

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 nocional (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 adscribibles 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 volgutament 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 enunciativ 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 impredictibilitat, 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 condición caníbal, antropófaga, 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 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 | 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 meua 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 xafogor o sovint
s'hi adaptarà i a llarg tret
reconèixer-lo al pic de l'obscuritat
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·l'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 tecleant 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, ahora, 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

cos
sóc

meu
mi
me
em
cucs
cos

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'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). 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'estranyen suran d'aferegats torrats
 cerbant refels ofuquissats d'avíc.
 Sacunys espalls, tuvinejats com ruts,
 esfantent nots furcits de clas esfíc

perquè les cills esgantin fenecats fucuts.

Ruïses d'allot tuvinegen iscols.
(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 Desclos 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'*Entreprenèsis* (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 desxiframent. 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'arduitat 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 deu 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 deu 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 i 6, Miquel Bach, *Guillagui*

Els casos vists 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 adduir 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): «Tradique?», *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 deslírica: anàlisi 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 "Posseït" 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.