

# ILEGIBILIDAD Y TRADICIÓN EN LA POESÍA EXPERIMENTAL

**Margalida Pons**

*LiCETC, Universitat de les Illes Balears*

[margalida.pons@uib.cat](mailto: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](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.<sup>2</sup>

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 nacional<sup>3</sup>. 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 común<sup>4</sup>. 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 sistema<sup>5</sup>.

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 transmisión<sup>6</sup>. 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)<sup>7</sup>. 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 deliberado<sup>8</sup>. 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 extensa<sup>9</sup>. 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 Ferrater<sup>10</sup>, 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)<sup>11</sup>. 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)<sup>12</sup>. *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 críticos<sup>13</sup>, 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.<sup>14</sup>

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 cultural<sup>15</sup>: 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 acrítica. 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 nuevos<sup>16</sup>. 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 Jackson 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, ironiza<sup>17</sup>. 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 interpretación<sup>18</sup>. 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)<sup>19</sup>. 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 ilegibles<sup>20</sup>. 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 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

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 nuevo<sup>21</sup>. 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.