Mor, Vincent Altaió and Victor Sunyol and, on the other hand, the semiotic value of illegibility in the texts of Miquel Bach and other poets².

Discussions about tradition do not only involve situating and understanding a particular literature on a diachronic axis, but rather examining how the notion of authentication in the cultural sphere has been built. There is a certain consensus on the fact that experimental writing confronts traditional aesthetic values and norms (through plays on form, hybridisation of codes, or variation in the canonical discursiveness of each generation), but perhaps we should also ask ourselves whether this confrontation is not part of experimental production *outside* of tradition (is it possible to exist outside of all tradition?), but rather whether it shows the variability of the concept of prestige *inside* that same literary domain. On the other hand, the idea of tradition is closely linked to those of transmission and legibility/illegibility. Experimental poetry plays with illegibility, both on a formal and graphic level (with texts that are hard to read, that are blurred, that cannot be understood, that are indecipherable...) and on a notional level (with the denouncement of the *dictators of meaning* that dramatised so well the writing of Carles Hac Mor), and, of course, compromises the ability of transmission of a shared

NOTES

1 | This work is done in the context of the investigative project "La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos" (FFI2012-34722), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2 | The considerations that he proposes are derived, on the one hand, from the concept of rupture more as reconfiguration than destruction that is proposed in the volume *Poètiques de ruptura* (Muntaner, 2008) and, on the other, from works in which I have approached the idea of experimentalism in relation to tradition (Pons, 2012a, 2012b).

knowledge that all literature theoretically contains: it is impossible to transmit that which cannot be read. So then, does experiment truly fracture this transmission? Or is it a case, on the contrary, of inflection rather than rupture?

For critics like Harold Bloom, rupture is not possible while writing outside of tradition is still inconceivable. Diametrically opposed to Bloom's ideologies, Raymond Williams believes that the concept of tradition, due to its selective or exclusive character, has come to substitute the historical or inclusive perception of the idea of national literature³. On the same lines, and with regards to the Catalan situation, Oriol Izquierdo (1993: 190) states that the creation of a literary tradition always involves "una certa operació d'imatge" that transcends the literary sphere in order to lead to the construction of a country. On the other hand, Aleida Assmann recalls (2008: 156) that the term *traditio* has its origins in Roman inheritance legislation, which used it to designate the transfer of property, rights, obligations, authority and power between a donor and a receiver in order to fill the gap that is created by death and which threatens the continuation of communal living⁴. Following these reasons, tradition would therefore be equal to a *production of continuity*.

This is the point that I would like to question. I understand that the inevitability of tradition is not equivalent to the existence of a continuity between the literary past and present: tradition can also be built (and interpreted) based on discontinuity, interruption and counter-discourse. It should be remembered that Bloom himself, despite being a stolid defender of the immortality and durability of those he considers *great masters*, distances himself from the harmonious visions of tradition proposed by T. S. Eliot in "Tradition and the Individual Talent" and by Northrop Frye in *The Critical Path* in order to defend a more unsettled concept of the literary past. For Eliot and Frye, tradition is inclusive and - to the extent that each individual's conscience or talent can, once integrated, bring about small changes - allows for freedom. Conversely, for Bloom (1974: 530-531), this freedom is illusory: to think that there is a simultaneousness - which is founded on the great works - into which each new poet is incorporated is nothing more than an idealization. For the author of *the Anxiety of Influence* the adoption of a contemporary outlook entails a vision of tradition not as a constant, but rather as a dialectic between repetition and discontinuity. Foucault had already proposed (1997[1969]: 13-15) a notion of history in which, as soon as the subject that was able to guarantee continuity is dead, it can only base itself on discontinuity. María José Vega (2008: 140-41) observes the influence of Foucault in contemporary comparative literature (Said, Greenblatt), in particular regarding the idea that discontinuities and ruptures serve to establish the hegemony of cultural orders. These cultural orders assert themselves through the definition of external

NOTES

3 | Bloom states: "What happens if one tries to write, or to teach, or to think, or even to read without the sense of a tradition? Why, nothing at all happens, just nothing. You cannot write or teach or think or even read, without imitation" (1974: 532). It is worth mentioning that subsequently, in his reflections on the canon, Bloom uses this argument to unjustly accuse those critics that he resentfully names as not taking tradition into account (there is nothing more untrue: to be precise, feminists, neohistorians and postcolonialists always keep tradition present; but they reread it politically). For his part, Raymond Williams writes: "This development [literature understood as a selective category] depended, in the first place, on an elaboration of the concept of "tradition". The idea of a "national literature" had been growing strongly since the Renaissance. [...] But, within the specialization of "literature", each was re-defined so that it could be brought to identity with the selective and self-defining "literary values". The "national literature" soon ceased to be a history and became a tradition" (1996: 266).

4 | Furthermore Assmann states: «There are two possible concepts of tradition, a strong and a weak one. The weak concept of tradition is descriptive and retrospective. It is used where a continuity of motifs, ideas, topoi, etc., is retrospectively discovered. The strong concept of tradition is a normative one and refers to the production of continuity with the intent to counter the erosion of time, decay, and forgetting» (2008: 167, underlining is mine).

areas (the Foucauldian example par excellence is that of madness as an area outside of reason, but experimental poetry could be another of these *zones of exclusion*) that, in reality, are defined from a position of power and guarantee the strength and stability of the system⁵.

From a different point of view, the observation of the procedural aspects of canonicity is proof of the eventuality of the separation between tradition and rupture, given that, at the time of canonisation, the *modus operandi* of the practices commonly considered *untraditional* is similar to those others seen to be traditional. In this sense, as stated by the Italian poet Lello Voce, tradition and avant-garde art do exactly the same: they act through a process of selection, preservation and transmission⁶. As we will see later, the canonisation of texts that can be classified under the label *experimental poetry*, which occurs through the awarding of literary prizes, the editing of complete works or, simply, critical attention, justifies the use of expressions such as *tradició avantguardista*, *tradició de la ruptura o tradició de les avantguardes* (Pons, 2012b). To deny the validity of these expressions would be equal to defending the avant-garde as something resistant to preservation, existing outside of all systems.

At the same time, in the Catalan literary sphere the perception of an oxymoronic opposition between tradition and rupture seems to have taken hold. A count of the number of times that the expression “tradition and modernity” appears in the titles of studies on literary works, periods and authors seems to be the best proof of this. This discussion has manifested itself both in the radical rejection of tradition and the denouncement of the ills of discontinuity. Here, on the one hand, among the contemporary creators there are those that deny any impact of tradition on their work, like the dancer and choreographer Marta Carrasco, whose ironically titled piece *Tradiquè?* (2005) was published in a monograph in the periodical *Pausa* dedicated to theatre and tradition. Similarly, other equally provocative expressions are found throughout the text: “Però quina tradició *ni qué niño muerto?* [...] No tinc en compte cap mena de tradició a l’hora de posar-me a fer un espectacle” (2005: 79). Additionally, in a creator who, like Carrasco, has choreographed shows based on the works of Salvat-Papasseit, Rodoreda, Brecht and García Lorca and who, therefore, cannot be suspected of “starting from nothing”, these types of statements must be understood to be a provocation aimed at building a deliberately disoriented self-image. On the other hand, discontinuity is perceived to be the endemic threat to Catalan culture. Jordi Llovet states that the difference between Catalan literature and English, French or Italian literature is that, while the latter have spread like a *continuum* of cause and effect, Catalan literature “pateix unes batzegades i unes interrupcions tan enormement brutals que difícilment [...] es pot parlar de la literatura catalana com una literatura formada per

NOTES

5 | Mercè Picornell (2012) has also analysed in depth the attempts to ensure the continuity of Catalanian culture in the period 1960-1970 with the creation of margins that, in contrast, generate the illusion of a stable centre.

6 | «Tradition works thanks to a selection, which as far as it is concerned aims towards preservation and subsequent transmission, which is supposed to be endless [...]. Now, if you carefully look at it, at least from a certain point of view, avant-garde seems to have been working following similar ways. It aims to occupy the center of the symbolic chess board and by removing at least in principle any aesthetic-cultural value (in a word: market value) from everything that isn't avant-garde, selects and does nothing but set up a norm again which aims to make itself absolute» (Voce, 1996: 117).

fites contínues [...]. La literatura catalana és plena d'intermitències" (2006: 115). For his part, Víctor Martínez-Gil, in reference to the appeals of Eugeni d'Ors to the Holy Continuity, emphasises the Catalan tendency towards the "sensació de no tenir tradició" and the explanation of their own history "com una dolorosa ruptura" (the validity of the term *decadence* is a sign of this) and he suggests, as a counterexample, the confidence of Portuguese historiography in its own literature (2010: 124-125)⁷. Conversely, there are those who have taken the opposite path and consider these interruptions a provocation with the potential for rebellion.

¿Com es pot crear una identitat a partir de l'absència de referents, o més aviat, a partir dels referents d'una tradició d'exclusió i subordinació, una identitat sense i fora d'una tradició? ¿Com usar de manera productiva una tradició i una herència? ¿I com usar de manera subversiva una tradició, per tal de donar-li la volta i fer-li dir l'indicible? —es pregunta Josep Anton Fernández (2004: 203) parlant de Maria-Mercè Marçal.

Giuseppe Grilli's essay *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana*, subtitled *Continuïtat i alteritat en la tradició literària*, deals aggressively with the problem of tension between continuity and rupture - or between canonisation and marginalisation. In this way he relativises the otherness of Joan Brossa and strives to present him as an author that, far from being original, contradictorily «rebutja, provocativament, qualsevol lligam amb la tradició», and at the same time makes

regressions romàntiques a la poesia patriòtica, en la qual, de manera gairebé descarada, segueix fins a superar-lo amb tota seriositat un Ventura Gassol, o bé, amb pur experimentalisme, torna a evocar els jocs de paraules, la buidor o la trivialitat de la poesia popular prebarroca del segle XVI (1984: 212).

Also, in reference to the textualist writing of Biel Mesquida and Quim Monzó, he detects «una dissipació temàtica i formal que en la història de la literatura catalana només pot parangonar-se a la irresponsabilitat dels poetes culterans i pseudoculterans del segle XVII» (1984: 215-216) and, furthermore, describes as naïve principles and values such as «la imaginació al poder, l'alliberament gai, la crisi del marxisme, l'escriptura com a diferència, els autors de la biblioteca del papà com a personatges...» (1984: 216). Grilli concludes that:

La novel·la *freak*, a Catalunya encara més que en d'altres indrets, només estableix amb la literatura una relació de recíproca instrumentalització: és deliberadament més vulgar que el *puterio* de les seves cobertes. Només caldrà esperar el tomb de la dècada i es veurà que l'experimentalisme es fa clàssic, la cultura i la pràctica de la contestació s'estableixen com a cànons d'un nou esteticisme i floreixen escoles d'imitadors a l'entorn d'uns autors encara massa joves (1984: 216).

Not so fast. I find some of Grilli's arguments convincing, particularly

NOTES

7 | Joan Ramon Resina carries out a critical rereading of the term «Decadencia» (Decadence), which he suggests substituting with disappearance, in relation to the pairing of continuity/discontinuity. He observes that «the decadence of Catalan literature in the early sixteenth century precluded the formation of a Catalan national culture [...] at the time when other European cultures were developing into national cultures. Once again, the principle at work in the Catalan case is discontinuity» (1995: 286). Resina concludes that the centralising process that contributed to the creation of European nation states in the 15th and 16th centuries pushed towards the outskirts cultures - such as the Catalanian culture - that have only ever been unofficially recognised by history. He observes that «the myth of remote continuity notwithstanding, the modern nation state is as fleeting a structure as any other product of the social life of human beings» (1995: 301).

those that insist on the inevitable connection between avant-garde productions and the tradition into which they are inserted - even when they are integrated disruptively - and the others that underline the pendular dynamic between opposition and establishment. However, I am not sure that the systematic relevance of literary experimentation can be deactivated through the observation of its connections, for the simple reason that no literature exists outside of a network. No-one can devalue the *Poema de la rosa als llavis* by Salvat-Papasseit because of its use of troubadour elements. Every literary artifact is interconnected, and the use of these connections to discredit certain works (because of their supposed lack of originality) and at the same time defend others (because of the strength of continuity that they represent) would be an unfair use of double standards. I believe that, conversely, what defines the otherness of experimental poetry is precisely its way of dealing with the past with which it is conversing without ignoring it. Perhaps the key, in short, is that in experimental writing the relationship - whatever it is - with tradition becomes conscious, premeditated. Experimental poets treat tradition not as a naturalised heritage to be blindly adopted, but rather as a contingent with which the dialogue is often implicit - *secret*, if you prefer - but always deliberate⁸. Ultimately, as stated by Manuel Ollé, the perception of tradition as «l'herència patrimonial d'una sèrie d'autors, de llibres i de procediments literaris prestigiosos i modèlics que ens llega el passat i que nosaltres transmetem al futur», cannot help but be considered “ingènua i anacrònica” (2001: 7).

The casuistry that links the experimental corpus with intertextual palimpsest and with appropriation that allow for critical readings of tradition is very extensive⁹. In this particular case, Carles Hac Mor's book of poetry *M'he menjat una cama* (2004) illustrates the distinctive features (and the difficulties) of cultural transmission that chooses the path of illegibility. Through the evident intertextual play with Gabriel Ferrater's *Menja't una cama*¹⁰, in Hac Mor's book there is a complex interpretation that pretends to see Ferrater's title as an imperative. «Menja't una cama» (Eat your leg) is, in effect, an imperative phrase, the threatening character of which is mitigated however by its origins in the popular saying «si tens gana, menja't una cama», which turns it into an unconnected discourse and, therefore, distances it from Ferrater's expository I. But the reading of poetry has some interpretative conventions that mean that we do not feel offended by the appellative nature of certain statements, in the same way that we have learned, for example, the eventuality of identification between the lyrical I and the biographical I (an eventuality that, of course, has been called into question again due to the re-emergence of the art of oral poetry). These conventions aside, Hac Mor deals with poetic language as through it were a daily language, that is, he prioritises the communicability and connotative nature of the message, and so obeys the imperative quality of

NOTES

8 | In a similar sense, Manel Ollé (2004) defends the need for the emergence of rereadings of tradition that question its static and distant character, and gives as examples the defence by Enric Casasses of authors such as Juli Vallmitjana and Joan Vila Casas.

9 | I have dealt with this subject in Pons (2007), among other works.

10 | And other obvious intertextual games: Jordi Marrugat (2009: 103) observes that *M'he menjat una cama* collects together the rewriting of many fragments from a previous book by Hac Mor, *Cabrafiga*, published in 2002.

Ferrater's statement. However, at the same time he is *disobeying* it, given that, if we consider the readings of Xavier Macià and Núria Perpinyà, the title *Menja't una cama* «diu molt sobre la insolidaritat dels homes i la necessitat de saber-se espavilar enmig d'un món on cadascú s'ha d'empassar els tràngols més difícils sense l'ajut d'altri» and, in a perhaps more debatable interpretation, «sobre la necessitat d'anteposar el compromís individual al compromís històric» (1987: 37). It is difficult to find in the nonsense poems of *M'he menjat una cama*, created from derivations and unpredictability, any vestige of this hierarchization of compromises.

So then, ¿where does Hac Mor sit in respect to his predecessor Ferrater? Is he correcting him, paying homage to him, playing with him? Or doing all these three things at the same time? Jordi Marrugat notes the double provocation that is represented by *M'he menjat una cama*. It exists, on the one hand, towards the language and the writer, given the frequency of popular proverbs used in order to send the linguistic code «a pastar fang» (2009: 201); on the other, towards those poets that have tried to imitate Ferrater through so-called poetry of experience (2009: 103)¹¹. What *differentiates* Hac Mor would not be established, therefore, only in relation to Ferrater, but also in relation to a section of his followers. What follows is a long game of readings and counterfeits of a poet whose canonic value has, at the same time, remained intact.

Conversely, *M'he menjat una cama* is a book that has won the Cadaqués a Rosa Leveroni prize and has been published in one of the most classic prestige collections of the Catalan publishing market, *Els Llibres de l'Óssa Menor*. It appears, therefore, wrapped in cellophane layers of distinction that the various paratexts (the previous reference to the cover, the reference to the jury members on the acknowledgements page...) try to underline. A distinction, however, that is ironically called into question by one of the three quotations with which he begins the book, identified as: «Nota d'un jurat de premi literari»: «Significats atzarosos. Collage retallat. Manca de gràcia, d'imaginació, de disseny intencional. Histèria descontrolada» (Hac Mor, 2004: 9)¹². *M'he menjat una cama* appears therefore as a contradictory object that both confirms and denies its quality at the same time. The assessment, produced by this unknown member of a jury, is not too far off the opinion expressed by the critic Jordi Galves, who assured *La Vanguardia* that *M'he menjat una cama*

pasma por su falta de contención. No estamos hablando de la desmesura en el buen sentido surrealista al que se quiere acercar sin conseguirlo. Los motivos son claros: el empacho hermético le lleva a la disolución, al reblandecimiento de los sesos ante la confusión y el no poco desvarío (2004: 8).

NOTES

11 | I am ignoring the fact that the poetry of experience label should probably be revised (what experience?; why are only certain moments and pretexts considered experience?; does designing a concrete poem not involve experience?; would it not be better to talk of a transcended daily life that is expressed in an intentionally straightforward style, in a rhetoric of proximity?). Whatever it may be, it is a poetry about which Marrugat expresses himself forcefully, because he believes that «implica l'assumpció de la ideologia burgesa conservadora i de l'ordre jeràrquic de la institució literària en tant que el poeta s'autoconsidera un ésser de sensibilitat i cultura superiors que pot explicar millor que els altres les coses sense interès que li passen. Això creu que li dona el dret d'imposar el propi jo sobre la seva societat, fer-li llegir les pròpies misèries i masturbacions mentals tot anihilant els altres com a massa amorfa i inexpressiva de la qual només se n'espera l'admiració incondicional» (2009: 103).

12 | Carles Hac Mor has explained to me that this «Nota d'un jurat» is real: it refers to a manuscript presented by the author to the Gabriel Ferrater prize (which he did not win) and that it was found between the pages of one of the original copies that they returned to him. According to another version (published in Xargay, 2004: 26), the note is from a member of the same jury that awarded him the Cadaqués a Rosa Leveroni prize. It doesn't matter. The important part, as Ester Xargay observes, is that «podem veure la nota del membre del jurat com a condensació de la teoria dominant sobre què és o què ha de ser la poesia; i en l'acceptació del contingut de la

If Galves does indeed appear astonished by the illegibility of the text, he also recognises that Hac Mor has assumed “la condición caníbal, antropófaga, que supone la praxis de una poesía verdaderamente contemporánea», and that “hincando el diente al propio yo en lo que él denomina ejercicio de despintura, realiza su gran vocación exclusiva hacia la sinrazón, la nada, la desaparición, el borrado mágico» (2004: 8).

And yet, despite the radical character attributed to him by critics¹³, Hac Mor claims that “tot és intel·ligible” and that “M’he menjat una cama és potser el llibre en què dic menys coses, però és el llibre que en diu més” (Bombí-Vilaseca, 2004: 2). In the same way, he separates the book from instinctive writing and recognises its traditional character: “la literatura, i sobretot la catalana, no ha sabut incorporar el llegat de les avantguardes. Jo he intentat, potser per la meva formació artística, incorporar dins de la tradició de la poesia catalana aquests elements avantguardistes que no hi són” (Bombí-Vilaseca, 2004: 3). *M’he menjat una cama* finds itself, therefore, at that apex between what is unacceptable and what is distinguished, between recognition of a literary past and cancellation of this past through a path of unreason that is clear from the first poem:

POMES PERES GROSELLA
figues i vinga glaçons
del banc i corrents
prosseguir amb les fronteres
comprovar astorats que cou
s’entolla de xafigor o sovint
s’hi adaptarà i a llarg tret
reconèixer-lo al pic de l’obscenitat
desusadament il·lustrat a la melsa
(Hac Mor, 2004: 11)

To say that Hac Mor subverts readings of tradition would be a simplification, because it would imply that this tradition has a *endret* - that is, an unambiguous interpretation that only a few brave people dare to distort. Tradition can be read in many ways. In reality, what Galves understands to be *confusion* and *delirium* is the most *traditional* aspect of *M’he menjat una cama*, because it creates a point of contrast - and, therefore, of contact - both with Ferrater and - if we consider Marrugat’s reading - with a sector of those poets that look to him as their master.

Read together with Ferrater’s hypotext and the current of inspiration from him that certain poets “of experience” represent, the *nonsense* of “Pomes peres grosella” becomes part of a reading of Ferrater’s work that does not take into account the explicit referentiality, but rather the elements that remain hidden: those elements, so that we are all understood, that “A l’inrevés” - a poem that the author of *Les dones i*

NOTES

nota per Carles Hac Mor, hi podem trobar una actitud derivada de la poètica en evolució d’aquest autor. I val a dir que la seva poètica en procés té poc a veure amb les idees dominants sobre la poesia” (2004: 26). On this point, also see Costa-Pau (2004: 12).

13 | According to Sam Abrams, *M’he menjat una cama* is “l’aposta més radical de l’autor contra el sentit del poema” (2005: 13).

els dies critically compared to *Huckleberry Finn*- brings together in the expression “No diré res de mi”, despersonalising only at first sight. The *nonsense* of Hac Mor therefore takes on the value of a meaning that, although not *non-existent*, we could qualify as *demolished*. Here is a good moment to recall the title of the essay *Enderroc i reconstrucció*, in which Hac Mor defends an undogmatic understanding of tradition: “La tradició —també la de les lletres catalanes— és molt important, i fins i tot és imprescindible, i tanmateix, si es converteix en un seguit de dogmes, tot just engendrarà clixés si fa no fa dissimulats” (2007: 131).

Hac Mor’s stance is not unusual. It is important to remember that in the critical discourse surrounding Catalan poetry in the second half of the 20th century, Ferrater became a polysemic significant - or with a tendency to be, in the words of Pere Gimferrer (2001: 361), *misunderstood*-, uncomfortable and difficult to categorise, and who was also the object of contrasting readings within the creative sphere. Vicenç Altaió, for example, recalls that when, in the early Seventies, Ferrater was invited to do a public reading, he was surprised by the way the poet marked the rhythm of the verses with his foot and the syllables by banging his hand on the table. At that time, he saw him as an author that had come, “sense mestratge voluntari”, in a literary school that had few supporters “en el món de l’autonomia formal, del radicalisme polític i de les textualitats, cap a on els més jovencells ens inclinàvem” (2008: 26). But two years later, Altaió attended a reading by the textualist group TXT in Paris, and saw that those young French group members read the poems in the same way as Ferrater, marking out the rhythm, making use of the dimensions of pure textuality, and it was then that he understood “per què Gabriel Ferrater pertanyia també a les pràctiques textuais” (2008: 27).

Explico això —conclou Altaió— amb la mateixa perplexitat que ho vaig sentir, perquè Ferrater era model per als poetes [...] de la generació que ens precedia: Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Francesc Parcerisas. Realment no sé si eren ells o nosaltres qui llegíem bé Ferrater. Ferrater ha quedat al mig, esmicolat (2008: 27).

If some authors carry Ferrater to experiential grounds, others - Hac Mor, Altaió - take him to experimental ones¹⁴.

On the other hand, we must not forget that the *counter-sense* actions carried out by Carles Hac Mor also can be read on a sociopolitical level. This is what Julià Guillamon proposes, for whom, in the post-utopic era of the late Seventies, the aesthetics of the absurd and the illogical offered the opportunity to upset those who, from the new power, were working hard to defend the need for compromise and resignation. The Neo-Dada movement of the Eighties would therefore be one of the consequences of the transition to democracy

NOTES

14 | At the same time, it would be necessary to see to what point the polarisation described by Altaió is operative. Pessarrodona, Comadira and Parcerisas recognise Ferrater’s mastery in various ways that would be unfair to identify with a monocolour and acritical acceptance. See, for example, the testimony of Narcís Comadira, for whom Ferrater’s real legacy is freedom: “¿Poden existir realment seguidors de la poesia de Gabriel Ferrater que no siguin purs epígons mimètics, ridícules caricatures? A part de William Cliff, que escriví en francès, no en conec cap. [...] [Jo] el declarava mestre però no seguia el seu magisteri. I li dedicava un poema [Un passeig pels bulevards ardents] que, reconeguda o no, marcava una inflexió del realisme. Era el resultat de la llibertat heretada de Gabriel Ferrater” (2001: 360).

in the cultural sphere¹⁵: a type of reaction to the saturation caused by the gravity of discussions about Marxism and psychoanalysis. From this point of view, nonsense writing would be a new manifestation of the rhetoric of disenchantment.

But Carles Hac Mor and Vincenç Altaió are not the only ones to converse with Ferrater. If Jordi Garves spoke of the cannibalism of contemporary poetry, Víctor Sunyol makes and unmakes the poem “Posseït” by Ferrater - that some critics have read with the idea of cannibalism - through an act of swallowing and expulsion that transforms the original. In a series of slides presented in a Powerpoint file, Sunyol breaks “Posseït” into fragments, isolates verses and even single words and, as a result, obtains thirty six new poems¹⁶. Each one of these poems highlights a different quality of the hypotext and, at the same time, registers the eye movements in the act of reading, for which it may be considered the represented cristalisation of a moment of perception. In this way, if Sunyol’s *new* poem “Sec més lluny que estimar-te. / No sóc sinó la mà amb què tu palpeges” emphasises the contrast between two forms, direct and indirect, of assertion, other poems isolate adjectives and first person pronouns (“meu / mi / me / em”), or phrases (“saciada de tu”), or use cacophony (“cucs / cos / cos / sóc”) (figures 1, 2, 3 y 4).

NOTES

15 | “The Catalan Neo-Dada movement of the Eighties grew, like the original, from disillusionment. It manifested itself discontinuously in the work of a half dozen writers, in the most varied of hybridisations: romanticism, situationism, conceptual art, postmodernism” (Guillamon, 2008: 24).

16 | The origin of this experiment goes back to a literacy Assaig in 1980 in which Sunyol hoped to bring different readings of the poem based upon graphic elements, and it finishes with the article «Tres apunts sobre ‘Posseït’ de Ferrater» (Sunyol, 2011). I refer briefly to these three works in Pons (2012c).

Sóc més lluny que estimar-te.

meu

mi

me
em

No sóc sinó la mà amb què tu palpeges.

cucs

cos

saciada de tu

cos

sóc

Figures 1, 2, 3 and 4, Víctor Sunyol, *Posseït*

This is a process that has been used by other conceptual authors, such as the American Ronald Johnson, who dedicated himself to deleting parts of the first four books of Milton’s *Paradise Lost* until it became a new book, *Radi Os* (1977); or Jen Bervin, also from the US, who worked with cancelling out Shakespeare’s sonnets; or Scotland’s Peter Manson, who in *English in Mallarmé* (2007) plays with homography to rewrite the poems of *Mallarmé*, deleting every

word that is not also an English term (even though words such as *coup*, *main*, *porter*, *chair*, *pour*, *comment* etc. have different meanings). In the case of Sunyol, the play on white space that leaves words suspended creates a feeling of floating, unfinished, that *sunyoliza* Ferrater and that, contrary to the interpretations that see him as a stable author of reference, rereads him as abstract poet. This poem is one example:

Sóc
faran
trobaran

ets
has

excites
vas
refuses

sóc
palpeges

Figure 5, Víctor Sunyol, *Posseït*

Perhaps Sunyol's experiment is a new way of reminding us of what other critics such as Jordi Julià, Xavier Macià and Dolors Oller have seen: that Ferrater is not, despite the concise profile of his imagery, an obvious poet. In exactly the same way we can refer to the interventions that Sunyol himself performed in *lowery pore* (2003) on Ferrater's poems «Amistat del braç», «L'oncle» and «Dits», which compress and «anagramitza» (the expression is from Serra, 2002) until they become three haikus gathered together under the title «Retalls»:

RETAGLLS

ELS ULLS AL CARRER

Vora la porta,
tota la sang del món
abalançada.

Se'n duen el seu fàstic.
Però les mans tremolen:
Que no fos meu.

DE COMIAT

Van prémer l'ombra:
llagrimaig que plovia
dels bruscos túnels.
(Sunyol, 2003: 20)

Hac Mor and Sunyol consciously absorb their predecessors in syncopation, through Dadaist-type games, combinatorics and deletion, resources that turn tradition into an itinerary of discontinuities, meanders, disappearances and reappearances.

Other poets dramatise this discontinuity by applying different forms of violence and commotion to the code. So, in *La llengua suspesa* (1986) Vicenç Altaió reflects «sobre una llengua que, en una primera significació, no passa l'aprovat —està suspesa— i, segonament, dins la metàfora, una llengua que es troba en el buit, resta en *stand by*, absorta, abstreta, atònita, embadalida...» (Carreras, 2004: 41). But this *stand by* is not the same as paralysis, because the *error* that was caused by *academic* failure takes on epistemological value and becomes a doorway to certain unexpected directions. It is an exploitation of the error that could be compared with the practice of digital artists who work with the aesthetic possibilities of the *glitch* (error in an information system) based upon the corruption of data. A practice that has also been used by such experimental poets as the American Jackson Mac Low, who investigated error in his *Barnesbook*, composed from texts by Djuna Barnes (Dworkin, 2003: 108-109). In the case of Altaió, his poem entitled «Erròtica», a combination of *Eros* and *error*, ends with the warning «Eva evita qualsevol conversa filològica» (2004: 369): an avoidance that, ironically, only serves, hand in hand with Pompeu Fabra, to call together all of academia and, consequently, *all* philological conversations. The piece «Fe en l'errata» works so that out of mistakes there emerges, through suggestion and substitution, the important difference:

On diu
24 en lloc de 21
ha de dir
Mare en lloc mare [*sic*],
.....
Ell ha de dir Ella
talment exili ha de dir el lloc de la fe,
o bé,
el Pare en lloc del meu pare
o una recuperació de l'anterior.
(Altaió, 2004: 370)

The disturbance of errata has meant that poetry no longer is a place of certainties, intimate or socialised, but rather it has become a statement that is best not trusted. In a study on the work of the poet Susan Howe, author of books of verse that lie along typographically maddening lines, which step upon and obstruct each other, Craig Dworkin associates disturbance with violence (because noise, on interrupting the transmission of information, bothers us), but also with a potential for a new social and political order, given that Howe is programmatically recovering a series of “historically repressed” voices that interfere with the harmony of the hegemonic voices (2003: 39-40).

From this disturbance that suggests the possibility of a different sense of the almost total incommunicability proposed by zaum poets, there

is only one step to be taken. It is the step that is taken, for example, by Damià Huguet in the “Crotolari” section of *Ofici de sords* (1976), a series of four unintelligible poems, the first of which says:

Tal·luts espidanyats, donnes de gic,
s’estrunyen suran d’aferegats torruts
cerbant refels ofuquissats d’avíc.
Sacunys espalls, tuvinejats com ruts,
esfanten nots furcits de clas esfic
perquè les cills esgantin fenecats fucuts.

Ruïses d’allot tuvinegen iscots.
(Huguet, 1994[1976]: 123)

In the same way that the code here is both unrecognizable and familiar - the whole statement together has no meaning, but the articles, preposition, conjunctions and morphological rules are from Catalan -, the poems are traditional from the point of view of a productive discontinuity. It is precisely the illegibility of the verses that open up dialogues not only with such classic essays as Cortázar’s *glíglíco* or Lewis Carroll’s *Jabberwocky*, but also with the coetaneous Catalan culture of hermetic poetry, about which Huguet, it seems, was ironically writing¹⁷. We can read several poems in the same way: Miquel Desclot’s «Sirventès», included in *Viatge perillós i al·lucinant a través de mil tres-cents vint-i-set versos infestats de pirates i de lladres de camí ral*, which recovers a particular reading of the trobar clus (Pons, 2012a); Ponç Pons’ poem «És ver que mai no strunc que nic però», printed in *Al marge* (1983), which finishes its transmental gibberish with a solemn verse: «Jo no t’he enganat mai i açò me basta» (Pons, 1983: 47); certain poems from *Entreparèntesis* (1978) by Víctor Sunyol («Clarosos llerons d’endesa / paortien al cler dels malartes...») (1978: s. p.); the medieval-style language of some of Carles Hac Mor’s texts; or the issue 0 that in 1984 was published by the revue *CAPS.A*, created in Mataró by the artists Jordi Cuyàs, J. M. Calleja and Jaume Simon, that is written in Latin in order to (ironically?) avoid problems of interpretation¹⁸. More than simply humour, eccentricity or a conceptual exercise, these illegible texts oblige us to redefine what we conventionally understand to be the object of reading: decipherment. In a conversation with Roger Chartier, Bourdieu asserts that the metaphor of the cipher is typically the metaphor of the reader:

Hay un texto que está codificado, del cual se trata de despejar el código para hacerlo inteligible. Y esta metáfora nos conduce a un error de tipo intelectualista. Se piensa que leer un texto es comprenderlo, es decir, descubrir en él la clave. Mientras que, en verdad, no todos los textos estan hechos para ser comprendidos en este sentido. [...] Hay toda suerte de textos que pueden pasar directamente al estado de práctica, sin que necesariamente exista la mediación de un desciframiento en el sentido en que lo entendemos (2010: 255-256).

NOTES

17 | Joan Mas states that these poems are an explicit parody of some of the authors of the El Mall group: “[Huguet] s’oposa explícitament a una determinada estètica que a començaments dels 70 semblava que havia d’esdevenir hegemònica: la d’una poesia culturista, hermètica, arcaïtzant i intencionadament neoformalista. Xavier Bru de Sala i Ramon Pinyol n’eren els autors més representatius [...]. Precisament aquest poemari [*Ofici de sords*] s’obre amb una referència a *La fi del fil* (1973) de Bru de Sala i es tanca amb una secció, el “Crotolari”, que és una paròdia directa i despietada d’aquesta estètica. Es tracta de poemes construïts amb mots aparentment arcaïcs, que podrien procedir de clàssics medievals, però que en realitat són pura invenció de l’autor, sense significat. Per a ell la gratuïtat d’aquests poemes és la mateixa que la dels primers llibres dels autors esmentats» (1994: 17).

18 | J. M. Calleja recalls: «La primera idea era explicar la història de la CAPS.A. El problema era llavors: «En quina llengua ho fem? En català o en castellà?» En aquell moment això encara era molt vigent. Potser ara no ens ho hauríem plantejat. Vam decidir fer-ho en llatí, com a llengua mare de les llengües amb què ens relacionàvem. Així no hi havia problema d’interpretació» (Darder, 2010: 46).

Seen like this, illegibility would not be a flattering strategy of hermetism, but on the contrary, an anti-elitist manoeuvre. But it must be remembered that circulation of this type of text is restricted. Bourdieu himself proposed that the literary field is the *locus* of two processes of hierarchization: heteronomous hierarchization, which would impose itself were the literary field to disappear and writers remained subject to the common laws of the economy and power, and which is reflected in success markers such as the number of editions a work has; and autonomous hierarchization, which is produced independently of market laws and which can lend a specifically literary prestige, as defined by peers (the other writers)¹⁹. If the consumer of these games is the same literary community, the anti-elitism of these anti-literary practices should always be considered relative.

In this plan for opacity, the “Poemes-totxo” included in *Guillaguí* (1978), by Miquel Bach, represent a special case for the fluctuations between legibility and illegibility. In the “Poemes-totxo” unintelligibility is not born from the construction of a nonsense language, but rather from the agglutination of the text until it forms a compact block from which punctuation signs, capital letters and spaces between words are deleted. The book contains a prologue by Joaquín Molas that, interpreting these textual blocks as symbols of the post-war oppression, returns to them their illegible nature²⁰. The critic attributes to popularism, although not to Joyce or Dadà, the linguistic games in *Guillaguí*, since popularism, Tzara and Breton are ruled, so he says, by the same laws (Molas, 1978: 7). The contextualising exercise of the prologue allows us to make two somewhat opposing discoveries: on the one hand, in criticism the search for genealogies that, with the excuse of where the artistic artifact is located in the historical paradigm, make certain literary expressions “less surprising” is common; on the other hand, and contrasting with the previously mentioned assessments made by Giuseppe Grilli, Molas’ sociohistorical reading shows that experimental writing maintains its destabilising and aggressive character even when a family resemblance is looked for.

We were talking, however, of fluctuations. The second part of *Guillaguí*, entitled “Lectura a peu de pàgina”, reproduces the same poems as the first, this time in a typographically uncompressed layout (see the comparison between the two formats of the same poem in figures 5 and 6). As a result of this expansion, the formal radicality is attenuated, but in exchange it makes more visible the hardness of the images, hidden in the first part by the difficulty of deciphering the primary meaning of the text. Now the words recover their individuality and make visible the child obliged to gather dung in a basket, the war amputees, the train of Catalonians marching to the front, the civil catacombs of the air raids. Just when the reader has got used to illegibility, in a surprising invasion, legibility acquires a

NOTES

19 | “The level of recognition given by fellows (defined, in a perfectly circular way, as those who only recognise as criterion for legitimacy the recognition of those that they recognise, or more precisely, that seem to them to be worthy of being recognised and worthy of recognising them - which explains why the avant-garde always tend to appear to external, more or less hostile, observers to be clubs of mutual admiration)” (Bourdieu 1989-90: 16).

20 | For Molas, the book is «una meditació sobre els anys de la postguerra» (1978: 5) and the bricks are a form «que, en termes gràfics i ideològics, pretén de simbolitzar el monolitisme agressiu, pesant, de la interminable postguerra» (1978: 7-8).

terrible dimension: it unmasks the way in which the poet “rebutja una per una les diverses opcions que li ofereix la societat on viu” (Molas, 1978: 6): the alienation caused by religion, work, politics...

HE TRO BA TUN DOLL QUEM SAG NA
 quan anava col·legi que ja no se'n recorda gaire un
 dia va sortir massa tard i a ca seua el van renyar
 perquè duia esbotzada l'espardenya i no volia anar a
 aplegar fems amb el senall i la paleta que déu n'hi do
 del que en pagaven mentre ell corria enganxat pels
 carrers darrera els camions fins el dia que el cotxe
 cisterna el va ruixar de la pulmonia dels peus xops
 sa mare el va deixar sense sopar poca-vergonya que
 no sabien donar només disgustos i prou cabells grisos
 li'n sortien quin patir la mareta pobra dona que no
 els veuria crescuts que ja seria morta si hagués viscut
 l'avi llenyataire no li hagués caigut el roure al cap
 esberlat a trossos per terra quin patir tota la pell se
 m'esborrona

HE TROBAT UN DOLL QUE EM SAGNA

quan anava a col·legi que ja no se'n recorda gaire un
 dia va sortir massa tard i a ca seua el van renyar
 perquè duia esbotzada l'espardenya i no volia anar a
 aplegar fems amb el senall i la paleta que déu n'hi do
 del que en pagaven mentre ell corria enganxat pels
 carrers darrera els camions fins el dia que el cotxe
 cisterna el va ruixar de la pulmonia dels peus xops
 sa mare el va deixar sense sopar poca-vergonya que
 no sabien donar només disgustos i prou cabells grisos
 li'n sortien quin patir la mareta pobra dona que no
 els veuria crescuts que ja seria morta si hagués viscut
 l'avi llenyataire no li hagués caigut el roure al cap
 esberlat a trossos per terra quin patir tota la pell se
 m'esborrona

Figures 5 and 6, Miquel Bach, *Guillagui*

The cases we have seen here speak of the impossibility of marking out a clearly defined border between the experimental and the traditional, between rupture and continuity. For some the crucial moment in this impossibility is postmodernism and the promotion of the genre of pastiche, which blurs the line between old and new²¹. In either case, the illegibility caused by Dadaist nonsense, by fragmentation, by linguistic alienation, by zaum or by agglutination has aporetic effects: it brings together at the same time both the tradition of rupture - which Octavio Paz spoke of in *Los hijos del limo* - and the impossibility of rupture. Experiment cannot be extracted from a tradition with which dialogue, either complacent or unfriendly, is inevitable. Therefore, perhaps rupture should not be considered the impossible imperfection of a past, but rather a rereading - demystifying, playful or scathing - of that past. It may be added that this is not specific to experimental literature, since all literatures must necessarily converse with their respective diachronic paradigms. This is certain. However, it is precisely for this reason that the context in which this dialogue is produced cannot be avoided. In recent Catalan culture, marked by attacks on credibility and by subordinating politics that not even the discourse on standardisation has managed to dispel, the concept of continuity has become practically untouchable and has established itself, what is more, on the level of symbolic imagery (renewal of the flame of language, human chains to defend social causes...) The literary historiography competition, with the development of a scheme involving generations that relinquish their cultural testimonial to each other, has been key in the construction of this illusion of continuities. Experimental poetry acts precisely against this intangibility. It shows that cultural transmission is also possible through interruption, cut-offs and the apostasy of models that the same act of rejection still maintains, paradoxically, present. A different question, which would

NOTES

21 | Lello Voce speaks of «the exhaustion of the normative function of tradition at the moment when it crashed with postmodernism and with the postmodern period, in which the pastiche has given us one more chance [...] that has situated itself beyond the bipolarity avant-garde/tradition» (1996: 116).

have to be broached in another study, is whether this transmission is uniquely realised in a restricted field, recognised only by its producers (creators and critics), or if it is capable of going further than that. If the audience for experimentation is the self-same literati, what influence does it achieve in the social sphere? Are we talking, to pay tribute to the title of Joaquim Ruyra's story, of a drama in a fishbowl? Can it escape the fishbowl?

Works Cited

- ABRAMS, S. (2005): «L'esclat de verds», *Caràcters*, 32 (juny), 13-15.
- ALTAIÓ, V. (2004): *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, Palma: Moll.
- ALTAIÓ, V. (2008): «Del textualisme a la postmodernitat: l'eixamplament dels límits a Muntaner, M. et al. (ed.), *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 25-41.
- ASSMANN, A. (2008): «Flights from History. Reinventing Tradition between the 18th and 20th Centuries» a Rüsen, J. (ed.), *Meaning & Representation in History*, Nova York i Oxford: Berghahn Books, 155-168.
- BACH, M. (1978): *Guillaguí*, Barcelona: Edicions 62.
- BLOOM, H. (1974): «The Dialectics of Literary Tradition», *boundary 2*, 2: 3 (primavera), 528-538.
- BOMBÍ-VILASECA, F. (2004): «Carles Hac Mor: «La literatura catalana no ha sabut incorporar el llegat de les avantguardes»», *Avui Cultura*, 7 d'octubre, 1-3.
- BOURDIEU, P. (1989-1990): «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (gener-desembre), 20-42.
- BOURDIEU, P. (2010): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- CARRASCO, M. (2005): «Tradiquè?», *Pausa*, 21 (juny), 79.
- CARRERAS, A. (2004): «Escriptura blanca o l'afonia del ventríloc: una poètica per al traficant d'idees», a Alaió, V., *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, Palma: Moll, 7-51.
- COMADIRA, N. (2001): «La fertilitat de Gabriel Ferrater» a Oller, D. i Subirana, J. (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, 355-360.
- COSTA-PAU, R. (2004): «De brases rere el sol més apte», *Avui Cultura*, 4 de novembre, 12.
- DARDER, M. (2010): «CAPS.A. entrevista a J. M. Calleja, Jordi Cuyàs i Jaume Simon» a VV.AA., *CAPS.A. La literatura i l'art. Mataró 1982-1985*, Mataró: Ajuntament de Mataró, 39-49.
- DWORKIN, C. (2003): *Reading the Illegible*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- FERNÁNDEZ, J. A. (2004): «Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal», *Lectora*, 10, 201-216.
- FOUCAULT, M. (1997[1969]): *La arqueología del saber*, Mèxic: Siglo XXI Editores.
- GALVES, J. (2004): «Comerse de pies a cabeza», *La Vanguardia. Cultura/s*, 120 (6 d'octubre), 8.
- GIMFERRER, P. (2001): «Malentesos ferraterians» a Oller, D. i Subirana, J. (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, 361-369.
- GRILLI, G. (1984): *Indagacions sobre la modernitat de la cultura catalana. Continuitat i alteritat en la tradició literària*, Barcelona: Edicions 62.
- GUILLAMON, J. (2008): «Humor y ruptura», *La Vanguardia. Cultura/s*, 25 de juny, 24-25.
- HAC MOR, C. (2004): *M'he menjat una cama*, Barcelona: Proa.
- HAC MOR, C. (2007): *Enderroc i reconstrucció*, Tarragona: Arola Editors.
- HUGUET, D. (1994[1976]): *Ofici de sords*, Palma: Moll.
- IZQUIERDO, O. (1993): «La construcció d'una tradició literària» a Bou, E. i Pla, R. (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 189-193.
- LLOVET, J. (2006): «El cànon català» a Bloom, H., *Ramon Llull and Catalan Tradition*, Barcelona: Institut Ramon Llull, 113-119.
- MACIÀ, X. (1999): «Gabriel Ferrater: un nou tombant de la poesia catalana?» a Bordons, G. i Subirana, J. (eds.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa i Universitat Oberta de Catalunya, 292-296.
- MACIÀ, X. I PERPINYÀ, N. (1986): *La poesia de Gabriel Ferrater*, Barcelona: Edicions 62.
- MARRUGAT, J. (2009): *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.
- MARTÍNEZ-GIL, V. (2010): «Tradició, valors i discontinuïtat en la literatura catalana: oxímorons acadèmics i antiacadèmics», *Cultura*, 6, 122-141.
- MAS, J. (1994): «Pròleg» a Huguet, D., *Ofici de sords*, Palma: Moll, 11-20.

- MOLAS, J. (1978): «Pròleg» a Bach, M., *Guillaguí*, Barcelona: Edicions 62, 5-9.
- MUNTANER, M., *et al.* (ed.) (2008): *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor.
- OLLÉ, M. (2001). *La invenció de la tradició literària. Formació i transformació del cànon* a Ollé, M., Pla i Arxé, R. i Subirana, J. (ed.), *L'estudi de la literatura catalana: ordre i cànon*. Barcelona: EDIOUC - Universitat Oberta de Catalunya.
- OLLÉ, M. (2004). «Els experiments amb gasosa (o el paper de la crítica literària en el sistema literari català actual)», *L'Espill*, 17, 76-93.
- PICORNELL, M. (2012): *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma, Lleonard Muntaner, Editor, en premsa.
- PONS, M. (2007): «Contactes textuais: Intertextualitat i narrativa experimental» a Pons, M. (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 177-240.
- PONS, M. (2012a): «On Besieged Lyricism and Translucent Subjects: Experimental Catalan Poetry» a Baltrusch, B. i Lourido. I. (ed.), *Non-lyric Discourse in Contemporary Poetry*, Munich: Martin Meidenbauer, en premsa.
- PONS, M. (2012b): «Metalingüística i metapoètica: la definició com a obertura, l'ocultament com a afirmació» a Pons, M. i Reynés, J. A. (ed.), *Lírica i deslírca: anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*, Palma: Edicions UIB, 111-140.
- PONS, M. (2012c): «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual: cap a un nou paradigma interpretatiu», *Catalan Review*, 26, en premsa.
- PONS, P. (1983): *Al marge*, Palma: Moll.
- RESINA, J. R. (1995): «The Role of Discontinuity in the Formation of National Culture» a Brownlee, M i Gumbrecht, H. U. (ed.), *Cultural Authority in Golden Age: Spain*. Baltimore i Londres: The Johns Hopkins University Press, 284-303.
- SERRA, M. (2002): «Sunyol: tal vegada escriure», *Avui Cultura*, 4 d'abril.
- SUNYOL, V. (1978): *Entreparèntesis*, Vic: edició de l'autor.
- SUNYOL, V. (2003): *lowely pore*, Vic: Emboscall.
- SUNYOL, V. (2011): «Tres apunts sobre "Posseit" de Ferrater: el regust, el tu, la dualitat i el mirall», *Els Marges*, 93 (hivern), 94-104.
- VEGA, M. J. (2009). «Els estudis de tradició literària en el comparatisme contemporani» a Picornell, M. i Pons, M. (ed.), *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 127-144.
- VOCE, L. (1996): «Avant-garde and tradition: a critique» a Jackson, K. D., Vos E. i Drucker, J. (ed.), *Experimental - Visual - Concrete. Avant-garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam i Atlanta, Rodopi, 117-119.
- WILLIAMS, R. (1996): «Literature» a Eagleton, T. i Milne, D. (eds.), *Marxist Literary Theory*, Oxford i Cambridge: Blackwell, 260-268.
- XARGAY, E. (2004): «De l'atzar i la no-intenció en poesia», *Caràcters*, 29 (octubre), 26.

IRAKUNTEZINTA- SUNA ETA TRADIZIOA OLERKIGINTZA ESPERIMENTALEAN

Margalida Pons

LiCETC, Universitat de les Illes Balears

margalida.pons@uib.cat

Aipatzeko gomendioa || PONS, Margalida (2013): "Irakurteztasuna eta tradizioa olerkigintza esperimentalean" [artikulu linean], *452°F. Literatura-ren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 8, 28-46, [Konsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-margalida-pons-eu.pdf>

Ilustrazioa || Mar Oliver

Itzulpena || Ane López

Artikulu || Jasota: 23/06/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 02/11/2012 | Argitaratuta: 01/2013

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Lan honetan, literaturaren jarraitasunaren eta hausturaren arteko banaketa argia zehazteko ezintasuna defendatzen da, azken hamarkadetako olerkigintza esperimentalaren oinarri. Pairatu dituen mendekotasun-esperientziak direla-eta, kultura katalanak jarraitasunaren kontzeptua goretsi du, eta haustura desagerpenarekin lotu du. Artikulu honetan, planteamendu hori dudan jarri da, kultura-transmisioa jarraitasun ezan, etenetan eta kontra-idazketan funtsatuta ere eraiki daitekeela oinarrituta. Hipotesi hori Carles Hac Mor, Vicenç Altaió eta Víctor Sunyolek Gabriel Ferrateren olerkiak erabili eta ulertzeko moduen ikerketarekin, eta Miquel Bach eta beste zenbait olerkigileren testuetako irakurtezintasunaren dimentsio semiotikoaren azterketarekin justifikatu da.

Gako-hitzak || esperimentazioa | tradizioa | kanonikotasuna | irakurtezintasuna | berrirakurketa | haustura.

Summary || Taking experimental poetry of recent decades as a point of departure, this paper argues the impossibility of defining a clean cut between literary continuity and rupture. Because of the multiple experiences of subalternization which has faced, Catalan culture has both solemnized the concept of continuity and associated rupture with extinction. The article reviews this approach from the belief that cultural transmission can also be built from discontinuity, disruption and counter-discourse. The justification of this hypothesis will be based on the study of the uses and readings of Gabriel Ferrater's poetry by authors such as Carles Hac Mor, Vicenç Altaió and Víctor Sunyol and the examination of the semiotics of illegibility in Miquel Bach and other poets.

Keywords || experimentation | tradition | canonicity | illegibility | rereading | literary rupture.

Olerkigintza esperimentalaren sistema baten –erlazioazkoa eta ez autonomia, funtzionala eta bere buruarekin aski ez duena– barneko fenomeno gisa ulertzeak esperimentazioaren kontzeptua berrikustearren beharra dakar. Esperimentua aurretiaz ezarritako kanonikotasun baten inguruan egiten da beti; hori eraitsi, ukatu edo berrirakurtzeko. Pierre Bourdieu (2010: 74) dioenez, garai bateko lanen originaltasuna definitzen duten bereizgarri estilistikoak ulermena eta estilo-errepikapenen (bestela esanda, tradizio estilistikoarekiko jarraitasunaren) ulermena ezin dira bakoitza bere aldetik jorratu; desberdintasunaz jabetzea antzekotasunez jabetu izanaren ondorio baita. Hori onartzen bada, tradizioaren nozioa (kultura-transmisio gisa ulertuta) berriro planteatu behar da, baita hausturaren kontzeptua ere. Izan ere, azken hori sarritan lotu dugu esperimentazioarekin, estetika-joeraren edozein aldaketak iraganaren ezabatzea dakarren uste inozo xamarra dela-eta.

Planteamendu haurakugarritasun eta irakurte zintasun kontzeptuetatik abiatuta adieraziko dut. Tradizioa irakurgarritasunarekin eta haustura irakurte zintasunarekin maiz lotu diren arren, artikulu honetan, irakurte zintasunaren eragile bilakatzeko gaitasuna baduela defendatuko dut. Alde batetik, Carles Hac Mor, Vicenç Altaió eta Víctor Sunyol idazleek, besteak beste, Gabriel Ferraterren olerkiak erabili eta ulertzeko duten modua hartuko dut oinarri gisa; eta, bestetik, Miquel Bach eta beste olerkigile batzuen² testuetako irakurte zintasunaren balio semiotikoa.

Tradizioaz aritzeak, literatura jakin bat ardatz diakroniko batean kokatu eta ulertzea ez ezik, eremu kulturean legitimazio nozioa nola eraiki den aztertzea ere badakar. Nolabait onartua dago idazketa esperimentalaren estetika balore eta arau *tradizionalen* aurkakoa dela (joko formala, kodeen hibridazioa edota generoen diskurtsibitate kanonikotasunaren moldaketaren bidez). Halere, kontuan hartu behar da aurkakotasun horrek ez duela sorkuntza esperimentalaren tradizioatik *ateratzen* (tradizioatik kanpo existitzea posible al da?); horren ordez, literatura-esparru baten *barneko* prestigio kontzeptuaren aldagaitasuna agerian uzten du. Bestalde, tradizioaren nozioa oso modu estuan lotzen zaie transmisio eta irakurgarritasun/irakurte zintasun kontzeptuei. Olerkigintza esperimentalak irakurte zintasunarekin jolasten du, maila formal eta grafikoan (ikus ezin daitezkeen, lausotzen diren, ulertzen ez diren... testuen bitartez) zein nozio-mailan (Carles Hac Morren idazketak hain modu egokian adierazten duen *esanahiaren diktaduraren* salaketaren bidez). Horrela, literatura orok teoriarik duen ezagutza komunak transmititzeko gaitasuna kolokan jartzen du: irakur ezin daitekeena ezin da transmititu, alegia. Beraz, esperimentuak benetan hausten al du transmisio hori? Edo inflexioa al da eta ez haustura?

Harold Bloom bezalako kritikoen ustez, ezinezkoa da haustura

OHARRAK

1 | Lan hau Ekonomia eta Lehiakortasun ministerioak finantzaturako *La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos* (FFI2012-34722) ikerketa-proiektuaren barnean dago.

2 | Aurkezten ditudan hausnarketak, alde batetik, *Poètiques de ruptura* (Muntaner, 2008) lanean haustura suntsiketaren ordez berriro konfiguratzeko modu gisa ulertzearen ondorio dira; eta, bestetik, esperimentazioak tradizioarekiko duen lotura jorratu dudana beste lan batzuren ondorio (Pons, 2012a, 2012b).

gertatzea, ezin baita tradizioetik at idatzi. Bloomen aurkako ikuspuntua du Raymond Williamsek: tradizioaren kontzeptua, eskusibo eta baztertzaila den heinean, literatura nazionalaren³ nozioaren ulermen historiko edo barneratzailea ordeztara heldu da, hain justu. Hari horri jarraiki –eta katalana hizpide–, Oriol Izquierdok (1993:190) literatura tradizioaren eraikuntzak beti literaturaz haratago herrialde baten sorrerara ailegatzen den «una certa operació d'imatge» dakarrela esaten du. Bestalde, Aleida Assmanek gogora ekartzen digu (2008:156) *traditio* terminoak herentziaren inguruko erromatarren legetan duela jatorria; eta, hain zuzen, bizitza komuna arriskuan jartzen duen heriotzak sortutako hutsunea betetzeko, emale batetik hartzaile batera jabetza, eskubide, betebeharrak, autoritate eta botereak pasatzean zetzala⁴. Hortaz, arrazoiketa horren arabera, tradizioa jarraitasunaren ekoizpenaren pareko da.

Puntu hori jarri nahi dut zalantzan. Tradizioa saihesteko ezintasuna eta literaturaren iragan eta orainaldiaren arteko jarraitasuna ez dira gauza bera: tradizioa jarraitasun eza, etetea eta kontra-idazketan oinarritua ere eraiki –eta interpreta– daiteke. Gogoratu beharra dago Bloom bera, *autore handizat* zituen idazleen hilezintasun eta iraunkortasunaren defendatzaile sutsua izanik ere, T. S. Eliotek *Tradition and the Individual Talent* lanean eta Northrop Fryek *The Critical Path* obran proposatutako tradizioaren ikuspegi harmonizatuetatik urruntzen dela, eta literaturaren iraganaren ulermen gatazkatsua aldarrikatzen duela. Eliot eta Fryeren ustez, tradizioa barneratzailea da, eta askatasuna ematen du. Izan ere, beren aburuz, idazle bakoitzaren kontzientzia edo dohainek aldaketa txikiak egin ditzakete eta horiek tradizioan barnera daitezke. Bloomen iritziz, ordea, askatasuna gezurrezkoa da: aldiberekotasuna badagoela (obra handiek osatzen dutena) eta olerkigileak hara sartzen direla sinestea idealizazio bat besterik ez da. *The Anxiety of Influence* obraren egilearen ustez, ikuspegi garaikidea hartzeak tradizioa jarraitasun gisa ez ezik, errepikatze eta jarraitasun ezaren arteko dialektika gisa ulertzea dakar. Foucaultek dagoeneko proposatua zuen (1997 [1969]: 13-15), behin jarraitasuna bermatzen zuen subjektua zenduta, jarraitasun eza besterik oinarritu ezin zitekeen historiaren nozio bat. Horrez gain, María José Vegak (2008: 140-41) Foucaultek egungo konparatismoan (Said, Greenblatt) eragin handia izan duela azpimarratu du; batez ere, jarraitasun eza eta hausturek ordena kulturalen hegemonia sortzeko balio duteneko ideian. Ordena kultural horiek kanpoko areen definizioaren bidez eusten diete beren buruei, izan ere, botere-posizio batetik aldendu egiten dira eta sistemaren sendotasun eta egonkortasuna bermatzen dute⁵. Foucaulten adibide ezagunena zoramena arrazoien kanpo area dela da. Beraz, berak dioenaren arabera, poesia esperimentala *baztertzeko zonalde* horietako bat izan daiteke.

Beste ikuspegi batetik begiratuta, kanonikotasunaren prozedura-

OHARRAK

3 | Hala, Bloomek esan zuen: «What happens if one tries to write, or to teach, or to think, or even to read without the sense of a tradition? Why, nothing at all happens, just nothing. You cannot write or teach or think or even read, without imitation» (1974: 532). Aintzat hartu beharra dago Bloomek osterako egindako kanonaren inguruko hausnarketan arrazoiketa hau erabili duela *del ressentiment* deritzon kritikoak modu bidegabean salatzeke, bere ustez, ez baitute kontuan hartzen tradizioa. (Ezin faltsuagoa dena: feminista, neohistorialari eta postkolonialistek, hain zuzen, beti hartzen dute aintzat tradizioa, baina politikaren ikuspegiak begiratzen diote). Bestalde, Raymond Williamsek idatzi zuen: «This development [la literatura entesa com a categoria selectiva] depended, in the first place, on an elaboration of the concept of 'tradition'. The idea of a 'national literature' had been growing strongly since the Renaissance [...] But, within the specialization of 'literature', each was re-defined so that it could be brought to identity with the selective and self-defining 'literary values'. The 'national literature' soon ceased to be a history and became a tradition» (1996: 266).

4 | Horrez gain, Assmanek esan du: «There are two possible concepts of tradition, a strong and a weak one. The weak concept of tradition is descriptive and retrospective. It is used where a continuity of motifs, ideas, topoi, etc., is retrospectively discovered. The strong concept of tradition is a normative one and refers to *the production of continuity* with the intent to counter the erosion of time, decay, and forgetting» (2008: 167, azpimarra nik egin dut).

5 | Halaber, Mercè Picornellek (2012) sakon aztertu ditu

aspektuen azterketak tradizio eta hausturaren banaketaren arriskua uzten du agerian; betiere kontuan hartuta, kanonizazioan, normalean *ez-tradizionatza* jotzen diren praktiken *modus operandia* eta tradizionaltza hartzen diren horiena oso antzekoa dela. Zentzu horretan, Lello Voce Italiako olerkigileak azpimarratzen duenez, tradizioak eta abangoardiako arteak gauza bera egiten dute: hautaketa, zainketa eta transmisio prozesu batzuen bidez jardutea⁶. Aurrerago ikusiko den bezalaxe, *poesia experimental* gisa sailka daitezkeen testuen kanonizazioak –literatura-sari, obra osoen edizio edo, besterik gabe, kritikaren arreta dela medio gertatzen dena– *tradizio abangoardista*, *hausturaren tradizioa* edo *abangoardien tradizioa* gisako esapideak erabiltzea zilegi egiten du (Pons, 2012b). Esapide horien baliozkotasuna ukatzea da eustearen aurkakoa den eta edozein sistematik at dagoen abangoardiaren izaera bat defendatzea.

Hala eta guztiz ere, tradizio eta hausturaren arteko aurkakotasun oximoronikoaren ikuspegia errotu omen da katalanaren esparruan. Frogarik argiena izenburuan «tradició i modernitat» duten literatura obren, garaien eta autoreen inguruko ikerketa kopuru handia da. Tradizioari erabateko errefusa eta jarraitasun ezaren gaitzen salaketa dira azterketa-lan horien diskurtsoaren ezaugarri nagusiak. Hala, alde batetik, egungo zenbait egilek tradizioak norbere lanean bertan eraginik duenik ukatzen dute; besteak beste, Marta Carrasco dantzari eta koreografoak. Antzerki eta tradizioari buruzko *Pausa* aldizkariaren monografiko batean argitaratutako «Tradiqué?» (2005) izenburu ironikodun artikulua batean, artistak auzi handiko esapideak erabili zituen, hala nola: «Però quina tradició *ni qué niño muerto?* [...] No tinc en compte cap mena de tradició a l'hora de posar-me a fer un espectacle» (2005: 79). Carrascok Salvat-Papasseit, Rodoreda, Brecht eta García Lorcaren obretan oinarritutako ikuskizunen koreografiak zuzendu ditu; beraz, ezin da esan ezerezetik abiatzen denik. Alabaina, baieztapen mota horiek nahita lekuz kanpo dagoen egile baten irudia sortzeko probokazio gisa ulertu behar dira. Bestetik, jarraitasun eza kultura katalanaren mehatxu endemikotzat hartu da. Jordi Lloveten hitzetan, literatura katalana eta literatura ingelesa, frantsesa edo italiarra honako honek desberdintzen ditu: azken literatura horiek *continuum* gisa zabaldu dira eta, katalanak, ordea, «pateix unes batzegades i unes interrupcions tan enormement brutals que difícilment [...] es pot parlar de la literatura catalana com una literatura formada per fites contínues [...]». La literatura catalana és plena d'intermitències» (2006: 115). Bestalde, Víctor Martínez-Gilek Eugeni d'Orsek egindako Jarraitasun Santuaren inguruko baieztapenei buruz egindako lanean azpimarratu egiten du katalanek «sensació de no tenir tradició» izateko joera dutela, eta beren historia «com una dolorosa ruptura» azaltzen dutela («decadència» terminoaren egunerokotasuna da horren adierazle); aurkako adibide gisa historiografia portugaldarrak bere literaturarekiko duen

OHARRAK

1960-1970 tartean kultura katalanaren jarraitasuna bermatzeko saiakerak, marjina batzuk sortuz eta horrekin itxuraz erdigune egonkorra dena aditzera emanaz.

6 | «Tradition works thanks to a *selection*, which as far as it is concerned aims towards a *preservation* and a subsequent *transmission*, which is supposed to be endless [...] Now, if you carefully look at it, at least from a certain point of view, avant-garde seems to have been working following similar ways. It aims to occupy the center of the symbolic chess board and by removing at least in principle any aesthetic-cultural value (in a word: market value) from everything that isn't avant-garde, selects and does nothing but set up a norm again which aims to make itself absolute» (Voce, 1996: 117).

konfiantza jartzen du (2010: 124-125)⁷. Badira, ordea, kontrako bidea egin eta haustura horiek potentzia iraultzaileak erronka gisa planteatzen dituztenak:

¿Com es pot crear una identitat a partir de l'absència de referents, o més aviat, a partir dels referents d'una tradició d'exclusió i subordinació, una identitat sense i fora d'una tradició? ¿Com usar de manera productiva una tradició i una herència? ¿I com usar de manera subversiva una tradició, per tal de donar-li la volta i fer-li dir l'indicible? —es pregunta Josep Anton Fernández (2004: 203) parlant de Maria-Mercè Marçal.

Giuseppe Grilliren *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana* saiakerak, *Continuïtat i alteritat en la tradició literària* azpititulua duenak, jarraitasuna eta hausturaren arteko —edo kanonizazio eta marjinazioaren arteko— tentsioaren arazoa modu sendoan jorratzen du. Hala, Joan Brossaren alteritatea erlatibizatzen du, eta idazlea orijinaltasunetik urruntzen den autore gisa aurkezten saiatzen da. Bere ustez, Brossaren planteamendua kontraesana da; izan ere, Brossak «rebutja, provocativament, qualsevol lligam amb la tradició» eta, aldi berean, honakoak egiten ditu:

regressions romàntiques a la poesia patriòtica, en la qual, de manera gairebé descarada, segueix fins a superar-lo amb tota seriositat un Ventura Gassol, o bé, amb pur experimentalisme, torna a evocar els jocs de paraules, la buidor o la trivialitat de la poesia popular prebarroca del segle XVI (1984: 212).

Era berean, Biel Mesquida eta Quim Monzóren idazkera testualistari erreferentzia egiten diotenean, «una dissipació temàtica i formal que en la història de la literatura catalana només pot parangonar-se a la irresponsabilitat dels poetes culterans i pseudoculterans del segle XVII» (1984: 215-216) erabiltzen dutela adierazten du. Gainera, zenbait printzipio eta balore bakuntzat jotzen ditu, besteak beste, «la imaginació al poder, l'alliberament gai, la crisi del marxisme, l'escriptura com a diferència, els autors de la biblioteca del papà com a personatges...» (1984: 216). Grillik honakoa ondorioztatu du:

La novel·la *freak*, a Catalunya encara més que en d'altres indrets, només estableix amb la literatura una relació de recíproca instrumentalització: és deliberadament més vulgar que el *puterío* de les seves cobertes. Només caldrà esperar el tomb de la dècada i es veurà que l'experimentalisme es fa clàssic, la cultura i la pràctica de la contestació s'estableixen com a cànons d'un nou esteticisme i floreixen escoles d'imitadors a l'entorn d'uns autors encara massa joves (1984: 216).

Itxaron, halere, une batean. Grilliren arrazonamenduaren zenbait puntu sendoak direla uste dut, batez ere abangoardiako obrek txertatzen diren tradizioarekin lotura sahiestezina dutela diotenak —baita modu disruptiboan txertatzen direnean ere—, eta erantzun eta ezarpenaren arteko pendulu-dinamika nabarmentzen dutenak. Ez dut, ordea, argi ikusten literatura-esperimentazioaren garrantzi

OHARRAK

7 | Joan Ramon Resinak *decadència* terminoaren irakurketa kritikoa egin du eta *desaparició* terminoaz ordezkatzea proposatu du, betiere jarraitasun/jarraitasun eza binomioari lotuta. Hala, ikusi du «the decadence of Catalan literature in the early sixteenth century precluded the formation of a Catalan national culture [...] at the time when other European cultures were developing into national cultures. Once again, the principle at work in the Catalan case is discontinuity» (1995: 286). Resinak ondorioztatu du XV eta XVI. mendeetan Europako nazio-estatuak sortzen lagundu zuen prozesu zentralizatzaileak kulturen periferizazioa ekarri duela (esaterako, katalanarena) eta hori historiak modu ez ofizialean bakarrik aitortu du. Halaber, aipatu du: «the myth of remote continuity notwithstanding, the modern nation state is as fleeting a structure as any other product of the social life of human beings» (1995: 301).

sistematikoa barne loturen egiaztapenaren bidez apur daitekeenik, ez delako saretik kanpoko literaturarik existitzen. Inork ez luke Salvat-Papasseiten «Poema de la rosa als llavis» olerkia gutxietsiko trobalari itxurako elementuak izanagatik ere. Literatura-tresna guztiek dituzte loturak eta, horiek baliatuz, zenbait obraren izena belztea (originalak ez omen direla salatu) eta beste batzuen goratzea (jarraitasuna mantentzeko egiten duten ahaleginagatik) estandar bikoitz bidegabea erabiltzea da. Nolanahi ere, nire ustez, iraganari aurre egiteko gaitasunak, hain zuzen, definitzen du poesia esperimentalaren bestelakotasuna; izan ere, berarekin mintzatzen da eta ez du alde batera uzten. Agian, horren guztiaren gakoa esperamentazio-idazketan tradizioarekiko harremana (dena delakoa) berariazkoa eta alde aurretik pentsatua izatean datza. Olerkigile esperimentalek tradizioa,itsu-itsuan onartzen den ondare naturalizatutzat ez ezik, askotan solaskide implizitu –sekretu, nahi bada-, baina beti berariazko solaskide den gertaeratzat hartzen dute⁸. Laburbiduz, Manel Ollék dioenez, tradizioa «l’herència patrimonial d’una sèrie d’autors, de llibres i de procediments literaris prestigiosos i modèlics que ens llega el passat i que nosaltres transmetem al futur» gisa ulertzea «ingènuia i anacrònica» suertatzen da (2001: 7).

Korpus esperimentalaren tradizioaren irakurketa kritikoak ahalbidetzen dituen palimpsestazio intertextualarekin eta bereganatzearekin lotzen dituen kasuistika oso zabala da⁹. Gai honi dagokionez, Carles Hac Morren *M’he menjat una cama* (2004) olerki-liburua da irakurteazintasunaren bidea aukeratzen duen transmisio kultural baten ezaugarrien (eta zailtasunen) adibide. Hac Morren poema-bilduman, Gabriel Ferraterren¹⁰ «Menja’t una cama» olerkiaren joko intertextualaren atzean, irakurketa-eragiketa konplexua aurki daiteke. Irakurketa horretan, izenburu ferrateriarra agintera gisa ulertzearen plantak egiten dira. Hain zuzen, «Menja’t una cama» agintera esaldia da; baina bere ezaugarri derrigortzailea lausotuta dago, «si tens gana, menja’t una cama» esaera zaharrean baitauka jatorria. Horrek besteren diskurtsoa bihurtzen du eta, ondorioz, ni enuntziatibo ferratertarretik urruntzen da. Halere, irakurketa poetikoak interpretazio-konbentzio batzuk ditu, eta horiek zenbait enuntziaturen izaera deitzailek atentzioa ez ematea eragiten dute. Era berean ikasi dugu, adibidez, ni liriko eta ni biografikoaren arteko identifikazioaren gertakizuna (ahozko poetikak berriz azalaratzeak zalantzan jarri du gertakizun horrek). Konbentzio horiek kontuan hartu gabe, Hac Morrek olerkien hizkuntza eguneroko hizkuntzaren antzera hartzen du, hau da, mezuaren komunikagarritasuna eta konatibitatea jartzen du hurren, eta, modu horretan, enuntziatu ferratertarraren agintea obeditzen du. Hala ere, Xavier Maciàk eta Núria Perpinyàk diotenez, aldi berean desobeditu egiten du, *Menja’t una cama* izenburuak «diu molt sobre la insolidaritat dels homes i la necessitat de saber-se espavilar enmig d’un món on cadascú s’ha d’empassar els tràngols més difícils sense l’ajut d’altri». Halaber, eztabaidagarriago datekeen

OHARRAK

8 | Era berean, Manel Ollék (2004) tradizioaren izaera estatiko eta urrunekoa zalantzan jartzen duten irakurketen beharra defendatzen du, eta adibide gisa Enric Casassesek Juli Vallmitjana edo Joan Vila Casas autoreak erreibindikatu izana jartzen du.

9 | Horiek Pons, 2007 lanean jorratu ditut, besteak beste.

10 | Horiez gain, hain agerikoak ez diren beste joko intratestual batzuk ere badaude: Jordi Marrugatek (2009: 103) azaldu du, *M’he menjat una cama* obran, Hac Morrek bere aurreko liburu baten hainbat atal berridatzi dituela, *Cabrafiga* (2002) lanekoak alegia.

interpretazio baten arabera, asko adierazten du «sobre la necessitat d'anteposar el compromís individual al compromís històric» (1987: 37). Oso zaila da noraezean eta aurreikusi ezinean oinarritutako *M'he menjat una cama* liburuko olerki irrazionalan *konpromisoen hierarkizazio* horren adierazpenik aurkitzea.

Hortaz, zer iritzi dauka Hac Morrek Ferraterri buruz? Zuzentzen al du? Goratu? Kritikatu? Edo guztia egiten al du aldi berean? Jordi Marrugatek *M'he menjat una cama* obraren probokazio bikoitza azpimarratzen du. Alde batetik, hizkuntza eta irakurlearekin jolasten du, Hac Morrek olerki-bilduman esaera herrikoi ugari erabiltzen baititu hizkuntza-kodea «a pastar fang» (2009: 102) bidaltzeko. Bestetik, esperientziaren poesia deitutako bidetik Ferrater jarraitu duten imitatzaileak zirikatzen ditu (2009: 103)¹¹. Beraz, Hac Mor Ferraterrengandik ez ezik, haren jarraitzaileen sektore batengandik ere aldendu egiten da. Horrela, olerkigile kanoniko bat irakurri eta kontra-irakurtzeko jolasa hasten da, betiere artistaren kanonikotasuna mantentzen delarik.

Bestalde, *M'he menjat una cama* liburuak Rosa Leveroniren Cadaqués saria jaso du, eta Kataluniako merkatu editorialeko prestigiodun bilduma ezaguneari argitaratu da, Els Llibres de l'Óssa Menor bilduman, alegia. Hortaz, paratestuek (azalean agertzen den sariari erreferentzia, kredituen orrialdean epaimahaiari erreferentzia...) nabarmentzen duten bereizketa oihal batez bilduta agertzen da. Bereizmen hori, ordea, liburuaren lehen hiru aipamenetako batean jartzen da zalantzan, ironiaz: «Nota d'un jurat de premi literari»: Significats atzarosos. Collage retallat. Manca de gràcia, d'imaginació, de disseny intencional. Histèria descontrolada» (Hac Mor, 2004: 9)¹². Horrela, *M'he menjat una cama* kalitatea berresten eta, aldi berean, ukatzen duten kontraesanek beteriko objektu gisa aurkezten zaigu. Epaimahai bateko kide ezezagun honek eginiko balorazioa Jordi Galves kritikoa azaldutakoarenaren oso antzekoa da. Azken horrek, hain zuzen, *La Vanguardia* egunkarian esan zuen ezen *M'he menjat una cama*

pasma por su falta de contención. No estamos hablando de la desmesura en el buen sentido surrealista al que se quiere acercar sin conseguirlo. Los motivos son claros: el empacho hermético le lleva a la disolución, al reblandecimiento de los sesos ante la confusión y el no poco desvarío (2004: 8).

Testuaren irakurteztintasunak Glaves aztoratzen duen arren, kritikoak onartu du Hac Morrek bere egin duela «la condición caníbal, antropófaga, que supone la praxis de una poesía verdaderamente contemporánea» eta «hincando el diente al propio yo en lo que él denomina ejercicio de despintura, realiza su gran vocación exclusiva hacia la sinrazón, la nada, la desaparición, el borrado mágico»

OHARRAK

11 | Bestalde, *poesia de l'experiència* etiketa berrikusi beharko litzateke (zer esperientzia? zergatik bizipen eta aitzakia jakin batzuk soilik dira esperientzia? kaligrama baten diseinua ez al da esperientzia? ez al da hobe *quotidianitat transcendida* terminoa erabiltzea, nahita bilatutako estilo lauan eta hurbiltasunaren erretorikan azaltzen dena?). Nolanahi ere, Marrugatek irmo kritikatzan duen poesia mota bat da, zeren bere ustean «implica l'assumpció de la ideologia burgesa conservadora i de l'ordre jeràrquic de la institució literària en tant que el poeta s'autoconsidera un ésser de sensibilitat i cultura superiors que pot explicar millor que els altres les coses sense interès que li passen. Això creu que li dona el dret d'imposar el propi jo sobre la seva societat, fer-li llegir les pròpies misèries i masturbacions mentals tot anihilant els altres com a massa amorfa i inexpressiva de la qual només se n'espera l'admiració incondicional» (2009: 103).

12 | Carles Hac Morrek azaldu dit «Nota d'un jurat» hau benetakoa dela: egileak Gabriel Ferrater sarira aurkeztu zuen eta ondoren (ez zuen irabazi) itzuli zioten idazkiaren orrien artean zegoen. Beste bertsio baten arabera (Xargay, 2004: 26), oharra Rosa Leveroniri Cadaqués saria eman zion epaimahiko kide batena da. Nolanahi ere, Ester Xargayk esaten duenez, garrantzitsuena zera da: «podem veure la nota del membre del jurat com a condensació de la teoria dominant sobre què és o què ha de ser la poesia; i en l'acceptació del contingut de la nota per Carles Hac Mor, hi podem trobar una actitud derivada de la poètica en evolució d'aquest autor. I val a dir que la seva poètica en procés té poc a veure amb

(2004: 8).

Hala eta guztiz ere, kritikoez egozten dioten jarrera erradikala gorabehera¹³, Hac Morrek honakoa esaten du: «tot és intel·ligible» eta «*M'he menjat una cama* és potser el llibre en què dic menys coses, però és el llibre que en diu més» (Bombí-Vilaseca, 2004: 2). Modu horretan, olerki-bilduma idazketa automatikotik bereizten du eta izaera tradizionala onartzen du: «la literatura, i sobretot la catalana, no ha sabut incorporar el llegat de les avantguardes. Jo he intentat, potser per la meua formació artística, incorporar dins de la tradició de la poesia catalana aquests elements avantguardistes que no hi són» (Bombí-Vilaseca, 2004: 3). Ondorioz, *M'he menjat una cama* ukagarria denaren eta agurgarria denaren arteko marran dago kolokan; hain zuzen, iragan literario baten onarpenaren eta arrazoigabekeriaren bidetik iragan hori ezabatzearen arteko marran. Egoera hori lehenbiziko olerkitik geratzen da agerian:

POMES PERES GROSELLA
figues i vinga glaçons
del banc i corrents
prossequir amb les fronteres
comprovar astorats que cou
s'entolla de xafogor o sovint
s'hi adaptarà i a llarg tret
reconèixer-lo al pic de l'obscenitat
desusadament il·lustrat a la melsa
(Hac Mor, 2004: 11)

Hac Morrek tradizioaren irakurketa irauli egiten duela esatea sinplifikazio hutza da, tradizio horrek *alde on* bat izatea ekarriko lukeelako; kementsu gutxi batzuk aldatzen ausartzen diren adiera bakarreko interpretazioa, alegia. Tradizioa hainbat modutan irakur daiteke. Egia esan, Galvesek *nahasketa* eta *zoramentzat* jotzen duen hori *M'he menjat una cama* obrako atalik *tradicionalena* da, Ferraterrekiko eta (Marrugaten irakurketaren arabera) hura maisu duten olerkigileen sektore batekiko aldea –eta, hortaz, kontaktua– markatzen baitu. Hipotestu ferratertarrarekin eta «de l'experiència» kontsideratzen diren zenbait poetek errepresentatzen duten inspirazio ferratertardun joerarekin batera irakurrita, «Pomes peres grosella» lanaren *zentzugabekeriak* erreferentzialtasun esplizitua kontuan hartzen ez duen Ferraterren obraren irakurketa baten alde egiten du. Horren orde, ezkutuan geratzen diren elementuak hartzen ditu kontuan. Esaterako, «A l'inrevés» olerkian, *–Les dones i els dies* liburuaren egileak Huckleberry Finnen kritika gisa deskribatzen zuen olerkia– «No diré res de mi» itxuraz despertsionalizatzaile den esapidean biltzen dira elementu horiek. Beraz, *zentzugabekeria* hacmortarrak *hutsal* gisa ez ezik, *amildu* gisa deskriba genezakeen sentipen baten balioa jasotzen du. Horri lotuta, gogoratu beharra dago Hac Morrek baduela tradizioaren ulermen ez dogmatikoa

OHARRAK

les idees dominants sobre la poesia» (2004: 26). Puntu hori jorratzen du ere Costa-Pauk (2004: 12).

13 | Sam Abramsen arabera, *M'he menjat una cama* da «l'aposta més radical de l'autor contra el sentit del poema» (2005: 13).

defendatzen duen *Enderroc i reconstrucció* izeneko saiakera bat: «La tradició —també la de les lletres catalanes— és molt important, i fins i tot és imprescindible, i tanmateix, si es converteix en un seguit de dogmes, tot just engendrarà clixés si fa no fa dissimulats» (2007: 131).

Halere, Hac Morren jarduteko modua ez da eksklusiboa. Kontuan hartu beharra dago, XX. mendeko bigarren erdialdeko olerkigintza katalanaren inguruko diskurtso kritikoa eremuan, Ferraterrek esanahi polisemikoa duela (edo, Pere Gimferrerrek dioenez: *gaizki ulertua* izateko joera duena (2001: 261), sailkatzeko gaitza eta deserosoa izanik. Halaber, sormenaren eremuari dagokionez, bere obrek irakurketa kontrajarriak jaso dituzte. Hain zuzen, Vicenç Altaiók kontatu digu, hirurogeita hamargarren hamarkadaren hasieran, Ferrater irakurketa publiko batera gonbidatu zuenean, asko harritu zela olerkigileak, irakurtzean, bertsoen erritmoa oin-kolpeztan eta silabak mahaian esku-kolpeztan markatzen zituela ikustean. «En el món de l'autonomia formal, del radicalisme polític i de les textualitats, cap a on els més jovencells ens inclinàvem» jarraitzaile gutxi zituen literatura-eskola batekoa, «sense mestratge voluntari», bihurtu zen Ferrater, bere ustez. Aitzitik, handik bi urtera, Altaió TXT talde testualistaren bilera batera joan zen Parisen, eta ikusi zuen gazte frantsesek Ferraterren modura irakurtzen zituztela poemak, erritmoa markatuz, testualitatearen dimentsioak ustiatuz. Orduan ulertu zuen «per què Gabriel Ferrater pertanyia també a les pràctiques textuales» (2008: 27).

Explico això —conclou Altaió— amb la mateixa perplexitat que ho vaig sentir, perquè Ferrater era model per als poetes [...] de la generació que ens precedia: Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Francesc Parcerisas. Realment no sé si eren ells o nosaltres qui llegiem bé Ferrater. Ferrater ha quedat al mig, esmicolat (2008: 27).

Zenbait autorek Ferrater eremu esperientzialera daramate; beste batzuek, berriz, eremu esperimentalera eramaten dute, Hac Morrek eta Altaiók, besteak beste¹⁴.

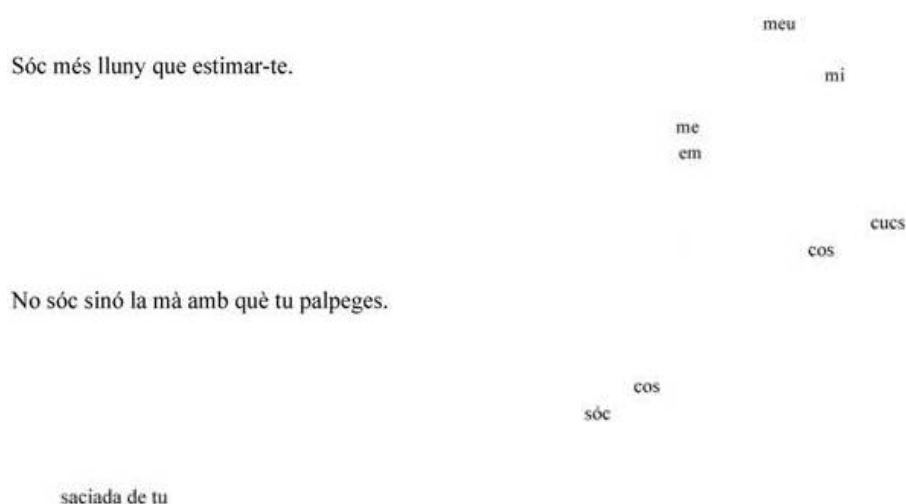
Bestalde, ezin ahaztu daiteke Carles Hac Morrek hartutako *zentzuaren aurkako* bideek badutela irakurketa soziopolitikoa ere. Hain zuzen, Julià Guillamonen ustez, 70 hamarkadaren bukaerako garai postutopikoan, zentzugabe eta logikarik gabekoaren estetikak boterea lortu berri zuten horiek, akordioaren eta uko egitearen beharra aldarrikatzen saiatzen ziren horiek, haserretzeko aukera eskaitzen zuen. Hala, 80 hamarkadako neodadaismoa kulturaren eremuan gertatutako transizioaren ondorioetako bat izan zen¹⁵: marxismoaren eta psikoanaliaren diskurtso larriek eragindako saturazioarekiko erantzun mota bat, hain justu. Ikuspuntu horretatik, zentzurik gabeko idazketa desilusio-erretorikaren adierazpena litzateke.

OHARRAK

14 | Halere, ikusi beharko litzateke zein puntura arte den operatibo Altaiók azaldutako polarizazioa. Pessarrodona, Comadira eta Parcerisasek hainbat modutan aitortu dituzte Ferraterren dohainak, eta ez litzateke zilegi izango kolore bakarraren pean eta kritikarik gabe identifikatzea. Ikus dezagun, adibide gisa, Narcís Comadiraren iritzia. Bere aburuz, Ferraterrek egiatan utzitako ondarea askatasuna da: «¿Poden existir realment seguidors de la poesia de Gabriel Ferrater que no siguin purs epígons mimètics, rídiques caricatures? A part de William Cliff, que escriu en francès, no en conec cap. [...] [Jo] el declarava mestre però no seguia el seu magisteri. I li dedicava un poema [*Un passeig pels bulevards ardents*] que, reconeguda o no, marcava una inflexió del realisme. Era el resultat de la llibertat heretada de Gabriel Ferrater» (2001: 360).

15 | «El neodadaísmo catalán de los ochenta surge, como el original, de un desengaño. Se manifiesta de manera discontinua en la obra de media docena de escritores, en las más variadas hibridaciones: romanticismo, situacionismo, arte conceptual, posmodernismo» (Guillamon, 2008: 24).

Hala ere, Carles Hac Mor eta Vicenç Altaió ez dira Ferraterrekin mintzo diren bakarrak. Hain zuzen, Jordi Galvesek gaur egungo poesiaren antropofagia jorratu zuen eta Víctor Sunyolek Ferraterren «Posseït» olerkia desegin eta berregin zuen: jatorrizkoa irentsi eta kanporatuz transformatu zuen (zenbait kritikok kanibalismoan oinarrituta ulertu dute aldaketa hori). PowerPoint formatuan aurkeztutako diapositiba batzuetan, Sunyolek «Posseït» atomizatzen du. Han, bertsoak – baita hitz solteak ere– isolatu, eta hogeita hamasei olerki lortzen ditu¹⁶. Olerki bakoitzak hipotestuaren kualitate bat adierazten du eta, aldi berean, irakurketa prozesuan begiek egiten duten mugimendua aztertzen du. Horri esker, pertzepzio une baten kristalizazioaren errepresentazioa direla esan daiteke. Hala, Sunyolen «Sóc més lluny que estimar-te. / No sóc sinó la mà amb què tu palpeges» olerkian, baieztapenezko bi formen aurkakotasuna (zuzena eta zeharkakoa) azpimarratzen da. Beste poema batzuetan, ordea, lehen pertsonako izenorde («meu / mi / me / em»), adjektibo eta sintagmak («saciada de tu») indartzen ditu egileak, edo kakofonia («cucs / cos / cos / sóc») anitz erabiltzen ditu (1, 2, 3 eta 4 irudiak).



1., 2., 3. eta 4. irudiak, Víctor Sunyol, *Posseït*

Beste zenbait egile kontzeptualek, adibidez, Ronald Johnson amerikarrak, prozedura hori bera jarraitu dute. Hark Miltonen *Paradise Lost* bildumaren hurreneko lau liburuen atalak ezabatu eta beste liburu bat sortu zuen: *Radi Os* (1977), alegia. Beste adibide batzuk Jen Bervin amerikarra, Shakespareren sonetoen ezabaketa egin zuena, eta Peter Manson eskoziarra dira, zeinak, *English in Mallarmé* (2007) liburuan, homografia erabili zuen Mallarméren olerkietan ingelesezkoak ere baziren berbak (nahiz eta esanahi bera ez izan: *coup, main, porter, chair, pour, comment...*) bakarrik gorde eta beste guztiak ezabatu eta poemak berridazteko. Sunyoli dagokionez, espazio hutsarekin eginiko jokoak hitzak zintzilik uzten ditu, eta airean amaige daudelako sentzazioa ematen du. Horrek

OHARRAK

16 | Esperimentu honen jatorria *Assaig de lectoescriptura* obra da (1980). Lan horretan, Sunyolek, elementu grafikoaren bitartez, olerkia hainbat modutan ulertzea sustatu nahi zuen. Halaber, esperimendua «Tres apunts sobre «Posseït» de Ferrater» (Sunyol, 2011) artikulua osatu da. Hiru lanak labor-labor Pons, 2012c obran aipatu ditut.

Ferrater sunyolizatzen du eta, errefentzialtasun egonkorreko egiletzat duten interpretazioen aurka, zehaztazunik gabeko olerkigile gisa aldarrikatzen du. Hona hemen adibide bat:

Sóc
faran
trobaran
etc
has
excites
vas
refuses
sóc
palpeges

5. irudia, Víctor Sunyol, *Posseït*

Beharbada, Sunyolen saiakera Jordi Julià, Xavier Macià eta Dolors Oller bezalako kritikoen teoria gogora ekartzeko beste modu bat da: Ferrater ez da dena bistan uzten duen olerkigilea, nahiz eta erabiltzen duen iruditeria oso zehatza izan. Horri lotuta Sunyolek *lowery pore* (2003) obran Ferraterren «Amistat del braç», «L'oncle» eta «Dits» olerkiekin egindako moldaketa aipa dezakegu. Idazleak olerkiok batean konprimitu, «anagramizatu» (Serrak dioenez, 2002) eta hiru haiku bihurtu zituen, «Retalls» deritzon lan batean:

RETALLS

ELS ULLS AL CARRER

Vora la porta,
tota la sang del món
abalançada.

Se'n duen el seu fàstic.
Però les mans tremolen:
Que no fos meu.

DE COMIAT

Van prémer l'ombra:
llagimeig que plovia
dels bruscos túnels.
(Sunyol, 2003: 20)

Hac Mor eta Sunyolek beren aurrekariak kontzienteki bereganatzen dituzte erritmo sinkopatuan lotura dadaista, konbinaketa eta ezabaketaren jokoen bidez. Baliabide horiek tradizioa jarraitasun ezaz, meandroz, desagerpenez eta berragerpenez jositako bide bilakatzen dute. Beste olerkigile batzuek, aldiz, kodean forma bortiz eta zalapartatsuen bitartez adierazten dute jarraitasun eza. Hala, Vicenç Altaiók, *La llengua suspesa* (1986) liburuan, horren inguruko hausnarketa egin zuen: «sobre una llengua que, en una primera significació, no passa l'aprobat —està suspesa— i, segonament,

dins la metàfora, una llengua que es troba en el buit, resta en *stand by*, absorta, abstreta, atònita, embadalida...» (Carreras, 2004: 41). Halere, *stand by* hori ez da ibilgetasunaren sinonimo, *akademiaren* suspentsoak eragindako *akatsak* balio epistemologikoa hartu eta ezusteko zentzuetarako sarrera bihurtzen baitu pausaldia. Erroreari probetxua ateratzea da; eta, datu-korruptzioan oinarri, *glicharen* (sistema informatiko bateko errorea) aukera estetikoak lantzen dituzten artista digitalen jardunarekin konpara daiteke. Beste olerkigile experimental askok ere jardun hori aztertu dute, besteak beste, Jakson Mac Low poeta amerikarrak. Hark Djuna Barnesen (Dworkin, 2003: 108-109) testuetatik abiatu eta errorea ikertu eta *Barnesbook* obra sortu zuen. Altaiók, bestalde, *erosa* eta *errorea* konbinatzen dituen «Erròtica» poeman honako hau aitortu du: «Eva evita qualsevol conversa filològica» (2004: 369). Modu ironikoan, saiheste horrek akademia guztia (Pompeu Fabraren eskutik) eta filologiari buruzko elkarrizketak guztiak iragartzen ditu. «Fe en l'errata» olerkiak errakuntzatik abiatuta –iradokizuna eta ordezkapena bide– esanguratsua den *desberdintasuna* agerrarazten du:

On diu
24 en lloc de 21
ha de dir
Mare en lloc mare [*sic*],
.....
Ell ha de dir Ella
talment exili ha de dir el lloc de la fe,
o bé,
el Pare en lloc del meu pare
o una recuperació de l'anterior.
(Altaió, 2004: 370)

Errorearen zalapartak poesia ziurtasunen eremu –pertsonal zein sozial– izateari utzita fidagarri ez den enuntziatu bilakatzea dakar. Susan Howe olerkigilearen lanari buruzko ikerketa batean, Craig Dworkinek zalaparta bortizkeriarekin lotu du. Izan ere, egile horren bertsoak tipografikoki nahaste bat dira, lerroak gurutzatu egiten dira eta batak besteari traba egiten diote. Beraz, zaratak informazioaren transmisioa eteten du, oztopatu egiten du. Halere, beste ordena sozial eta politiko bat sortzeko potentzialarekin ere erlazionatu du, betiere kontuan hartuta Howek ahots hegemonikoen armonia oztopatu eta «històricament reprimides» dauden ahots batzuk programatikoki berreskuratzen dituela (2003: 39-40).

Zalaparta horretatik zaumaren olerkigileek proposatzen duten komunikazio ezintasun ia osoaren zentzurara urrats bakarra dago; hain zuzen ere, Damià Huguetek *Ofici de sords* (1976) laneko «Crotolari» sekzioan ematen duen urratsa. Sekzio hori lau olerki ulertezinek osatzen dute. Hona lehenbizikoa:

Tal·luts espidanyats, domnes de gic,
s'estrunyen suran d'aferegats torruts
cerbant refels ofuquissats d'avíc.
Sacunys espalls, tuvinejats com ruts,
esfanten nots furcits de clas esfíc
perquè les cills esgantín fenecats fucuts.

Ruïses d'allot tuvinegen iscots.
(Huguet, 1994[1976]: 123)

Kodea, aldi berean, ezagutezin eta ezagun da (enuntziatuak orotara ez du ezer esan nahi, baina artikuluak, preposizioak, konjuzioak eta arau morfologikoak katalanez dira). Bestalde, olerkiak tradizionalak dira, betiere ezjarraitasun produktibo batetik abiatuta. Bertsoen irakurtezintasuna da, hain zuzen, Cortázarren *glíxico* edo Lewis Carrolen *Jabberwocky* bezalako proba klasikoekin elkarrizketa hasten duena. Halaber, poesia hermetikoaren garaiko tradizio kalatalanarekin solasaldia hasten du; eta horri buruz ironizatzen omen du Huguetek¹⁷. Antzera uler daitezke trobar clusen irakurketa berezia berreskuratzen duen Miquel Descloren «Sirventès», *Viatge perillós i al·lucinant a través de mil tres-cents vint-i-set versos infestats de pirates i de lladres de camí ral* lanaren barnean (Pons, 2012a); Ponç Ponsen *Al marge* (1983) lanean bildutako «És ver que mai no strunc que nic però» olerkia, bertso hotz eta motz baten bitartez galimatia transmental bat ebazten duena: «Jo no t'he enganat mai i açò me basta» (Pons, 1983: 47); Víctor Sunyolen *Entreparèntesis* (1978) obrako zenbait poema («Clarosos llerons d'endesa / paortien al cler dels malartes...») (1978); Carles Hac Morren testu batzuen Erdi Arokoaren itxurako hizkera; edo Jordi Cuyàs, J. M. Calleja eta Jaume Simon artistek Matarón sortutako CAPS.A aldizkariren 1984ko 0 zenbakia, latinez argitaratu zutena interpretazio arazoak saihesteko (ironiaz ote?)¹⁸. Umoreaz, eszentrikotasunaz eta ariketa kontzeptualaz haraindi, testu irakurtezin horiek guztiek, oro har, irakurketaren helburutzat hartzen denaren, hots, deskodetzearen, definizioa aldatzea eskatzen dute. Bourdieuk Roger Chartierrekin izandako mintzaldi batean ziurtatu zuen kodearen metafora normalean irakurlearen metafora dela:

Hay un texto que está codificado, del cual se trata de despejar el código para hacerlo inteligible. Y esta metáfora nos conduce a un error de tipo intelectualista. Se piensa que leer un texto es comprenderlo, es decir, descubrir en él la clave. Mientras que, en verdad, no todos los textos están hechos para ser comprendidos en este sentido. [...] Hay toda suerte de textos que pueden pasar directamente al estado de práctica, sin que necesariamente exista la mediación de un desciframiento en el sentido en que lo entendemos (2010: 255-256).

Horrela ikusita, irakurtezintasuna ez da hermetismoaren onerako estrategia, mugimendu antielitista baizik. Horratik, kontuan izan behar da mota horretako testuen hedapena ez dela oso zabala. Bourdieuk berak dio literatura-eremua dela bi hierarkizazio-prozesuren *locusa*.

OHARRAK

17 | Joan Masek adierazi du olerki hauek El Mall taldeko kide batzuen parodia hutsa direla: «[Huguet] s'oposa explícitament a una determinada estètica que a començaments dels 70 semblava que havia d'esdevenir hegemònica: la d'una poesia culturista, hermètica, arcaitzant i intencionadament neoformalista. Xavier Bru de Sala i Ramon Pinyol n'eren els autors més representatius [...]. Precisament aquest poemari [*Ofici de sords*] s'obre amb una referència a *La fi del fil* (1973) de Bru de Sala i es tanca amb una secció, el «Crotolari», que és una paròdia directa i despietada d'aquesta estètica. Es tracta de poemes construïts amb mots aparentment arcaics, que podrien procedir de clàssics medievals, però que en realitat són pura invenció de l'autor, sense significat. Per a ell la gratuïtat d'aquests poemes és la mateixa que la dels primers llibres dels autors esmentats» (1994: 17).

18 | J. M. Callejak gogora ekarri du: «La primera idea era explicar la història de la CAPS.A. El problema era llavors: «En quina llengua ho fem? En català o en castellà?» En aquell moment això encara era molt vigent. Potser ara no ens ho hauríem plantejat. Vam decidir fer-ho en llatí, com a llengua mare de les llengües amb què ens relacionàvem. Així no hi havia problema d'interpretació» (Darder, 2010: 46)

Alde batetik, hierarkizazio heteronomoa dago. Hori gailenduko litzateke literatura-eremua desagertu eta idazleak ekonomia eta boterearen arauen menpe geratuko balira eta arrakasta-adierazleen arabera –hala nola, obra baten edizio kopuruaren arabera– neurtuko balitz dena. Bestetik, hierarkizazio autonomoa dago. Beste hau merkatuaren legeekiko independente da eta parekoek (beste idazleek) definitutako ohore zeharo literarioaren arabera neurtzen da¹⁹. Haatik, jolas horien hartzalea komunitate literarioa bera bada, lan antiliterario horien elitismoaren aurkako jarrera erlatibotzat hartu beharra dago.

Opakutasunaren bide honetan, Miquel Bachen *Guillagui* (1978) obran bildutako «Poemes-totxo» olerkiek irakurtezintasun eta eta irakurgarritasunaren arteko kulunkaren kasu adierazgarria osatzen dute. «Poemes-totxo» lanean, irakurtezintasuna ez da zentzurik gabeko hizkeran oinarritzen, testua elkartu eta puntuazio-zeinurik, letra larririk eta hitz arteko espaziorik ez duen multzo trinkoan baizik. Liburuan, Joaquim Molasen hitzaurre bat dago; hark testu-bloke horiek gerraostearen zapalketaren sinbolo gisa interpretatzen ditu, eta irakurgarri bilakatzen ditu²⁰. Kritikoak *Guillagui*ko joko linguistikoak, Joyce edo Dadàren obretan ezean, popularismoan oinarritzen direla esaten du. Izan ere, bere ustez, lege berek arautzen dituzte popularismoa, Tzara eta Breton (Molas, 1978: 7). Molasek obra testuiguruan jartzeko egin duen lanari esker, bi baieztapen nolabait aurkako egin daitezke. Batetik, kritikaren esparruan, ohikoa da genealogiak bilatzea eta zenbait esperimentu literario «menys sorprenents» direla esatea, lan artistikoa historiaren garai batean kokatzea aitzakia. Bestetik, aipatutako Giuseppe Grilliren balorazioen kontra, Molasen irakurketa soziohistorikoak agerian uzten du idazketa esperimentalak izaera ezegonkortzaile eta borrokalariari eusten diola, bai eta senidearteko antzekotasunak bilatzen zaizkionean ere.

Kulunka aipatu dugu, halere. *Guillagui*ren bigarren parteak, «Lectura a peu de pàgina» deritzonak, lehen zatiko poema berak ditu, baina trinkatu gabe (ikusitako eta alderatu poema baten bi formatuak 5. eta 6. irudietan). Harrotzearen ondorioz, erradikaltasun formala arintzen da; baina irudien gogortasuna agerikoago bilakatzen da; lehen zatiko enuntziatuaren lehenbiziko zentzua aurkitzeko lan nekezak gogortasun hori bigarren mailan uzten duen bitartean. Bigarren zati horretan, hitzek indibidualtasuna berreskuratzen dute eta ikusgai geratzen dira; besteak beste, saski batez zaborra biltzera behartzen duten panpina, gerraren kausaz elbarri geratu direnak, mugarantz doan katalanez beteriko tren, eta bonbardaketetatik babesteko zibilen katakumbak. Hala, irakurlea irakurtezintasunera ohitu denean, testua modu harrigarrian alderantzizkatzen da eta irakurgarritasunak dimentsio izugarria hartzen du. Hain zuzen, ezagutzera ematen du nola olerkigileak «rebutja una per una les diverses opcions que li

OHARRAK

19 | «El grado de reconocimiento concedido por los semejantes (definidos, de manera perfectamente circular, como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos —lo que explica que las vanguardias tiendan siempre a parecerles a los observadores externos, más o menos hostiles, clubes de admiración mutua)» (Bourdieu 1989-90: 16).

20 | Molasen iritzi, liburua «una meditació sobre els anys de la postguerra» (1978: 5) da, eta totxoak forma bat dira, zeinak «en termes gràfics i ideològics, pretén de simbolitzar el monolitisme agressiu, pesant, de la interminable postguerra» (1978: 7-8).

ofereix la societat on viu» (Molas, 1978: 6), hala nola, erlijioak eragindako alienazioak, lana, politika...

HE TRO BA TUN DOLL QUEM SAG NA
quananavacollegiquejanossenrec
ordagairundiavassortimassatari
acasseualvanrenenyâperquêduiasbo
tzadalespardenyainovolianâpleg
âfemzambelsenallilapaletaquedé
unidódelquênpagavenmentrellcor
rianganxatpels carrêsdarrereralsc
amionsfinzel diaquelcotxecister
nalvarruixâdelapulmoniadelspeu
sxopsamarelvadeixâsensesoppâp
ocavergonyaquenossabiendonânom
ésdisgustosiproucabellsgrisosl
insortienquinpatilamaretapobra
donaquenolsveuriacrescutsqueja
sseriamortassiguésvi scutlavil
lenyatairenoliaguéscaigutelrou
reilcapesberlatatrossosperterra
quinpatiftotalapellsemesborrona

HE TROBAT UN DOLL QUE EM SAGNA

quan anava a collegi que ja no se'n recorda gaire un dia va sortir massa tard i a ca seua el van renyar perquè duia esbotzada l'espardenya i no volia anar a aplegar fems amb el senall i la paleta que déu n'hi do del que en pagaven mentre ell corria enganxat pels carrers darrera els camions fins el dia que el cotxecisterna el va ruixar de la pulmonia dels peus xops sa mare el va deixar sense sopar poca-vergonya que no sabien donar només disgustos i prou cabells grisos l'in sortien quin patir la mareta pobra dona que no els veuria crescuts que ja seria morta si hagués viscut l'avi llenyataire no li hagués caigut el roure al cap esberlat a trossos per terra quin patir tota la pell se m'esborrona

5. eta 6. irudiak, Miquel Bach, *Guillagui*

Unera arte ikusitako kasuetan, experimentalaren eta tradizioaren, hau da, hausturaren eta jarraitasunaren, arteko muga argia marrazteko ezintasuna ikusten da. Batzuen ustez, ezintasun horren gakoa postmodernismoan eta pastitxe generoaren hedapenean dago, berriaren eta zaharraren arteko muga lausotzen baitu²¹. Edonola ere, *zentzugabekeria* dadaistak, zatiketak, alienazio linguistikoak, zaumak edota trinkotzeak eragindako irakurte ezintasunak ondorio aporetikoak ditu: hausturaren tradizioa (Octavio Pazek *Los hijos del limo* obran dagoeneko aipatua) eta hausturaren ezintasuna biltzen ditu. Esperimentua ezin da tradiziotik atera, berarekin hizketan aritzea, atsegin zein ez, saihestezin delako. Hortaz, beharbada, haustura ez da iraganaren ezinezko ezabaketatzat hartu behar, baizik eta berrirakurketatzat (desmitifikatzaile, jostalari edo garratza). Esan daiteke ezaugarri hori ez dagokiola soilik esperimentazio-literaturari, literatura guztiak mintzatzeko direlako dagozkien paradigma diakronikoekin. Arrazoi horrengatik, hain zuzen ere, ezin daiteke alde batera utzi elkarrizketa horren testuingurua. Azken urteotako kultura katalana normalizazioaren diskurtsoak ekidin ezin izan dituen deslegitimazio saiakeraz eta politika subalternizatzailez beterik egon da. Gainera, jarraitasunaren kontzeptua ukiezina bilakatu da kasik, eta imaginario sinbolikoan (hizkuntzaren garra berpiztea, auzi sozialak aldarrikatzeko giza kateak egitea...) egonkortu egin da. Historiografia literarioaren joera, ondare kulturala belaunaldiz belaunaldi iragaten duen eskemaren diseinuarekin, ezinbestekoa izan da jarraitasun ameskeria hori eraikitzeke. Poesia esperimental, hain justu, ukiezintasun horren aurka aritzen da. Izan ere, transmisio kulturala etenaldien, hausturen eta, paradoxaz, ukapenak berak uneko bihurtzen dituen ereduaren apostasiaren bidez ere egin daitekela agerian uzten du. Halaber, transmisio hori sortzaileek (egileek eta kritikoe) soilik baloratzen duten eremu mugatu batean soilik gertatzen ote den ala haratago zabaltzen den aztertu beharko

OHARRAK

21 | Horrela, Lello Vocek dio «the exhaustion of the normative function of tradition at the moment when it crashed with postmodernism and with the postmodern period, in which the *pastiche* has given us one more chance [...] that has situated itself beyond the bipolarity avant-garde/tradition» (1996: 116).

litzateke, baina horretarako beste ikerketa-lan baten beharra dago. Esperimentazioaren hartzaileak literatoak eurak badira, zer eragin du horrek eremu sozialean? Esan daiteke, Joaquim Ruyraren ipuinari omen eginez, arrainontzi bateko zorigaitza dela? Arrainontzitik irten al daiteke?

Bibliografia

- ABRAMS, S. (2005): «L'esclat de verds», *Caràcters*, 32 (juny), 13-15.
- ALTAIÓ, V. (2004): *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, Palma: Moll.
- ALTAIÓ, V. (2008): «Del textualisme a la postmodernitat: l'eixamplament dels límits a Muntaner, M. et al. (ed.), *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 25-41.
- ASSMANN, A. (2008): «Flights from History. Reinventing Tradition between the 18th and 20th Centuries» a Rüsen, J. (ed.), *Meaning & Representation in History*, Nova York i Oxford: Berghahn Books, 155-168.
- BACH, M. (1978): *Guillaguí*, Barcelona: Edicions 62.
- BLOOM, H. (1974): «The Dialectics of Literary Tradition», *boundary 2*, 2: 3 (primavera), 528-538.
- BOMBÍ-VILASECA, F. (2004): «Carles Hac Mor: «La literatura catalana no ha sabut incorporar el llegat de les avantguardes»», *Avui Cultura*, 7 d'octubre, 1-3.
- BOURDIEU, P. (1989-1990): «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (gener-desembre), 20-42.
- BOURDIEU, P. (2010): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- CARRASCO, M. (2005): «Tradiquè?», *Pausa*, 21 (juny), 79.
- CARRERAS, A. (2004): «Escriptura blanca o l'afonia del ventríloc: una poètica per al traficant d'idees», a Alaió, V., *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, Palma: Moll, 7-51.
- COMADIRA, N. (2001): «La fertilitat de Gabriel Ferrater» a Oller, D. i Subirana, J. (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, 355-360.
- COSTA-PAU, R. (2004): «De brases rere el sol més apte», *Avui Cultura*, 4 de novembre, 12.
- DARDER, M. (2010): «CAPS.A. entrevista a J. M. Calleja, Jordi Cuyàs i Jaume Simon» a VV.AA., *CAPS.A. La literatura i l'art. Mataró 1982-1985*, Mataró: Ajuntament de Mataró, 39-49.
- DWORKIN, C. (2003): *Reading the Illegible*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- FERNÁNDEZ, J. A. (2004): «Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal», *Lectora*, 10, 201-216.
- FOUCAULT, M. (1997[1969]): *La arqueologia del saber*, Mèxic: Siglo XXI Editores.
- GALVES, J. (2004): «Comerse de pies a cabeza», *La Vanguardia. Cultura/s*, 120 (6 d'octubre), 8.
- GIMFERRER, P. (2001): «Malentesos ferraterians» a Oller, D. i Subirana, J. (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, 361-369.
- GRILLI, G. (1984): *Indagacions sobre la modernitat de la cultura catalana. Continuitat i alteritat en la tradició literària*, Barcelona: Edicions 62.
- GUILLAMON, J. (2008): «Humor y ruptura», *La Vanguardia. Cultura/s*, 25 de juny, 24-25.
- HAC MOR, C. (2004): *M'he menjat una cama*, Barcelona: Proa.
- HAC MOR, C. (2007): *Enderroc i reconstrucció*, Tarragona: Arola Editors.
- HUGUET, D. (1994[1976]): *Ofici de sords*, Palma: Moll.
- IZQUIERDO, O. (1993): «La construcció d'una tradició literària» a Bou, E. i Pla, R. (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 189-193.
- LLOVET, J. (2006): «El cànon català» a Bloom, H., *Ramon Llull and Catalan Tradition*, Barcelona: Institut Ramon Llull, 113-119.
- MACIÀ, X. (1999): «Gabriel Ferrater: un nou tombant de la poesia catalana?» a Bordons, G. i Subirana, J. (eds.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa i Universitat Oberta de Catalunya, 292-296.
- MACIÀ, X. I PERPINYÀ, N. (1986): *La poesia de Gabriel Ferrater*, Barcelona: Edicions 62.
- MARRUGAT, J. (2009): *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.
- MARTÍNEZ-GIL, V. (2010): «Tradició, valors i discontinuïtat en la literatura catalana: oxímorons acadèmics i antiacadèmics», *Cultura*, 6, 122-141.
- MAS, J. (1994): «Pròleg» a Huguet, D., *Ofici de sords*, Palma: Moll, 11-20.

- MOLAS, J. (1978): «Pròleg» a Bach, M., *Guillaguí*, Barcelona: Edicions 62, 5-9.
- MUNTANER, M., et al. (ed.) (2008): *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor.
- OLLÉ, M. (2001). *La invenció de la tradició literària. Formació i transformació del cànon* a Ollé, M., Pla i Arxé, R. i Subirana, J. (ed.), *L'estudi de la literatura catalana: ordre i cànon*. Barcelona: EDIOUC - Universitat Oberta de Catalunya.
- OLLÉ, M. (2004). «Els experiments amb gasosa (o el paper de la crítica literària en el sistema literari català actual)», *L'Espill*, 17, 76-93.
- PICORNELL, M. (2012): *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma, Lleonard Muntaner, Editor, en premsa.
- PONS, M. (2007): «Contactes textuais: Intertextualitat i narrativa experimental» a Pons, M. (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 177-240.
- PONS, M. (2012a): «On Besieged Lyricism and Translucent Subjects: Experimental Catalan Poetry» a Baltrusch, B. i Lourido. I. (ed.), *Non-lyric Discourse in Contemporary Poetry*, Munich: Martin Meidenbauer, en premsa.
- PONS, M. (2012b): «Metalingüística i metapoètica: la definició com a obertura, l'ocultament com a afirmació» a Pons, M. i Reynés, J. A. (ed.), *Lírica i deslírca: anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*, Palma: Edicions UIB, 111-140.
- PONS, M. (2012c): «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual: cap a un nou paradigma interpretatiu», *Catalan Review*, 26, en premsa.
- PONS, P. (1983): *Al marge*, Palma: Moll.
- RESINA, J. R. (1995): «The Role of Discontinuity in the Formation of National Culture» a Brownlee, M i Gumbrecht, H. U. (ed.), *Cultural Authority in Golden Age: Spain*. Baltimore i Londres: The Johns Hopkins University Press, 284-303.
- SERRA, M. (2002): «Sunyol: tal vegada escriure», *Avui Cultura*, 4 d'abril.
- SUNYOL, V. (1978): *Entreparèntesis*, Vic: edició de l'autor.
- SUNYOL, V. (2003): *lowely pore*, Vic: Emboscall.
- SUNYOL, V. (2011): «Tres apunts sobre "Posseit" de Ferrater: el regust, el tu, la dualitat i el mirall», *Els Marges*, 93 (hivern), 94-104.
- VEGA, M. J. (2009). «Els estudis de tradició literària en el comparatisme contemporani» a Picornell, M. i Pons, M. (ed.), *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 127-144.
- VOCE, L. (1996): «Avant-garde and tradition: a critique» a Jackson, K. D., Vos E. i Drucker, J. (ed.), *Experimental - Visual - Concrete. Avant-garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam i Atlanta, Rodopi, 117-119.
- WILLIAMS, R. (1996): «Literature» a Eagleton, T. i Milne, D. (eds.), *Marxist Literary Theory*, Oxford i Cambridge: Blackwell, 260-268.
- XARGAY, E. (2004): «De l'atzar i la no-intenció en poesia», *Caràcters*, 29 (octubre), 26.