

CUADERNOS
DE ESTUDIO Y CULTURA

Núm. 18

Mayo 2004

**III Jornadas Poéticas
de la ACEC**

ACEC

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL
D'EScriptors DE CATALUNYA

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE
ESCRITORES DE CATALUÑA

Cuadernos de Estudio y Cultura

Número 18

Primera edición: mayo de 2004

© de los autores

Depósito legal: B-11.473-2004

Tirada: 600 ejemplares

Realización y maquetación: Insòlit, Barcelona

Fotografías: Teresa Sanz

Impresión: La Impremta Ecològica

Edita:

Asociación Colegial de Escritores de Cataluña

Canuda, 6, 6º piso

08002 Barcelona

Tel. 93 318 87 48 / Fax 93 302 78 18

acec@smc.es / www.acec.tv

Junta Directiva de la ACEC**Presidenta:**

Montserrat Conill

Vicepresidenta:

Pilar Gómez-Bedate

Secretario General:

José Luis Giménez-Frontín

Vicesecretario:

Antonio Tello

Tesorero:

Dante Bertini

Vocales:

Hèctor Bofill

Luisa Cotoner

Olivia de Miguel

Manuel de Seabra

José María Micó

Iván Tubau

Sumario

Presentación Hèctor Bofill	7	Simbolismo y Vanguardia: su actualidad en la poesía española contemporánea	
Rafael Alberti en su centenario		Simbolismo y Vanguardia: su actualidad en la poesía española contemporánea Pilar Gómez Bedate	45
Rafael Alberti Guillermo Carnero	13	La falsía histórica del realismo poético español, o cómo acabar (crítica y filológicamente) con Simbolismo y Vanguardia en tres antologías José Franciso Ruiz Casanova	51
Lectura comentada de poemas de Alberti	19	Una falsa dicotomía poética: Simbolismo frente a Realismo Jorge Urrutia	57
Model literari de la llengua catalana: Pro i contra de l'herència del noucentisme		Participantes en el recital de clausura de las III Jornadas de la ACEC	
Víctor Català i l'herència del noucentisme Enric Casasses	25	Mariana Colomer	67
Model literari de la llengua catalana: Pro i contra de l'herència del noucentisme Sebastià Alzamora	29	Manuel Forcano	68
«I diuen que la volen tan neta» D. Sam Abrams	33	Valentí Gómez i Oliver	69
Tres mirades liminars per encetar un debat Francesco Ardolino	37	Joan Margarit	70
		José María Micó	71
		Víctor Obiols	72
		Marta Pessarrodona	74
		Marina Pino	75
		Susanna Rafart	76
		Iván Tubau	77
		Jorge Urrutia	79
		Carlos Vitale	80
		Esther Zarraluki	81

Presentación

Aquest Quadern d'Estudi i Cultura de l'ACEC recull les intervencions presentades durant les Terceres Jornades Poètiques celebrades a La Pedrera els dies 3, 4, 5 i 6 de juny de 2003. Tenim el privilegi, doncs, de publicar alguns documents excepcionals de pensament literari que algun dia seran referència per a l'estudi de les principals línies de discussió detectades tant en poesia catalana com en poesia castellana en els primers compassos del segle XXI.

En el cas català (segona sessió de les Jornades) no hi ha dubte que el debat estètic dels darrers anys ha estat protagonitzat de manera aclaparadora (i de vegades enfervorida) per la qüestió de l'herència noucentista. En els textos que segueixen trobem representades les diverses posicions a través dels autors que més han destacat en al polèmica i que abasten tant al deferent Enric Casasses com a l'implacable Sebastià Alzamora (veritable flagell antinoucentista) passant per les reflexions de Sam Abrams i de Francesco Ardolino.

Pel que fa a la poesia castellana (tercera sessió de les Jornades) el debat sobre la tradició simbolista i d'avantguarda en contraposició al realisme també es troba en plena actualitat i s'impregna d'uns tints no menys virulents. En aquest sentit són il·luminadores

les intervencions de Pilar Gómez Bedate, que ofereix una panoràmica general, de Jorge Urrutia, que planteja una superació de la dicotomia avantguarda-realisme, i de José Francisco Ruiz Casanova, que aporta una interessant revelació sobre l'encobriment conscient de la tradició avantguardista per part d'aquells que la protagonitzaren (els autors de la generació del 27 que romangueren a la Península en ple franquisme) cosa que, segons Ruiz Casanova, només podia afavorir el desenvolupament d'una poesia realista.

En connexió amb la generació del 27, val a dir que la Revista s'obre (primera sessió de les Jornades) amb l'acurada anàlisi de la poesia de Rafael Alberti en el seu centenari presentada per Guillermo Carnero i amb les lectures comentades de poemes d'Alberti realitzades per altres poetes, la referència de les quals també incorporem.

Finalment, hem afegit alguns dels pomes llegits pels participants en el recital de clausura. La voluntat dels organitzadors del recital és la de convidar poetes que no hagin participat en les jornades anteriors a fi d'acollir el màxim nombre de veus que integren el teixit de la poesia actual.

Hèctor Bofill
març de 2004

Rafael Alberti en su centenario

Ponencia:

Guillermo Carnero

Lectura comentada de poemas de Alberti:

Carmen Borja

Lluís Calvo

José Luis Giménez-Frontín

Joaquín Marco

Joan Margarit

Antoni Marí

Javier Pérez Escohotado



Miquel de Palol y Guillermo Carnero



Sesión sobre Rafael Alberti

Rafael Alberti

Guillermo Carnero

Hay muchos registros en la obra de Alberti a lo largo del tiempo, y unas veces se sustituyen unos a otros, otras conviven y otras desaparecen y reaparecen periódicamente como el río Guadiana.

Su evolución en los años 20 y 30 del siglo pasado es muy marcada. Tenemos un primer Alberti purista, del que conocemos un puñado de poemas anteriores a *Marinero en tierra* (1925) o contemporáneos de este libro. La poesía pura supone formar el poema con una imagen o un corto número de ellas, sin ilación discursiva y con intención de afectar al lector con la inmediatez de una estampa, al mismo tiempo que se eliminan los contenidos sentimentales, reflexivos y morales y, a veces, se adopta un tono intrascendente y humorístico. Hay ecos de ese primer Alberti en algún poema de *Marinero en tierra*, como «Rosa-fría, patinadora de la Luna».

La siguiente etapa corresponde a lo que la historiografía, al trazar la evolución de la generación del 27, ha llamado «neopopularismo»: *Marinero en tierra*, *La amante* (1926), *El alba del alhelí* (1927). Por una parte se nutre de la copla popular andaluza, pero por otra – seguramente la fundamental – viene del Romancero y de la poesía culta de los cancioneros de los siglos xv y xvi, a través del *Can-*

cionero de Barbieri, publicado en 1890. Una poesía que se cantaba en la corte de los duques de Alba, de los Reyes Católicos y de su hijo el príncipe don Juan, a cuyo servicio estuvo Juan del Encina. El popularismo de Alberti, tanto como el de Lorca, pone de manifiesto lo atípica que fue la Vanguardia española, en la que, después del episodio ultraísta, brilla por su ausencia la actitud básica de la europea, el rupturismo antipasatista. Por otra parte, el neopopularismo es un recurso constante en la trayectoria de Alberti, característico, aunque no exclusivo, de la poesía menor de signo político.

Esa singularidad del 27 la remacha la celebración del aniversario de la muerte de Góngora en 1927, un manifiesto que sólo podemos emparentar con la Vanguardia trayendo por los pelos la semejanza entre Góngora y Mallarmé. Hay un Alberti neogongorino, el de *Cal y canto* (1929), que asimila la poesía de los Siglos de Oro, y abandonando pronto la extremosidad del pastiche que fue la *Soledad tercera*, y con una querencia cada vez mayor hacia el siglo xvi y Garcilaso, se mantiene ante todo en la poesía amorosa, desde el «Diálogo entre Venus y Príapo» de *Entre el clavel y la espada* (1941) a *Amor en vilo* (1986) y *Canciones para Altair* (1988); el

registro en el que Alberti, a mi modo de ver, conserva siempre una voz de primera magnitud y produce textos espléndidos hasta el último momento.

A continuación saltamos al aumento de densidad existencial, al conflicto personal inmediatamente perceptible y a la militancia superrealista evidente en *Sobre los ángeles* (1929), *Sermones y moradas* (1935) y *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930). La opción, que hay que llamar «rehumanizadora» de acuerdo con la periodización admitida, y que incluye también la obra teatral *El hombre deshabitado* (1931), se refuerza con la apelación a Bécquer en *Sobre los ángeles*, y a Garcilaso en *Sermones y moradas*, teniendo en cuenta la tendencia de la época a ver en Garcilaso a un romántico *avant la lettre*, como demuestra la biografía que le dedicó Altola-guirre en 1933. La escritura del Alberti superrealista se hace torrencial y el verso desemboca en un versículo cuya amplitud lo hace indistinguible de la prosa; y en la *Elegía cívica* aparece el lenguaje del odio, el reproche y la violencia, y los improperios contra la Iglesia y la monarquía. El poema dramático *La familia* (1934) es un ajuste de cuentas con la educación conservadora y religiosa. Poco antes había aparecido *Consignas* (1933); siguen *13 bandas y 48 estrellas* (1936), *De un momento a otro* (1937) y *Poesía* (1938); y en teatro *Fermín Galán* (1931), *Bazar de la Providencia* y *Farsa de los Reyes Magos* (1934), *Los salvadores de España* (1936), *Radio Sevilla* (1937), *Cantata de los héroes...* (1938). Alberti ha asumido la narratividad, la sencillez, el lenguaje coloquial y el verso corto, con voluntad de

comunicación; y se ha puesto al servicio de la exaltación y la difusión de la ideología revolucionaria y de la lucha armada. En su obra comprometida de los años 30 no aparece en ningún momento la menor sombra de duda o de distanciamiento crítico acerca de esa actitud. En el París de 1935 –y probablemente antes, gracias a la circulación de artículos y folletos– pudo ponerse al corriente de la disidencia de André Breton con respecto a la política cultural comunista, y sin duda supo de su altercado con su amigo Ilya Ehrenburg; pero fueron asuntos sobre los que al parecer prefirió no pronunciarse, y no firmó el débil eco de esa disidencia que fue la *Ponencia colectiva* que Miguel Hernández, Juan Gil Albert y otros presentaron al Segundo Congreso en defensa de la Cultura de Valencia, 1937. Alberti estuvo siempre –al menos públicamente– en la línea de ortodoxia comunista que Luis Aragon representaba desde 1930. Así llegamos al exilio en que vivió de 1939 a 1977.

El exiliado tenía ante sí dos caminos en lo literario: la prolongación de la actitud de combate, y el intimismo egocéntrico que ha sido siempre su ámbito cuando la Historia no lo ha inducido a salir a la calle o bajar a la trinchera. Alberti fue perfectamente consciente de la existencia y legitimidad de esas dos orientaciones, y de su convivencia natural, aunque en ocasiones conflictiva: a ambas se refiere el prólogo en prosa de *Entre el clavel y la espada*, mientras el prólogo en verso lamenta la insoslayable subordinación de la segunda a la primera. En el soneto «A Pablo Neruda», de *Signos del día*, Alberti rememora sus comienzos literarios bajo el signo «del clavel

pausado», convertido luego en «clavel armado», sin duda por recuerdo de *La rosa blindada* de Raúl González Tuñón. El poema 21º de la sección «El otoño, otra vez», de *Abierto a todas horas* reclama la soledad necesaria para la creación simbolizándola en el seto que rodea un jardín, aunque admite que desaparezca si puede servir de alimento a un ganado que carece de pastizales; y el 10º de «De nuevo el mar», del mismo libro, reconoce que «cantar por cantar [...] / puede llegar a ser un triste juego, / cómplice de la muerte». Por obra tanto del imperativo egocéntrico como del colectivo se encuentra el poeta «centrado entre el clavel y entre la espada», según «Respuesta al poeta Eduardo González Lanuza»; a la dificultad de integrar esas dos vertientes de una misma personalidad aluden los humorísticos «Denuestos y alabanzas rimados en mi propio honor», de *Fustigada luz*.

Aunque no todos se agoten en él, pertenecen al ámbito de la espada, en mayor o menor grado, los libros *Entre el clavel y la espada* (1941), *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1942), *Pleamar* (1944), *Coplas de Juan Panadero* (1949), *Retornos de lo vivo lejano* (1952), *La primavera de los pueblos* (1961), *Signos del día* (1961), *El matador* (1962), *Abierto a todas horas* (1964), *Roma, peligro para caminantes* (1968), *Los 8 nombres de Picasso* (1970), *Canciones del alto valle del Aniene* (1972), *Desprecio y maravilla* (1972), *Nuevas coplas de Juan Panadero* (1979), *Fustigada luz* (1980) y *Segundo cuaderno chino* (1982).

Al hilo de toda esta producción, Alberti reflexionó ocasionalmente sobre la grandeza y la servidumbre de la poesía comprometida.

En el número 38 de «Tirteo», de *Pleamar*, Alberti reivindica su poesía de combate no privada «del mar y el verso como puño», o sea, de sus motivaciones, mitos y calidades anteriores. Lo mismo recalcan las secciones «Poética de Juan Panadero» y «Juan Panadero insiste sobre su poética» en el libro de 1949: la sencillez y la precisión son características buscadas y compatibles, al servicio de la comunicación. *Sonríe China* incluye el largo poema «Para el poeta Ai Tsing», recapitulación de la trayectoria vital y literaria de Alberti a partir del momento en que adquirió la conciencia revolucionaria que – dice – hoy todavía lo sigue iluminando, tras la experiencia de la guerra civil y el exilio. En *Signos del día*, una «Carta abierta a los poetas, pintores y escritores de la España peregrina» incita a sus destinatarios a mantener la esperanza en la eficacia de su palabra comprometida; y un poema a David Alfaro Siqueiros equipara el pincel al machete y el color al disparo. Los poemas a Chopin y Alberto Sánchez, en *La primavera de los pueblos*, exaltan el patriotismo y el compromiso. Por otra parte, la ideología, aun siendo primordial, no lo subordina todo, según la penúltima estrofa de «El viaje a Europa», de *La primavera de los pueblos*.

Si pasamos al ámbito del clavel, el Alberti gongorino de *Cal y canto* reaparece en el conceptismo amoroso de los «sonetos corporales» –por ejemplo el 7º– y el «Diálogo entre Venus y Príapo» de *Entre el clavel y la espada*. En *Pleamar*, el nacimiento de Aitana da pie a una reflexión sobre el descubrimiento del mundo por la mirada infantil; el mar se considera escenario de la historia personal, fuente

del ritmo instintivo de la palabra, y raíz de la imaginación literaria; la «Invitación a un viaje sonoro» propone un recorrido por la historia de la música y la de la poesía cantada. *Retornos de lo vivo lejano* evoca la infancia y la adolescencia, el nacimiento de la vocación literaria y el amor redentor, cuya capacidad de consuelo resulta tan grande como la de la poesía. *Ora marítima* es un canto a Cádiz en su historia y en su mito, con citas de Avieno, Estrabón, Hesíodo, Homero, Marcial, Platón y Séneca. La nostalgia de los orígenes literarios, en poemas con esquema de canción infantil, popular y de cancionero, aparece en *Entre el clavel y la espada* y *Baladas y canciones del Paraná*. El último Alberti nos entrega, en la serie «Amor en vilo» de *Los hijos del Drago*, y en *Canciones para Altair*, una poesía amorosa de espléndida factura. Y una larga reflexión sobre la creatividad, sus móviles, sus estímulos, sus medios y sus manifestaciones, basada en la contemplación y la dilucidación de la obra propia y ajena, corre desde *A la pintura* a *Fustigada luz*, pasando por *El matador*, *Abierto a todas horas*, *Roma, peligro para caminantes*, *Los 8 nombres de Picasso* y *Canciones del alto valle del Aniene*. La mayor densidad de esa reflexión se da en el libro de 1945, cuyo carácter metapoético, por analogía, se declara en los poemas 1º y 3º, que hablan de «pintar la Poesía / con el pincel de la Pintura» y «buscar la Pintura y hallar la Poesía»; consiste en equiparar la realidad y su imagen artística como fuente de sensación y conocimiento, preguntarse por la mimesis de lo material y la posible representación de lo espiritual y de lo intuitivo, de las

ideas y de las emociones, en un recorrido por la Historia del Arte desde Giotto a Picasso, en el que aparecen espléndidos poemas con el sello del mejor Alberti, como el dedicado a Zurbarán o el soneto «A la Gracia». La serie «Arión» de *Pleamar* ofrece una enumeración de magisterios (Gil Vicente, Garcilaso, Góngora, Baudelaire, Rubén, Antonio Machado, Juan Ramón y la voz popular), y la equiparación por Alberti del ritmo, la ligereza y la gracia de su verso a los de las olas: «Yo soy, mar, bien lo sabes, tu discípulo» (nº 3). En el mismo libro, la serie «Cármenes» reflexiona acerca de la claridad y la oscuridad, igualmente legítimas y pertinentes en su caso, la inmediatez de la inspiración que ofrece la palabra necesaria, la exploración y la captación de lo sutil, la transmutación de la realidad por obra de «esa gracia fugaz, tan dable a pocos», la incursión de la poesía tanto en el ámbito de lo sereno y lo bello como en el de lo sórdido y lo angustioso. La sección «Tirteo» considera la evolución del poeta desde el descubrimiento juvenil del mundo a la posterior conciencia de lo conflictivo. En las prosas de «Diario de un día», de *Poemas de Punta del Este*, Alberti define su escritura como una querencia barroca resuelta finalmente en precisión y claridad, entre otras consideraciones sobre el verso libre o la dialéctica entre claridad y oscuridad. «Tal vez, oh mar» lamenta el cansancio y la pérdida de frescura juvenil en una palabra hermana de las olas; «¿Qué queréis?» reivindica la espontaneidad creadora frente a la urgencia y el encargo, como «Espero el desprenderse de mí el verso», de *Abierto a todas horas*. De la dificultad de abandonar-

se al encanto del mundo y la ensoñación en tiempos poco propicios hablan «Será un crimen» y «Sería tan hermoso» de *Roma, peligro para caminantes*, y al placer del arte «Cuadros, río...» de *Abierto a todas horas*, donde la oposición entre el deber y la conciencia, y el encanto de lo bello, no obstante su difícil

supervivencia en un mundo conflictivo e injusto, se resuelve en un mensaje final de tolerancia y eclecticismo: «Puesto que miro, escribo y escucho, no estoy muerto».

Éste es el lema y el legado último de Alberti; y por encima y más allá de todo, la justificación que nos reconcilia con él.

Guillermo Carnero (Valencia). Premio Nacional de Poesía y Premio de la Crítica por *Verano inglés*, una obra que recoge 26 poemas inspirados por una experiencia amorosa de madurez.

Lectura comentada de poemas de Alberti

Poemas de Alberti seleccionados y comentados por los distintos participantes de la lectura

Carmen Borja

«Retornos del amor en la noche triste»
del libro *Retornos de lo vivo y lo lejano*

Lluís Calvo

«Un saludo para Chi Pai-Shih»
del libro *Sonríe China*

José Luis Giménez-Frontín

«Mougins le Frénesie de vivre»
del libro *Los 8 nombres de Picasso*

Joaquín Marco

«Retornos de una mañana de otoño»
del libro *Retornos de lo vivo y lo lejano*

Joan Margarit

«El otoño y el Ebro»
del libro *De un momento a otro*

Antoni Marí

«A la pintura»
tercera parte del poema «1914»

Javier Pérez Escohotado

Fragmento de «New York. Wall Street en la Niebla»
del libro *13 bandas y 48 estrellas*

Model literari de la llengua catalana: pro i contra de l'herència del noucentisme

Ponències:

Enric Casasses

Sebastià Alzamora

Sam Abrams

Francesco Ardolino



Enric Casasses, Francesco Ardolino y Sebastià Alzamora



Sam Abrams

Víctor Català

i l'herència del noucentisme

Enric Casasses

*Quan sigui fort no empunyarà el gaiato
sinó la palma inútil, gloriosa*

GUERAU DE LIOST

Escriu Rusiñol el 1897, en el que serà ja sempre més el model natural del català literari: «Quan sobre del fang de la terra es detura, l'esperit, extasiat per força misteriosa, és que entreveu la bellesa» (*Oracions*, p. 95 de l'edició de 1949). El català que fa servir Rusiñol al final del XIX és un instrument que ja s'ha demostrat en la pràctica perfectament apte per a tots els usos, una llengua que se les heu, amb tanta facilitat i amb tanta dificultat com qualsevol altra, amb els matisos més extrems de la filosofia, amb els distingues més punyeters del dret, amb les novetats més rabioses de la ciència, amb els raonaments més penetrants de la passió en defensa pròpia... una llengua, en fi, amb la versatilitat i la vitalitat necessàries per a produir tota una literatura de primera fila i per a elevar-se a qualsevol de les altures de l'art. Es pot dir que en aquest moment del 1897 l'únic que li falta, i entengui's bé que dic l'únic, és una unificació ortogràfica. I aquesta és l'única aporta-

ció, i entengui's bé que dic l'única, del noucentisme al model de la llengua: rentar-li la cara. Però la cara ja la té. Són les traduccions de Nietzsche i de Novalis que fa Maragall.¹ I els seus assaigs.² I és la magnífica prosa de Vayreda. I l'increïble document que són els diàlegs que ens adinya el busnó Vallmitjana escoltant el xamullar dels tirois de sota Montjuïc. I la mestria de transcendència virtuosística, en el sentit de fruit del pur domini de l'instrument per la pura fruïció del domini de l'instrument (lingüístic, sense que això li resti bullimenta humana), de Vilanova.

1. Tradueix Maragall, del *Zarathustra*, en aquell famós passatge que comença dient «Qui no pot beneir que aprengui a maleir»: «He lluitat molt de temps i m'he tornat lluitador per a tenir un dia les mans lliures per a la benedicció. / Heus aquí ma benedicció: estar sobre tota cosa com si un fos el cel d'ella, el seu sostre esfèric, sa campana atzurada, la seva seguretat eterna. I beneït sigui el que així beneeixi!»
2. Extensament el cita Perejaume en un poema de la seva *Obreda* (2003): «Viva de Maragall, la paraula / encara viva d'ell, que va dir: / I si el verb que omple la creació es manifesta a través de la terra per la paraula de l'home, que és la suprema expressió de la terra, quin altre arrelament de la terra pot ésser desitjat si no és aquell assenyalat per la vida espontània dels llenguatges? / Viva la terra, doncs, per la paraula, / que en els homes s'esmica / amb els fons marins concavats / i les serralades convexes / amb tot els dies brillant-hi.»

I les edicions de Miquel y Planas, que en molts casos encara avui són les més de fiar, les més útils per a nosaltres els llegidors. O la categoria de gran escriptor en vers i en prosa de Magí Morera i Galícia, el millor dels nostres molts traductors de Shakespeare (especialment amb el Hamlet, amb els sonets i amb Venus i Adonis). I el vers potent de Guimerà i tot el teatre. I la prosa periodística insuperable de Verdaguer, i...

Això comença, al nivell mític i també al desnivell real, amb Verdaguer, que representa a casa nostra aquell moment decisiu del romanticisme que és quan el romàntic fa un pas no anti-romàntic però sí independent de tot romanticisme, una maniobra que no es pot qualificar de romàntica ni de no romàntica ni de res encara, potser una simple manera nova de mirar però que esquerda la campana ja una mica rogallosa del romanticisme i de moment no es té ni idea de quines conseqüències pot tenir, però a la llarga a uns, als més entusiastes, ens durà a dadà i al quadro negre, a altres de més prudents a la psicoanàlisi i altres maneres de monòlegs suposadament interiors, a altres, més cerebrals, al carles-ribisme, i encara un altre caurà al silenci (que tant podrà ser el silenci duchampià com el diguem-ne celànic), i un altre es dirigirà, lent però segur, fins al sever despullament vinyolià que és més clàssic que els clàssics i més modern que els satèl·lits de comunicacions. El trencament amb el romanticisme, emperò, no deixa de ser el moviment més romàntic de tota la història del moviment romàntic, i és en aquest sentit que es diu que encara el tenim a sobre el romanticisme dels pebrots.

Doncs en aquest moment històric que acabem de situar, Verdaguer es troba amb 1, una literatura antiga verament gloriosa i grandiosa però que sembla trobar-se a l'altra riba del passat, encara que un cop ben mirada no resulta tan llunyana (una literatura antiga que sembla decaure i morir fins a Francesc Vicent Garcia, per cert), i 2, un present de vivacitat popular (que per cert sembla sorgir del rector de Vallfogona, o si més no empalmar-hi directament), un present de vivacitat popular ben real i riquíssima, inesgotable i que, ben mirada, va molt més enllà del que se'n diu folklore per a compondre un corpus especialment de cançó tradicional que constitueix tot un monument de barroc senzill (i anònim!) únic a Europa. I el que fa Verdaguer és demostrar que amb aquests dos elements (la literatura antiga i el poble actual) n'hi ha de sobres per a reprendre una llengua literària culta en el sentit ple, una llengua que sigui decididament del present, que empalmi amb l'antiga i que no sigui cap invent artificial ni cap fòssil tret del congelador sinó una veritable peça tan important en si mateixa, dins el context de les llengües romàntiques, dins la cultura occidental o europea, com ho era en temps de Jaume Roig. Això ho engega Verdaguer, ho posa en marxa, li surt bé, i encara tira, avui, a la perfecció. No hi ha queixa possible, hi ha respecte, hi ha agraïment, hi ha declarada admiració enlluernada, esbalaïda pel caràcter gairebé miraculós d'una empresa d'aquesta magnitud en un país que ni surt als mapes.

I aleshores, després, tot seguit, aquest miracle, aquest miracle romàntic i post-ro-

màntic de la nostra renaixença, culmina en la variadíssima i riquíssima florida literària del que en diem el modernisme. Dic literària i també s'hi han de comptar els pintors, els arquitectes, els músics, però és que aquí ens centrem en la qüestió de la llengua escrita, per exemple en les memòries d'Enric Morera, en els escrits teatrals i altres de Modest Urgell, en els pensaments de Gaudí que s'han pogut recollir, etcètera.

I el modernisme al seu torn prepara el terreny i l'ofereix al que se'n deia el noucentisme, que es pot reduir, en el tema que ens interessa avui, a un sol nom, el de Pompeu Fabra, quasi tan mític i miraculós com el del seu predecessor Verdaguer. Mític perquè té un valor fundacional per a la col·lectivitat i miraculós perquè es produeix, perquè té lloc, perquè ho endega una persona sola per iniciativa pròpia i acaba funcionant per a tots i malgrat tot. Pompeu Fabra agafa aquesta llengua, aquesta riquesa, i, tal si fos un idioma europeu modern, li dóna una ortografia que val per a tots i que ràpidament és acceptada per tothom. I encara dura. I que duri.

L'herència del noucentisme és doncs 1 la gràcia amb què Fabra escolta el català del carrer i de tot arreu, 2 la gran admiració i respecte (tornem-hi) amb què Fabra s'acosta a la llengua de Verdaguer, 3 el coneixement de la multiforme literatura catalana del moment, 4 la saviesa de saber què és escriure bé i què és escriure malament (que no tots els lingüistes ho saben), 5 haver-se sabut miraculosament, repeteixo, imposar i fer-se obeir, que és un cas únic en la història de Catalunya i dels Països Catalans, com ja s'ha fet notar:

l'únic català que ha sigut generalment *obeït* és un gramàtic, encara que es digui Pompeu.³

Com veig que ho diu també i repetidament Bauçà en diversos passatges dels seus darrers tres llibres (*El Canvi*, *Els estats de connivència* i *Els somnis*), sense Verdaguer i sense Fabra, simplement, no existiríem. No podríem trobar dues figures més importants en tota la història europea o mundial dels segles XIX i XX. És una de les tesis centrals d'aquest gran català de Mallorca. Així doncs, i com a conclusió provisional de la meua intervenció, jo diria que l'herència del noucentisme, la veritable herència actuant i positiva del noucentisme, és la salvació de la llengua per part de Verdaguer, i la salvació d'aquest salvament per part de Fabra.

Potser només caldria especificar per als burros que no ignoro que al costat de Verdaguer hi ha Marià Aguiló, Rubió i Ors i tants altres autors i intel·lectuals, i que Fabra tampoc no estava sol, que tota una plèiade l'acompanya: Josep Pijoan, el mateix Institut d'Estudis Catalans, Joaquim Ruyra, Joan Coromines i tants altres.

No fa gaire vaig escriure i publicar (al número 99 de la revista *Illa crua*) que avui, pel que fa a la llengua literària, el model que ofereix la tradició en primer terme no és Pla ni Rodoreda sinó un escriptor tan important com aquests dos i, en certa manera molt específica, incalculablement més influent: Pompeu Fabra. La traducció d'*El procés* de Kafka per Ferrater es podria posar de llibre de lectura

3. Vegeu, si voleu insistir en el tema, les pàgines 38-39 i passim del meu poema *Que dormim?* (Barcelona, 2002).

als que vulguin aprendre a redactar. Ferrater posa Fabra entre els tres o quatre grans lingüistes del segle vint. El Fabra escriptor, de gramàtiques, d'articles de divulgació filològica, de diccionaris... és realment un mestre i un model de primera categoria. D'obra pura de creació només té els exemples que posa al *Diccionari General de la Llengua Catalana*, que són tots bons (no ho diu, però alguns són cites de l'un o de l'altre, però és igual). La sintaxi de Ferrater, la seva escriptura, la seva intel·ligència de la gramàtica, prolonguen les de Fabra donant encara més netedat i modernitat al llegat del mestre, més estalvi i elegància a la nostra llengua escrita. Gairebé es podria dir, o s'hauria de poder dir, que el català estàndard actual sorgeix de *Les dones i els dies*. En poesia, com que cadascú enfila el llenguatge per on li xiula, aquest fenomen de ferraterització de la llengua comuna bàsica encara es nota més, i sobretot entre els que es pensen que n'estan més lluny, i també en els que se n'allunyen amb consciència i amb tranquil·litat perquè el porten a dins com qui hi portés aquells quatre esquinçalls

d'un paisatge de la infantesa que no cal convocar perquè sempre hi són.

Les generacions immediates a voltes es miren entre elles com si fossin bàndols inconciliables però al cap de quatre dies ja es comença a veure que s'assemblen molt, que han de ser alguna cosa més que pare i fill, i al cap de quatre dies més ja ens apareixen als que venim darrere com el que verament són: cosines germanes, o germanes! Molt més idèntiques que diferents. El simbolista Blok i el futurista Khlebnikov ara es donen la mà efusivament en la gran agermanada sardana de la poesia que no sap morir. Per això declarem que l'herència del noucentisme és la prosa de Víctor Català. Aquesta és –simbòlicament i ben real– la pedrera on treballava el lingüista Fabra, en amor i en guerra i en saviesa –tal si piquéss pedra– amb la llengua de la Víctor. Si no hi hagués aquesta sobrea-bundància romàntica i sobretot modernista, la tasca de Fabra hauria nascut abocada al fracàs, o condemnada a mort, és a dir, hauria nascut morta, o encara millor, ni tan sols seria nada.

Enric Casasses (Barcelona, 1951). Traductor, corrector i articulista. Ha estudiat Matemàtiques i Lletres i col·labora habitualment en diferents mitjans de comunicació. Ha estat guardonat amb els premis Crítica Serra d'Or de poesia 1992, Crítica de poesia catalana 1994, Carles Riba 1995 i Ausiàs March de poesia de Gandia 1996. La majoria de la seva producció literària és poesia, entre les que destaquen obres com *La bragueta callada* (1972), *La cosa aquella* (1982), *Tots al carrer* (1992), *No hi érem* (1993), *Calç* (1996), *D'equivocar-se així* (1996) i *Plaça Raspall: poema en set cants* (1998).

Model literari de la llengua catalana: Pro i contra de l'herència del noucentisme

Sebastià Alzamora

El de la literatura catalana moderna és, encara, un cànon accidental. Això és: un cànon construït no tant en funció del valor literari discernible en els textos com en relació amb els *accidents* que han envoltat la creació d'aquests textos. Així, la valoració de la figura històrica –i, per consegüent, cívica i humana– dels autors s'ha anteposat a la de les seves obres llegides una per una o bé en conjunt. Per altra banda, els avatars històrics, polítics i socials que ha viscut Catalunya en els últims cent anys i escaig, que en principi no haurien de constituir més que *l'entorn* dins el qual es produeix la creació literària, han estat sobredimensionats fins a convertir-se en *pre-judicis*, elements previs a tenir en compte abans de tota consideració estètica, i, per tant, causants d'una profunda i permanent distorsió de criteri. El resultat (visible en textos i manuals acadèmics, en col·leccions de les *millors obres de la literatura catalana*, en els procediments metodològics seguits en la confecció d'una munió d'antologies i en la infatigable repetició, a càrrec del gremi de lletres, de tot un seguit de llocs comuns i d'idees preconcebudes) és un cànon que dona fe no tant de l'excel·lència literària catalana

com dels nostres traumes col·lectius, com a cultura i com a país. Encara més: ni tan sols es tractaria tant d'un cànon (és a dir, una selecció ordenada que obre la possibilitat del qüestionament i el debat permanents) com d'una galeria de figures pretesament tutelars i incontrovertibles que delaten la persistència no ja d'una «escola del ressentiment» –com anomena Harold Bloom els corrents crítics que se centren en la producció literària de col·lectius històricament exclosos o marginals–, sinó d'una veritable tradició de l'acomplexament.

El complex que pateixen la cultura i la literatura catalanes és de feblesa, i té una arrel principal de naturalesa política que constitueix, al meu entendre, l'autèntica herència del noucentisme. Com sabem, el catalanisme polític tal com el coneixem (inclòs el que es diu d'esquerres) és el resultat directe de la seva formulació noucentista, que és la que ha prevalgut a força de desplaçar *l'altre* catalanisme polític proposat per autors com Valentí Almirall, Gabriel Alomar o Miquel dels Sants Oliver, el qual ens hauria permès, entre d'altres coses, incorporar pensadors com Tocqueville dins el nostre mapa de referèn-

cies, o construir una vertebració menys simbòlica i essencialista –i en canvi més real i eficaç– entre les diferents terres de parla catalana, o Països Catalans, o com en vulgueu dir. Però deixem anar el que podia haver estat i no va ser. Allò que ens interessa ara (i veureu com de seguida deixo la política per tornar a la literatura, però és que va tot lligat) és el fonament catòlic del catalanisme polític noucentista, que tradueix la consigna de parar sempre l'altra galta en la sempiterna estratègia del pactisme, la qual, en literatura, troba la seva correspondència exacta en la voluntat ordenadora, classificadora i classista que ha regit la configuració de les línies canòniques de la literatura catalana del segle xx. D'aquí sorgeix aquesta preferència instintiva, tan pròpia d'una cultura acomplexada, que consisteix a fer passar el gest ordenador (que porta implícits els avantatges d'una aparent correcció política, d'una aparent neutralitat presumptament civilitzadora) per davant de l'impuls creador, el qual per força resulta crític, i, per tant, incòmode o fins i tot repugnant als esquemes petitburgesos que han pesat damunt gran part dels caps pensants de la nostra cultura i la nostra literatura (inclosos, insisteixo, els d'una esquerra ben curiosa i em penso que certament única a Europa, que es va desenvolupar en temps de dictadura franquista sota l'empara, els auspicis i les benediccions de l'Església catòlica, apostòlica i romana. Jo en dic el «marxisme montserratí», i suposo que ja m'enteneu).

A hores d'ara, la pregunta de fins a on pretenien arribar Ors i Prat de la Riba amb el

seu programa politicocultural no constitueix més que matèria per a l'especulació; el cert, però, és que l'herència més destacada que ens va deixar el noucentisme ha consistit en un imperatiu sobre la idea d'ordre que, en literatura, ha donat lloc a la noció de «l'obra ben feta», és a dir, una obra que pot ser escassa i de discurs insubstancial, però que atén a les exigències de la pulcritud formal, la precisió enunciativa i la correcció lingüística, entesa aquesta última com a adequació plena de l'expressió literària a la normativa gramatical vigent. Aquesta noció de «l'obra ben feta» s'ha acabat imposant sobre la noció d'«obra significativa», la qual ha quedat confinada dins la terra de ningú –molt vasta, per cert– de les qüestions molestes, ajornades *sine die* per no complicar-nos l'existència.

Sobre la noció de «l'obra ben feta» pivota també el neonoucentisme que, sobretot a partir de la represa democràtica, ha esdevingut hegemònic i ha fet passar els criteris històrics i filològics encara descendents del positivisme decimonònic per davant de les aportacions estètiques, hermenèutiques, filològiques i literàries que s'han desenvolupat arreu d'Occident al llarg del segle xx i respecte de les quals sovint s'ha decidit que n'havíem de romandre impermeables, com la tortuga dins la seva closca. I encara, sempre en nom de «l'obra ben feta», s'ha donat carta de validesa a un model literari unívoc i excloent que arriba fins avui mateix: aquell que es basa en la concepció de la literatura com a instància proveïdora de cobertura «artística» a un mer expedient formal que vingués a certificar la validesa de la llengua catalana com a idioma

modern, ja que sembla que molts no acaben de sentir-se'n encara prou segurs.

Aquest model unívoc que contempla la literatura des de la instrumentalitat i la superdificultat a d'altres objectius que no són d'índole artística marca una pauta creativa constreñidora que tendeix a menysprear, ridiculitzar o marginar els escriptors més brillants i talentosos, o bé a considerar-los com a anomalies més o menys simpàtiques, però en qualsevol cas extravagants i desestabilitzadores d'aquest jardí endreçat, aquest *hortus conclusus* que molts voldrien que fos la literatura. Aquest bandejament del geni, conseqüència del ferotge antiromanticisme noucentista, es duu a la pràctica sota la coartada del sacrifici individual en benefici d'un bé comú (habitualment xifrat en el projecte, ja fantasmagòric, de la *normalitat* cultural) que mai no s'acaba d'acomplir: el que sí s'acompleix, en el camí, és la confusió –sovint deliberada, de vegades inconscient– entre aquesta *normalitat* i la mediocritat més avorrida i estancada. Altres conceptes d'arrel catòlica i molt vigents entre els catalans, com la humilitat, la prudència o el pànic a l'error (no fos que per desmesura ens guanyéssim algun càstig) acaben de reblar el clau i de propiciar aquesta atmosfera conventual i acomplexada que, com succeeix amb els depressius, es debat entre els extrems de l'eufòria i la depressió, o entre els dos diletantismes –el superb i el claudicant– que ja en el seu moment va denunciar amb sagacitat Carles Riba.

En el terreny de l'escriptura, el model unívoc ha generat la imposició d'una idea de

l'obra literària que s'accontenta a descriure-la com un producte del pensament formal. No em cansaré de repetir que d'això se'n diu confondre els instruments amb la finalitat, i els procediments amb el resultat, la qual cosa comporta un pernicios malbaratament de la noció de valor de l'obra literària. No em cansaré de repetir tampoc que el pensament formal no és més que la primera instància del procés intel·lectual creatiu, allò que podem donar per sobreentès, de la mateixa manera que pressuposem la força, l'elasticitat, l'equilibri o l'agilitat entre les qualitats d'un atleta en el moment que el veiem sortir a la pista. Vagi aquesta observació per a aquells que encara s'entesten a comptar el domini de la llengua com un criteri de pes a l'hora de jutjar els mèrits o demèrits d'un text literari, i consti que no suggereixo amb això que sigui lícit per a un escriptor despreocupar-se de la forma que doni a les seves obres, sinó que senzillament ha de ser una qüestió assimilada i resolta com a prèvia, i que, com a tal qüestió prèvia, no serà mai suficient per si mateixa a l'hora de sostenir una lectura crítica del text. I vagi també per a aquells que no en tenen prou d'encallar-se en el domini de la llengua que exhibeixen o no els escriptors, sinó que cauen en un nivell més baix de perversió: el de considerar la llengua com una mena d'entitat preternatural i sublim que s'imposa al text literari i el determina i condiona per efecte d'una mena de qualitat inefable (i, per tant, incomunicable i intraduable) inherent a l'idioma, o a un pretès *esperit* de l'idioma. Aquesta mena d'exaltació del *genius loci*, ben noucentista també, és un

reflex (com ha assenyalat molt encertadament el poeta Lluís Calvo a partir de converses amb el també poeta Arnau Pons) d'una curiosa mena de heideggerianisme residual que, de forma involuntària, ja depassa el pensament petit-burgès per fregar el petit feixisme. I que guarda relació, no cal dir-ho, amb els orígens doctrinals –essencialistes i maximalistes– del noucentisme: aquell «Catalunya serà cristiana, o no serà» del bisbe Torras i Bages, que encara ens pesa al damunt com una llosa.

Aquesta és, en la meva opinió i a grans trets, l'herència ideològica i literària que ens ha llegat el noucentisme, i he de dir, tot i que suposo que ja ha quedat clar, que la valoro com una herència macabra. Com a proposta per esbandir tant d'aire corromput, em limitaré a apuntar per acabar que em sembla urgent la propagació d'un romanticisme adequat als nostres dies: un romanticisme, vull dir, vitalista, promiscu, agressiu i pagà. Moltes gràcies.

Sebastià Alzamora (Llucmajor, Mallorca, 1972). Editor i gestor cultural, actualment és director literari de l'Editorial Moll. Ha estat director del Llibre del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i professor a Aula de Lletres, Escola d'Esriptura i Humanitats de l'Ateneu i el Col·legi de Llicenciats de Barcelona. Col·labora habitualment als diaris *Avui*, *Diari de Balears*, *Diario de Mallorca* i *Serra d'Or*, entre d'altres. Ha rebut els premis Documenta 1998 i Ciutat de Palma-Llorenç Villalonga de novel·la 2002. En poesia ha publicat *Rafel* (1994), *Apoteosi del cercle* (1997), *El llinatge* (1997) i *Mula morta* (2001). En novel·la ha publicat *L'extinció* (1999) i *Sara i Jeremies* (2002).

«I diuen que la volen tan neta»

D. Sam Abrams

Abans de res, deixeu-me clarificar el meu punt de vista, que, de ben segur, és diferent que el de qualsevol altre membre d'aquesta taula, amb l'excepció del nostre moderador. Sóc un escriptor estranger que té l'estranya fortuna de viure i d'escriure des de Catalunya. Fa molts anys que em dedico a la meva especialitat literària natural: la poesia moderna i contemporània, sobretot l'americana i l'europea, i, evidentment, dins l'europea situo, i molt ben situada per cert, la poesia catalana moderna i contemporània.

Tota aquesta introducció, potser excessiva, vol dir que quan em plantejo l'espínós tema de la llengua, per salut mental i per intentar d'aportar un nou punt de vista, miro des de fora, i faig el màxim d'esforç de jugar el meu paper natural de foraster o bàrbar, com diria el meu estimat Bartomeu Fiol.

D'entrada s'ha de tenir en compte una veritat com un temple, una veritat d'aquelles, com se sol dir, que no se la salta un gitano: si la llengua catalana havia de sobreviure els complicats embats de la modernitat a principis del segle XX, calia sotmetre-la a un procés de fixació, de normalització i d'unificació per superar la dispersió i la confusió que clarament hi regnava des de l'anomenada Decadència. Qualsevol que com jo hagi estudiat de prop els

manuscrits d'un escriptor de la talla de Santiago Rusiñol sabrà el terrible mal d'ulls i mal d'esperit que representa veure que, en una mateixa plana, era capaç d'escriure la mateixa paraula de tres maneres diferents. Em sembla, o així ho espero, que tothom estarà d'acord amb aquesta afirmació inicial, crucial i bàsica.

Després d'anys de lectures i estudis dins la cultura catalana arribo a la conclusió que el gran problema de fons d'aquesta normalització va ser la manera, i hauríem de subratllar el mot, en què es va dur a terme i les seqüeles terribles, gairebé insuperables, que ha deixat enrere. I abans d'entrar a especificar aquestes seqüeles, deixeu-me fer una altra confessió pública: admiro i reverencio la gegantina figura i l'obra de Pompeu Fabra, però això no treu que, des del meu punt de vista, no s'equivoqués en algunes coses, i que molts dels seus seguidors o deixebles han estat o són més papistes que el Papa.

La primera equivocació va ser la de deixar que una qüestió, en principi exclusivament científica de llengua, lexicologia, lingüística i gramàtica, desbordés els límits naturals de la ciència, tan transcendents i tan liberals com vulgueu, i es convertís en un programa polític, el catalanisme polític del Principat a partir de Prat de la Riba, una proclama de classe social, la burgesia, sobretot barcelonina, una defen-

sa d'un programa estètic, el Noucentisme, i una opció d'orientació cultural general, la modernitat. Girat a l'inrevés, vol dir que qual-sevol persona que no estigués d'acord amb aquell estat de la qüestió de la llengua era una persona sota sospita de ser un anticatalanista, una persona poc acceptable a nivell social, un desencaminat a nivell estètic i un antimodern. Una mica dur, una mica exagerat, no?

I entenc molt bé que Fabra havia de buscar sistemes de suport especials per garantir l'èxit o el triomf de la seva operació i per assegurar la seva implantació social a gran escala. Si no l'hagués feta així molt possiblement la seva reforma hauria passat per ser la bogeria passatgera de quatre puristes massa exigents i somiatruïtes.

Ara bé, per molt justificable o comprensible que fos aquesta associació antinatural o contranatura entre normalització i política, estatus social, opció estètica i modernitat, ha tingut uns efectes nefastos al meu entendre. Anem a resseguir-ne alguns.

A nivell polític i de política cultural, per exemple, la identificació entre normalització i catalanisme polític del Principat i ideari del noucentista va contagiar el procés de normalització d'hipercatalanisme, per una banda, i d'imperialisme, per l'altra. En aquest sentit, el català «normal» sempre ha tingut un punt de paranoia, i mai ha resolt satisfactòriament la seva relació amb els seus veïns lingüístics, el castellà i el francès, i mai ha resolt satisfactòriament la seva relació amb els seus propis variants interns.

En aquest sentit, fa falta una revisió més ajustada, i sense prejudicis, de la polèmica

entre Mossèn Alcover i la plana major de la normalització devers l'any 1913, per un costat, i, per l'altre costat, caldria també una revisió més ajustada de les teories de Francesc de Borja Moll sobre la convivència entre comunitats lingüístiques i entre variants d'una mateixa llengua, expressades a través d'una sèrie d'articles publicats a *El Correo Catalán* els anys seixanta.

També com a resultat d'aquest clima d'hipercatalanisme i imperialisme hem heretat el mal de l'excessiu academicisme de signe centralista de l'Institut d'Estudis Catalans i d'altres institucions que pretesament salvaguarden la integritat de la llengua. El sotmetiment pacífic de generacions d'escriptors als dictats de l'acadèmia ha produït una inhibició per part dels mateixos escriptors de desenvolupar i exercir una competència científica en qüestions de llengua, que no és gens saludable per la llengua catalana.

En una comunitat lingüística sana els escriptors són l'enemic número u de l'acadèmia, de manera que el model de la llengua literària es determina a partir d'una mena de pugna neta i legal entre els científics de la llengua i la creació literària. En canvi, aquí el sotmetiment sistemàtic de l'escriptor i la seva falta gairebé total de competència científica en qüestions de llengua ha fet que la llengua no tingui el nivell de salut que hauria de tenir, i, més greu encara, ha permès que el que era un estadi transitori o momentani, el procés de normalització encapçalat per Fabra a partir del 1906, que estava previst que havia d'evolucionar de manera natural amb el temps, s'acabés fossilitzant i convertint en

les taules de pedra de Moisès, la llei divina del català.

En aquest sentit, cal recordar que després de l'hiat tràgic de la Guerra Civil, és a dir, durant la primera postguerra, durant l'anomenada represa, la cultura catalana va haver de tornar a establir, de bell nou, el model de llengua, i, per qüestions polítiques i pors atàviques, va optar per un continuisme gairebé integrista. I, encara més recentment, a l'hora de l'obertura democràtica del país, es podia haver optat per una reforma modernitzadora i liberal de llengua, cosa que evidentment no es va fer. Hi ha un text de Joan Margarit d'aquest mateix any (*Compartir: Revista de la Fundació Espriu*, abril-maig-juny, 2003) sobre la perduda possibilitat de la transició, que voldria compartir amb vostès *in extenso*:

«Si la dictadura hagués caigut més aviat (millor dir, si hagués caigut, en lloc de morir de mort natural) i tota la represa del català s'hagués pogut dur a terme amb Espriu, Ferrater, Coromines i Pla encara actius, segurament seria molt diferent la situació actual de la nostra llengua. Probablement tindriem un diccionari vast, complet, com el dels anglesos, on ningú que pensi que està parlant català deixés de trobar-hi els mots que utilitza, siguessin o no, aquests mots, agradosos als nostres prohoms. Segurament no s'hauria plantejat de la manera com avui el paper de les «autoritats» lingüístiques. Fins i tot la major part de nosaltres escriuria molt més correctament un català amb menys regles i més senzilles i que tindrien moltes menys excepcions, un català que s'assemblaria

molt més a la llengua parlada. Segurament els escriptors escriurien en un català més llunyà que el d'ara del noucentisme, però el que escriurien tindria més força.»

Pel que fa concretament al lligam entre el procés de normalització i el noucentisme, es va produir un equívoc terrible en confondre «una», i torno a subratllar el mot, una opció estètica, una teoria del gust, amb una qüestió científica de llengua, gramàtica, lexicologia i lingüística i l'opció estètica es va imposar, aquesta és ben bé la paraula, com a norma infrangible.

I els efectes d'aquesta confusió es poden veure tranquil·lament a plena llum del dia. Per exemple, l'extraordinària càrrega de puritanisme lingüístic que s'observa als manuals i a la literatura catalana en general. Així, en una data tan tardana com el 1963 (*Un home per la paraula*, Editorial Moll), Francesc de Borja Moll va haver de fer una ardida defensa de la totalitat de la llengua en contra del puritanisme imperant:

«Un diccionari no és un devocionari ni un llibre de lectura, sinó de consulta. És lògic que hi figurin tots els mots de l'idioma, siguin de la classe que siguin. Algú em dirà que certs diccionaris són normatius, és a dir, que serveixen per a enregistrar només les paraules considerades "correctes". Però cal tenir en compte que en aquest cas, en parlar de paraules correctes, ens referim a la correcció gramatical, no al grau d'acceptabilitat social.»

L'estètica noucentista elevada a la categoria de norma lingüística indubtable amb el temps ha generat una llengua literària massa preciosista, massa artificiosa i massa irreal,

de manera que escriptors com Pla, Espriu, Estellés, Ferrater, Formosa, Margarit, Puig, Rovira o Palol, per esmentar-ne només alguns, han hagut de muntar una autèntica guerra contra l'abús retoricista de l'esteticisme lingüístic i a favor d'una llengua literària autènticament «normal». També en nom d'aquest gust estètic elevat a dogma científic, s'ignoren olímpicament contribucions i creacions lingüístiques de primera magnitud que fan autors com Màrius Sampere, Bartomeu Fiol, Carles Hac Mor, Víctor Sunyol o Arnau Pons, sorgits d'entre les files de l'experimentalisme més consolidat.

Aquesta actitud també ha tingut efectes devastadors en les disciplines de la crítica literària i la història de la literatura. Prova irrefutable d'això és el clar menyspreu per autors com Joan Maragall o Josep Lleonart. I per extensió qualsevol text que soni a modernista, immediatament està deixat de banda a partir de l'aplicació de criteris lingüístics. A causa d'aquestes qüestions extraliteràries Joan Maragall no està situat en absolut on li pertoca, que seria el lloc de pare indiscutible de la modernitat literària a Catalunya. I fixeuvos-hi bé que va haver de venir Dámaso Alonso, de la cultura veïna, a desfer l'absurd mite de la llengua defectuosa de Maragall, escampat i perpetuat pels defensors noucentistes

de la normalització lingüística. Declara Alonso en una conferència de l'any 1962, recollida en versió catalana d'Albert Manent, al volum col·lectiu *Joan Maragall* (Selecta, 1963):

«M'acosto als valors del "significant" en la seva poesia, i m'adono que és un poeta d'una immensa capacitat d'evocació, de suggestió, mitjançant la paraula; tenia en condicions generals el sentit del ritme expressiu, la intuïció poderosa de la distribució de la matèria en el vers (és a dir, la intuïció de la composició del poema), la capacitat de tria dels mots expressius de llur acumulació i col·locació sota els accents d'intensitat, de la formació de sinestèsies al·literatives per a recordar...»

En aquest sentit, recordem, a tall d'exemple també, que Gabriel Ferrater va convertir la crítica sorneguera de la llengua de Maragall en un dels seus passatemps més predilectes.

Si la llengua catalana ha de projectar-se cap al futur com a llengua de creació artística plena, ha de tornar enrere per prendre consciència de tots aquests errors i equivocacions, per tal d'alliberar-se'n. I un cop que s'ha alliberat de la càrrega del passat podrà realitzar plenament el seu potencial com a gran llengua moderna que és, en definitiva. Mentre visqui sota la llarga ombra dels prejudicis del passat no ho podrà fer de cap de les maneres!

Sam Abrams (Beckley, West Virignia, 1952). Poeta, traductor, assagista i professor de filosofia i literatura. Llicenciat en hispàniques per la Universitat Autònoma de Barcelona, és autor, en poesia, del llibre *Calculations*. Ha traduït una vintena de volums de poesia catalana moderna a l'anglès. Ha estat curador de l'edició de *Poesia anglesa i nord-americana*; Àlbums *Ràfols-Casamada: veure és sentir*; *Dieteris de Marià Manent* i *El llarg dinar de Nadal* de Thornton Wilder. Ha tingut cura de *Tenebra blanca*, la primera antologia realitzada sobre poemes en prosa en la literatura catalana contemporània. És codirector de les col·leccions «Clàssics» de l'editorial Proa i «Calaix de versos» d'Eumo.

Tres mirades liminars per encetar un debat

Francesco Ardolino

Universitat de Barcelona

«*Me da miedo Carner.*»

(*carta d'Unamuno a Maragall de 2 de juny de 1910*)

No sé exactament per què he estat escollit com a moderador d'aquesta taula rodona, però sospito que és que només un *outsider* de la catalanística pot trobar-se en condicions de relativa (i pacífica) neutralitat. Potser, fins i tot, ha pesat el fet que a alguns dels organitzadors d'aquest acte els he confessat que, entre Carner i Riba, jo em decanto, sense cap mena de dubte, per Foix. Ara bé, la reescriptura de *L'étranger* de Baudelaire per part de Palau i Fabre acaba amb els versos «Sóc d'aquí. Sóc estranger»: no vull oblidar-me'n perquè trobo particularment deplorable l'arrogància amb què una certa mena d'estudiosos estrangers pretenen resoldre els problemes de la literatura catalana de fora estant. D'estrangers, en aquesta taula, n'hi ha dos, però no crec pas que, ni a mi ni a Sam Abrams, se'ns pugui acusar d'un pecat semblant. Tanmateix, per evitar malentesos, vull puntualitzar que tot el que diré a continuació –encara que pugui semblar peremptori– ha de ser interpretat com si es tractés d'una constel·lació de preguntes i no pas d'unes afirmacions preestablertes. Per això he pensat en tres

introduccions diferents per obrir el debat i vull proposar-les de manera independent l'una de l'altra perquè cadascun dels participants triï o refusi la que li sembli més (o menys) adequada.

La primera introducció té un to elegiacosentimental i adopta la forma d'una anècdota.

Fa cosa d'un any em vaig trobar a parlar de Carner en una habitació d'un hotel, a Torí, amb Sebastià Alzamora i Enric Casasses. La discussió va durar gairebé una nit i, al final, en l'única cosa en què vam coincidir va ser en que no vam coincidir en res. En sortir d'allà em venien al cap, per analogia, els principis de la Patafísica de Jarry que, com tothom sap, és la ciència de les solucions imaginàries. El dia després vaig anunciar als meus dos companys que havíem fundat l'*schola taurinensis*, que es basava en la regla que ningú, per principi, no podia estar d'acord amb un altre, i els vaig dedicar aquest epigrama:

*Sotto il toro, in controcanto,
tre figure dentro l'ombra:
tu io lui. Poi lo schianto
d'un giudizio che ci ingombra.*

El que jo retreia en particular a Alzamora era l'atac que havia llançat contra un nom

tutelar de la literatura catalana contemporània des de les pàgines d'un diari. Aquell atac, de fet, no comptava amb el suport d'una argumentació ponderada perquè no gaudia de l'espai suficient i, passés el que passés, de tota aquella polèmica en quedaria només una frase o, encara pitjor, tan sols dues paraules: *Nabí* i *nyap*. Des del meu punt de vista, he de confessar que aquella declaració em va empènyer a llegir una vegada més el llibre maleït, però no me'n va fer canviar l'opinió –força positiva– que ja tenia. Què voleu que us digui, si a mi, fins i tot, m'agrada el Carner dels esquirolets morts o de les maduixes vermelles i fresques. Algú em retraurà que aquell és el Carner de la ironia i que d'aquella ironia, dins el *Nabí*, ben poca n'hi ha. Però respecte a això jo no m'he de pronunciar. El que criticava a en Sebastià era el mètode. I ho explicaré amb un exemple. A mi m'agradaria molt, ara i aquí, pronunciar amb quatre paraules una frase, el significat de la qual és pura i dura veritat: «Jo detesto Josep Pla». Però això no ho faré per dues raons. La primera, perquè no vull que la intel·liguentsia dels Països em pengi aquesta frase al coll com un «sambenet» durant tota la meua vida. La segona, perquè no podria justificar-la. Si algú es vol carregar Pla, abans s'ho ha de llegir tot i ha de conèixer a fons les línies interpretatives que se n'han proposat per intervenir-hi, negant o rectificant l'*status quaestionis*. Jo, que he arribat a llegir fins l'Ors del *Novísimo Glosario* en castellà, no aconseguixo llegir Pla. No és que no m'agradi, és que no l'agunto: encara recordo amb horror voluptuós, els esforços que vaig fer per acabar el *Quadern*

gris i *El carrer Estret*, o quan analitzava les banalitats vàries sobre Itàlia (que vaig llegir tan sols per raons professionals: que consti com a disculpa); i també recordo que n'he començat no sé quants volums sense passar de les primeres vint pàgines. Sento una enveja extraordinària respecte a les persones que estimen Pla, entenc perfectament la importància de l'aglomeració dels adjectius per a un diccionari de llengua catalana, però no puc acceptar que això sigui gran literatura. D'altra banda, com que la resposta més intel·ligent que he rebut fins ara ha estat que no puc comprendre la catalanitat si no m'agrada Pla, he decidit que puc viure feliçment llegint Pla amb indiferència i passar del tot de les hipostatitzacions de la cultureta. Llegir-lo amb indiferència, però, no vol dir eliminar-lo: si jo hagués d'escriure una història de la literatura catalana, Pla hi tindria el lloc que li correspon (i ho dic sense ironia) perquè la seva figura ha estat central en el desenvolupament de la prosa catalana del segle XX, i perquè ja s'ha produït una estratigrafia crítica i literària al seu voltant que no es pot esborrar segons els tics o les manies personals del crític.

Segona introducció. D'aquesta en direm *minima semiotica* i es refereix directament a la crítica. Fa gairebé mig segle que se succeeixen articles i llibres aferrissats contra el realisme històric. I, fins i tot en el segle passat, Molas demanava que algú historiés l'Escola amb un estudi crític desapassionat: en pràctica, que se li donés una digna sepultura. Però ningú no ho ha fet. El que passa és que,

per una banda, encara hi ha qui no s'allunya d'uns plantejaments que Luckács ja havia abandonat al final dels anys cinquanta i, per l'altra, hi ha qui continua llançant invectives contra una *Antologia* que, diguem la veritat, va parir el darrer moviment literari que hi ha hagut a Catalunya. Ara m'atreveixo a fer una consideració que fa algunes setmanes que em volta pel cap: potser aquí algú em podrà convèncer de la seva exactitud o inexactitud. Em sembla que el gran nus gordià que la literatura catalana encara no ha resolt rau en la separació d'àmbits entre «crítica» i «poètica». Una cosa és la interpretació del noucentisme i de la seva tradició lingüística a partir d'una poètica personal o de grup, una altra cosa és una aproximació crítica al tema. Les *bajanades* –Fuster *dixit*– del futurisme italià sobre la Victòria de Samotràcia no valien com a lectura de l'antiguitat grecollatina ni per part dels futuristes mateixos: tothom ho tenia clar. Però aquí, de vegades, sembla que els estudis literaris tinguin sentit només quan hom aconsegueix fer-se bandera d'un model unívoc i obtús de lectura d'un període, d'un moviment, d'un autor o d'una obra. I, sovint, aquells qui volen aportar la novetat crítica o la interpretació diferent fan un pas més endarrere i tornen a parlar, posem per cas, de generacions literàries com a compartiments estancs, traient del barret l'Ortega y Gasset més podrit. A més a més parlem de la llengua del noucentisme i de la seva continuïtat no ens hem d'oblidar les línies d'evolució dels mateixos autors: l'*àdhuc* que a Pericay-Toutain els sembla tan significatiu (com pot ser significativa una paraula?, són les estruc-

tures les que determinen el sentit i l'existència d'una llengua) té un moment d'inflexió en alguns escriptors com Pere Calders que, a partir d'un determinat moment, deixa d'utilitzar-lo. Però aquesta progressió no es té en compte; i sovint ens oblidem que, després del trencament provocat per la Guerra Civil, un buit molt gran va separar els escriptors exiliats dels que es trobaven als Països Catalans, si bé la majoria va fer de tot per mantenir el contacte. Aquesta llarga separació física, en un espai de vint anys, va generar naturalment diferències, distàncies i una certa incomprensió. Jo crec que el crític honest que vulgui llegir l'evolució del noucentisme, la seva influència i la seva vigència fora del període estricte del seu predomini cultural, no pot evitar d'explicar aquests fenòmens i d'interpretar-los. En canvi, una vegada més, ens trobem davant d'una hipostatització: desgraciadament, una tesi, en aquest País, és només allò que defensa o ataca una posició preconcebuda i monolítica, i ho fa amb una altra posició igualment parcial. D'aquesta manera, de les noces contranaturals entre la crítica i la poètica només en deriva un avortament: una mena de Teoria de la Literatura *Catalana* en què l'adjectivació no esdevé, malgrat les bones intencions, res més que una simple contradicció del pensament.

Tercera introducció amb una conclusió programàtica i esperançadora. Al País de Microlàndia qui s'ocupa de literatura només pot ser apocalíptic o integrat. Llegim la següent observació de Gramsci, tret dels *Quaderni dal carcere*:

«Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la quistione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa nazionale-popolare, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale» (*Quad.* III, 2346).

Ara bé, atesa la influència tan extensa que ha tingut en aquest país el llibre d'Harold Bloom, el model lingüístic i el cànon literari caminen de bracet. Més que llegir obres es reivindiquen autors, més que estudiar línies literàries s'exalten personatges. O s'enfonssen, que ve a ser el mateix. Per això, quan des de les planes d'una revista tan seriosa com ho és *Els Marges* s'invoca una crítica de la mala llet, ningú no s'adona dels efectes devastadors que pot tenir una proposta com aquesta en un país tan petit on tot depèn del fet de ser més o menys amic de la persona que escriu la ressenya. Entenguem-nos: en realitat no passa res perquè aquí la influència de l'Acadèmia, en l'actualitat, és nul·la –i de pas em pregunto com ho podem permetre, com ens ho podem permetre. No cal una crítica de la mala llet, cal una crítica: agafeu el llibre de Patrícia Gabancho *Cultura rima amb confitura*, que és de l'any 1980, i hi tro-

bareu un «debat sobre la literatura catalana» que es podria tornar a proposar avui, de manera gairebé idèntica.

En el bé o en el mal, sempre ens quedarà el cànon. Qui sap si quan ens adonarem que és possible llegir el segle XX com una suma i un entrellaçament d'idees i propostes diferents de cànons literaris serà massa tard, o si encara quedarà algun lector. Jo, fidel al vers foixià «m'agrada el nou i m'enamora el vell», m'estimo més tornar enrere per trobar una resposta i recordar com Guido Guinzelli contestava davant els violents retrets que se li feien per la seva voluntat d'innovació: «Volan ausel' per air di straine guise / ed han diversi loro operamenti». Les polèmiques –com la que hi ha hagut sobre l'herència del noucentisme i de la figura de Carner– són útils i reforcen, però ara és temps d'edificar. Fa molt de temps, crec jo, que aquí no s'obria una escletxa per on respirar aire fresc com en aquests darrers mesos. Un grapat d'escriptors ha tornat a fomentar un debat literari interessant i vàlid: hi ha hagut errors, mirades distorsionades i molts defectes d'immaduresa, no ho negaré pas. Però han sabut donar vida a un esborrany de projecte amb unes idees encara no organitzades. Ara convindria que algú recollís els fragments escampats d'aquesta ànima.

Francesco Ardolino (Roma, 1966). Crític literari i traductor. Es llicencià a la Universitat La Sapienza de Roma amb una tesi sobre les novel·les de Pere Calders i es doctorà en Filologia Catalana a la Universitat de Barcelona amb un estudi sobre l'obra narrativa de Jordi Sarsanedas. Des de 1996 és professor de llengua i literatura italiana a la Universitat de Barcelona. En la seva faceta de catalanòfil, ha escrit assaigs i articles sobre autors catalans dels segles XIX i XX. Ha traduït a l'italià obres de Pere Calders, Palau i Fabre, Carme Riera i Baltasar Porcel.

Simbolismo y Vanguardia: su actualidad en la poesía española contemporánea

Ponencias:

Pilar Gómez-Bedate

José Francisco Ruiz Casanovas

Jorge Urrutia



Jenaro Talens, Pilar Gómez-Bedate, Jorge Urrutia y J. F. Ruiz Casanovas



Sesión sobre simbolismo y vanguardia

Simbolismo y Vanguardia: su actualidad en la poesía española contemporánea

Pilar Gómez Bedate

La actualidad del simbolismo y la vanguardia en la poesía española, es un gran tema para ser abordado en poco tiempo pero los participantes en él, que de una manera u otra hemos acompañado a la poesía de esta época, creemos que necesita ser planteado fuera del mundo académico para que el público de lectores y poetas que no está dentro de los estudios especializados se enfrente de una manera crítica con su pasado inmediato: un pasado que está siendo recopilado y difundido, desde las dos últimas décadas del siglo XX, en las exposiciones, congresos y homenajes conmemorativos (de los que cito tan solo, entre los celebrados de 1981 a 2003, los dedicados a Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, María Zambrano, Rosa Chacel, Juan Chabás, Luis Cernuda, Ramón Gómez de la Serna y Rafael Alberti) en los cuales tanto el simbolismo como las vanguardias emergen como los clásicos de la modernidad y, por consiguiente, como nuestros maestros.

Es un pasado próximo del que todavía está por escribir una historia que lo contemple con perspectiva y se despegue de la crónica, para que podamos preguntarnos en dónde estamos con relación a esta historia y

en qué medida la asumimos o la rechazamos.

¿Qué pueden representar autores como los citados, y los movimientos estéticos que contribuyeron a formar con su obra, para el poeta de hoy? ¿Le interesan sus puntos de vista y sus soluciones sobre la relación entre poeta y mundo? ¿Su concepto de la poesía? ¿Su actitud ante el lenguaje?

Quienes participan conmigo en este coloquio, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, y José Francisco Ruiz Casanova, son profesores universitarios de reconocido prestigio y autores de una sólida obra crítica sobre la literatura española contemporánea, sobre arte, semiótica, cine y traducción. Son también traductores y dos de ellos, Jenaro Talens y Jorge Urrutia, también son, como poetas, protagonistas de la escena actual. En cuanto a mí misma, que comienzo el coloquio, lo que deseo es dar testimonio de la perplejidad que he sentido siempre, desde que comencé mi vida literaria (allá en los años 60) ante la simplificación de las nociones de simbolismo y vanguardia que han ido presentando una y otra cosa como enemigas de la intención social que hoy llamaríamos solidaria y

que han identificado, por una parte, al simbolismo con la enajenación de la vida y, por otra, a las vanguardias con la intención puramente destructiva o la puramente lúdica.

He vivido junto a un poeta, Ángel Crespo, cuya obra se ha desarrollado a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado y ha tenido la voluntad de constituirse en vínculo entre la tradición y el futuro, pero también la de no separar, en poesía, la vida del arte (el fin social y el artístico) y estas dos preocupaciones, que he compartido siempre, me han ido guiando de acá para allá, en busca de datos que me permitiesen reconciliar lo que, según las clasificaciones de la historia de la poesía española reciente, resulta una paradoja: la intención social con la estética del arte por el arte. Una combinación que me había encontrado (también en los años 60) en la poesía de vanguardia brasileña,¹ donde el pensamiento marxista no impedía invocar a Mallarmé como maestro, demostrando que su pensamiento (que es el más alto ejemplo de aislamiento en la propia conciencia y de busca de la Belleza) era capaz de suscitar nuevas respuestas al servicio de la solidaridad.

Con el correr de los años –y la persistencia en la búsqueda– he ido encontrando los datos que buscaba. Datos (en los que no voy a entrar aquí) muy contrarios a la doctrina del realismo marxista que se difundía entonces en España que, declarando abolido el simbolismo y contraponiéndose a los movimientos moderniza-

dores de las primeras vanguardias españolas, ha tenido tanto predicamento en la construcción de los modelos de nuestro realismo sin tener en cuenta que estos movimientos y sus autores –entre quienes nombro a Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos-Assens y los poetas del *ultra*–, se inspiraban directamente en los grupos franceses del momento cuyas búsquedas formales eran tan inseparables del pensamiento místico como del revolucionario y que –como decía Cansinos (cf. *Grecia*, XXXII, 20 de noviembre de 1919)– buscaban sus motivos en la vida intensa y el arte abstracto, utilizaban el verso libre, admitían todas las posibilidades, y perseguían la superación en el ultramodernismo que tenía por maestros a Nietzsche, D’Annunzio, Walt Whitman, Emerson, Verhaeren, Marinetti, Apollinaire, Mallarmé, Reverdy, Huidobro, Tzara, Max Jacob, Picabia, Cocteau.

El ideal de la transformación de la sociedad está tan presente en los maestros que cita Cansinos como el de la transformación de la propia conciencia. Y la diversidad de caminos que reivindican está tan en consonancia con los que integran la herencia simbolista como con los que Octavio Paz indicará años más tarde entre los poetas hispanoamericanos de su tiempo (como Cintio Vitier, Roberto Juarroz, Álvaro Mutis) a quienes sitúa con él en el tiempo de la postvanguardia –o, lo que es lo mismo, en el tiempo que viene después de cumplida la «modernidad» cuando (desengañados de las revoluciones y perdido el optimismo que caracterizó a las vanguardias)– se han constituido en «una vanguardia silenciosa, serena, desengañada. Una van-

1. Entre 1963 y 1970 fui secretaria de redacción de la *Revista de Cultura Brasileña*, donde publiqué, en colaboración con Ángel Crespo varios estudios sobre la poesía brasileña de vanguardia.

guardia “otra”, crítica de si misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia (...) atraída esta otra por un territorio que no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje (...): algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace. El lenguaje es el hombre pero también es el mundo. Es historia y es biografía. Los otros y yo».

Entre ellos, continúa Paz, «algunos eran católicos y otros comunistas, en general se inclinaban hacia la tendencia individualista y oscilaban entre el troskismo y el anarquismo (...) En casi todos ellos el horror hacia la tradición de Occidente coincide con la atracción por el Oriente, los primitivos o la América precolombina. Un ateísmo religioso, una religiosidad rebelde. Casi todos se reconocían en una frase del Camus de aquellos años de la segunda posguerra: “solitario solidario”. Fue una generación que aceptó la marginalidad y de ella hizo su patria»².

Creo que –excepción hecha del horror por la tradición occidental (sobre lo que habría que hacer muchas matizaciones)– no se puede definir mejor la actitud y el «territorio literario» de quienes han sorteado en España los años del franquismo y el postfranquismo dentro de una herencia vanguardista que, en última instancia, procede del Simbolismo y ha conservado de él la fe en el lenguaje y en el arte como salvación. Y una independencia a ultranza.

Los poetas de esta especie (Cirlot, Crespo, Ory, Valente, Gamoneda, Labordeta) siguen sin tener un espacio propio y común dentro de la literatura española donde se les considera como rarezas dentro de la generación del medio siglo, que es vital y cronológicamente la suya. Y si esto sucede es porque, la historia de la poesía española en castellano de los últimos tiempos necesita una revisión, que es imprescindible para situarla en el panorama general de las literaturas occidentales y ponerla en relación con la corriente mayor de la literatura europea que es la de herencia simbolista pues la tradición con la cual hay que medir a la poesía de nuestro tiempo no es ya la española de la posguerra sino la europea (la cosmopolita, mejor dicho) del simbolismo y las vanguardias, lo suficientemente plural en sus posibilidades como para permitir el florecimiento de personalidades de gran carácter.

La conciencia de esta pluralidad de caminos y maestros para la postvanguardia, que hace años está en el ambiente aunque no haya sido formulada de una manera muy consistente, va aflorando aquí y allí en publicaciones y declaraciones dispersas y hace poco han saltado a la actualidad editorial con la aparición de una antología de la poesía en lengua española de la segunda mitad del siglo xx que, entre otros valores, tiene el de plantear la existencia tanto en España como en Hispanoamérica del tipo de estética de que hablo, y de agrupar a una serie de poetas de ambos lados del Atlántico que, de una manera o de otra, han recogido en su obra la lección plural del simbolismo y la han hecho

2. Octavio Paz en *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 1974.

evolucionar. El título de la antología, *Las Ínsulas extrañas*, hace hincapié en la condición de la «rareza» que se quiere señalar en los autores recopilados y su relación con el medio de los panoramas existentes, y en el Prólogo, firmado por cuatro poetas, (dos hispanoamericanos y dos españoles: Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela) se hace la observación de que mientras en España –en la España de la segunda mitad del siglo XX, se entiende– se han aceptado, en nombre del realismo, las fórmulas fáciles y los clichés continuos que han originado una poesía dominante pseudorrealista, «en la poesía hispanoamericana de los mismos años, en cambio, la voluntad realista no ha significado casi nunca despreocupación por el lenguaje, y la crítica social y política ha venido de la mano de un lenguaje verdaderamente realista, atento a las fluctuaciones del habla».

No voy a entrar en este asunto del *realismo* y el *pseudorrealismo*, que es cuestión mayor de la teoría de la literatura. Mi labor aquí es la de plantear un debate, pero si acepto como cierta esta afirmación sobre la poesía hispanoamericana al compararla con la parte de la española que en este país ha sido objeto de una atención mayoritaria, una explicación de ello sería que los autores hispanoamericanos siguieron más familiarizados con la poesía francesa e inglesa de lo que lo estuvieron los españoles de la primera posguerra. Otra, que estaban lejos de las presiones que se ejercían en España sobre los poetas (sobre todo, los poetas) antifranquistas que no se plegaban a las consignas estéticas de Moscú

ni creían en la oposición entre revolución y pureza, entre metafísica y vida, que dialécticamente había sido tan fructífera en la España de los años 30 (cuando los enfrentamientos literarios se desarrollaban libremente) pero que, sin libertad de expresión, se habían convertido en represiva y regresiva en la posguerra cuando la poesía «impura» se afirmaban como el único camino posible para los escritores de la oposición.

La visión del poeta simbolista como un neurótico, desinteresado del mundo que le rodea; la de las vanguardias como un juego formalista y burgués, que persistieron en España durante la posguerra y en gran medida continúan existiendo son clichés transmitidos por los enfrentamientos literarios de principios de siglo muy atractivos para la sociedad burguesa que era atacada por simbolistas y vanguardistas, de manera que el arraigo que tuvieron durante el franquismo es fácilmente comprensible, pero –como clichés surgidos en las guerras literarias–, falsean la verdad y transmiten una visión equivocada de la búsqueda ininterrumpida del conocimiento (propio y ajeno) perseguido por la poesía moderna.

Lejos de querer imponer un camino único, lo que llamamos vanguardia fomentó, como se sabe, la pluralidad de las opciones que se abrían al poeta consciente de la naturaleza misteriosa de su propio yo, de la sociedad, de la muerte, del amor y de todas las fuerzas que agitan a los seres humanos, así como de las relaciones de éstos con lo visible y lo invisible. Y en tal búsqueda sabía que este instrumento era el lenguaje: un lenguaje que por

principio debía ser cuestionado en su naturaleza y observado en su comportamiento.

Stéphane Mallarmé (que aborrecía todo lo que olía a escuela y programa poético y siempre rechazó el ser llamado maestro) contestaba a Jules Huret, en su famosa «Encuesta sobre la evolución literaria» que éste llevó a cabo para *L'Écho de Paris* en 1891, que «en una sociedad sin estabilidad, sin unidad, no puede crearse un arte estable, un arte definitivo. De esta organización social inacabada, que explica al mismo tiempo la inquietud de los espíritus, nace la inexplicable necesidad individual de la cual las manifestaciones literarias presentes son el reflejo directo».

«Los psicólogos», «los magos», «los simbolistas y decadentes», «los naturalistas», «los neorrealistas», «los independientes», «los teóricos y filósofos», a los que entrevistaba Huret querían ofrecer respuestas a la necesidad urgente de definir el nuevo lugar del artista (del poeta) dentro de una sociedad donde lo había perdido (con los reajustes propios de la transición desde el Antiguo Régimen) y que continúa sin encontrar: las palabras mallarmeanas siguen teniendo actualidad, como la sigue teniendo la necesaria respuesta individual.

Los jóvenes poetas franceses de los años 90 habían perdido el gusto por el fracaso que habían ostentado sus maestros y, sin aspirar a recuperar el lugar de la Acción, no se encerraban en sí mismos sino que querían transformar el mundo mediante el arte. Las primeras disidencias públicas contra Mallarmé se dieron (en nombre de la Vida y en contra de la oscuridad) entre los discípulos que habrían

de imprimir nuevas fuerzas a su estética; una estética que cuestionaban o rechazaban pero que les había marcado en lo más profundo. Gide, Proust, Valéry serían, a su vez, maestros de poetas, pero antes que ellos, mucho más cerca de Mallarmé por la edad, había otros que también le debían mucho, que nunca dieron la espalda en su obra a la cuestión social e incluso a la política y que incluso conservaron –como había sido el caso de Verlaine, Claudel, Jammes y Péguy– (o recobraron) la fe de su educación, a la que integraron dentro de su nuevo misticismo. Basta con citar los nombres de Maeterlinck y Verhaeren cuyos versos, amplios y libres como los de Jammes y Claudel, están llenos de fe y entusiasmo por la Vida y afirman la comunión misteriosa entre los seres que se confunde con el sentimiento de la analogía. En la corriente simbolista forman una rama distinta de la mallarmeana (aunque tengan muy en cuenta las ideas de Mallarmé sobre la palabra poética y la necesidad del descenso al fondo de la conciencia) pero como Rimbaud, a quien junto a él tienen por maestro, dan cabida en su obra a la humanidad y la vida terrestre.

La presencia del simbolismo en España en el primer cuarto del siglo XX (a través de los poetas modernistas y de maestros como Machado, Juan Ramón, Ramón Gómez de la Serna, Cansinos-Assens y sus amigos y seguidores del «ultra») no queda explicada por completo con la poesía desnuda de Juan Ramón y la influencia de éste y de Valéry en los poetas del 27. Junto a ellas existen otras –que también tienen en cuenta el mundo

interior y el misterio de la realidad– abiertas a los intereses colectivos que, unas veces marcadas por el surrealismo y otras por el suprarrealismo anterior, persiguen una realidad más completa. Fue dentro de esta línea donde empezaron a escribir poetas como León Felipe, Blas de Otero y Gabriel Celaya que posteriormente se adhirieron al realismo marxista, y dentro de ella hay que situar también a una parte importante de la poesía de

posguerra, hasta ahora no estudiada a esta luz, como la de revistas de vanguardia (como *Deucalión* y *El Pájaro de Paja*) a determinados poetas de *Cántico* (como Juan Bernier) y a los esfuerzos de aquella *Poesía de España* que en 1960 fundaron Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo para defender, precisamente, la alianza entre pureza y revolución (simbolismo y revolución), que la estética marxista negaba.

Pilar Gómez Bedate (Barcelona). Titular de Literatura española en la Universitat Pompeu Fabra. Ha publicado numerosos trabajos sobre poesía contemporánea española, entre ellos *Poetas españoles del siglo xx* (1999).

La falsía histórica del realismo poético español o cómo acabar (crítica y filológicamente) con Simbolismo y Vanguardia en tres antologías

José Francisco Ruiz Casanova

Hace un par de años, un estudioso de la poesía española del primer tercio del siglo XX daba a un trabajo suyo un título más que explícito: «De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas»¹: en sus páginas se probaba cómo, paradójicamente, fue en las décadas iniciales del siglo –y, singularmente, en los años 20 y 30– cuando se advierte una mayor disociación entre las traducciones poéticas que se publican en revistas y antologías y la decidida innovación que a lo largo de la historia habían supuesto, para el lenguaje poético español, las traducciones. De modo tal que su autor sostenía que «la precariedad de la vanguardia española no es sino un síntoma más de la precariedad de la cultura española, que todavía tenía pendientes algunos capítulos de la estética decimonónica»². Otro ensayista, por las mismas fechas de 2001, publicó un libro titulado *El veintisiete en vanguar-*

dia, obra interesante y repleta de datos en la que en sintonía con lo anterior, también se esgrimía la tesis de que, al menos hasta 1906, «la historia de España ha sido la historia de la resistencia a la cultura moderna»³; no obstante los desvelos y esfuerzos bibliográficos de este autor, su obra resultó ser más llamativa por la promesa de su título que por la solidez y variedad de los argumentos que conformarían de una vez por todas un incontestable lazo entre vanguardia y generación del 27, sobre todo en su vertiente poética. Quizá, parafraseando una afirmación de Juan Carlos Suñén, nunca se entendió en España el vanguardismo «como posición vital, como visión del mundo, sino como medio expresivo»⁴

Por último, este mismo año, la revista barcelonesa *Quimera*⁵ publicó los resultados de una encuesta contestada por una cincuenta-

1. M. Gallego Roca, «De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas», en L. Pegenaute [ed.], *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona, PPU, 2001, pp. 41-48.
2. *Ibidem*, p. 44.

3. M. Á. García, *El veintisiete en vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 45.

4. La frase, aplicada al Surrealismo, puede leerse en el artículo de Juan Carlos Suñén, «Vanguardia y Surrealismo en la poesía española actual. La otra vía», *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre 1989, p. 57.

5. Núms. 228-229 (abril de 2003), pp. 12-75.

na de poetas, escritores, críticos literarios y profesores de literatura en la que se solicitaban los «diez mejores libros de poemas españoles (en castellano) del siglo XX» y «las mejores y más influyentes antologías de la poesía española (en castellano) del siglo XX». Dejo por ahora de lado los resultados de la primera pregunta y me centro en los de la segunda, la relativa a las antologías, asunto sobre el que trataré de aquí en adelante mi intervención; pues bien, la pregunta sin ser capciosa se convertía en laberinto, puesto que se solicitaban las *mejores* y las *más influyentes* antologías y, como bien sabemos, uno y otro atributo no tienen por qué darse solidariamente en un mismo libro y, de hecho, a menudo son excluyentes. Sin ir más allá de sus cinco primeros lugares en el orden de la votación, el resultado de la pregunta fue: *Poesía española. Antología (1915-1931)* (1932), de Gerardo Diego; *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet; *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), de Francisco Ribes; *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960), de José María Castellet; y *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1964)* (1965), de Leopoldo de Luis.

Olvidaré aquí y ahora que cuatro de las cinco antologías tienen reediciones o ediciones facsímiles recientes, y también obviaré entrar ahora en la discusión acerca de si todos los que respondimos evaluamos como del mismo peso específico los adjetivos *mejores* e *influyentes* de la pregunta o si uno de los adjetivos se impuso sobre el otro. A la vista del resultado –y vaya por delante que en

mi respuesta a la revista incluí estos cinco libros–, creo yo que de un modo u otro todos, o la mayoría, dejamos a un lado el criterio de la calidad estética de la antología (asunto que daría para discutir muchísimo y que obliga a leer las antologías poéticas como libros y no como reuniones sin más) y, con matices, reinterpretemos el concepto *influencia* invocado en la pregunta.

Probablemente, desde alguna objetividad, si tal virtud es posible, no son éstas en modo alguno las cinco *mejores* antologías poéticas españolas del siglo XX, ni siquiera cada una de ellas sea –probablemente– la mejor de su época o de su década; pero no es éste asunto del que debemos debatir aquí. Sí, en cambio, creo yo, sobre la concepción historiográfica de la poesía española del siglo XX que se desprende de tal elección. Voy a olvidarme de la *Antología consultada* de Ribes y de la *Poesía social* de De Luis –aunque personalmente me parezcan las que más próximas estén de aquilatar las dos características de la pregunta, calidad e influencia–, no sin antes añadir que, de las cinco, son bajo mi punto de vista las *mejores* y las más generosas para con la Historia de la Literatura, y voy a olvidarme de ellas porque sin duda han sido las otras tres (la de Gerardo Diego y las dos de Castellet) las que han contribuido a afianzar axiomas críticos que, como hemos podido comprobar, han llevado a estos libros a las *alturas canónicas* de tal lista de éxitos.

Volvamos al comienzo. Glosaba entonces –según dos jóvenes críticos y profesores de literatura– la precariedad y resistencia manifiestas de la cultura literaria española del

primer tercio de siglo. Quizá, además de este canto y elegía sobre las ruinas de lo que pudo ser y no fue, debamos empezar por afrontar filológicamente la sospecha de cómo el 27 –nuestra literatura, oficialmente, más *vanguardista*– no sólo impidió el desarrollo del vanguardismo lírico español sino que acabó previamente –o lo pretendió– con la herencia simbolista, a través de sus implicaciones filológicas en cátedras, sellos editoriales, premios, antologías, revistas, congresos poéticos, etc. E involuntariamente ayudada –la parte de aquel *grupo de amigos*, como los llamara Dámaso Alonso, que siguió residiendo en España tras la guerra– por una circunstancia cultural (la que va de 1939 a los años 60, principalmente) adversa a la ética de la poética, esto es, a la ética de la escritura (que no a la escritura ética), la *parte peninsular* de la generación del 27 pospuso casi hasta el último tercio del siglo XX cualquier senda poética que no desembocara, finalmente, en el realismo. Ya está dicho.

El axioma crítico ha enraizado con tal fuerza en nuestro concepto de la historia de la poesía del siglo XX que –lo sé– revisar, incluso a partir de sus artículos, epistolarios y antologías, la huella, el valor estético e incluso las responsabilidades individuales de la generación del 27 parece ser actividad susceptible de considerarse herética. Aun así, merece la pena traer aquí generaciones, estéticas y nombres arrumbados por aquella autodenominada *joven literatura*: la más que incómoda presencia de Juan Ramón Jiménez, su tantas veces –por entonces– silenciado *Diario de un poeta recién casado* (1917), la legión de los

poetas ultraístas, sus libros y sus publicaciones periódicas (Cansinos, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Isaac del Vando-Villar, las revistas *Vltra*, *Grecia*, etc., etc.), la estela creacionista, Larrea, el libro más que incómodo de Valle-Inclán, titulado *La pipa de kif* (1919), tanta y tanta escritura atropellada, anulada, olvidada, proscrita.

Cuando aparece la antología que firma Gerardo Diego como seleccionador interino (o galeoto, según calificativo que le dedicara González Ruano), y tras tener que apechar con las cargas críticas que inmediatamente le señalan las ausencias de Pedro Garfias, de José Rivas Panedas, de León Felipe, de Ramón Bastera, de Mauricio Bacarisse, de Tomás Morales e incluso de Valle-Inclán, el más que agotado Diego aún debe asumir dos reproches más: el primero, desconocido para Gerardo, de Pedro Salinas, quien en carta a Jorge Guillén celebra que con la antología «entramos en la Historia», a pesar –escribe– del «lunar creacionista huidobrense»⁶, en clara y envenenada alusión a Juan Larrea; el segundo reproche, de Dámaso Alonso, siempre en la sombra de las operaciones promocionales del grupo, quien en carta al antólogo le afea el «excesivo Larrea, y para colmo de males, traducido del francés»⁷. Ya antes Alonso, también en amable misiva de colisión con Gerardo, había intentado apartar de los fastos

6. P. Salinas/J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 124.

7. Cfr. G. Morelli, *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 219-220.

editoriales y conmemorativos en honor de Góngora al poeta y excelente crítico y gran gongorista mexicano Alfonso Reyes, traductor –además y por si fuera poco– de Mallarmé.

Dejemos, por ahora, la *Antología* de Gerardo Diego, y pasemos de 1932 a 1960. José María Castellet publica entonces *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y, en espiral redundante, sobre lo que ya a estas alturas de siglo era manía persecutoria o vocación funeraria, arremete de nuevo en el prólogo y con su nómina de poetas –conocida es la exclusión intencionada de Juan Ramón Jiménez– contra cualquier vestigio de herencia simbolista latente en la poesía española, así como contra la herencia o los ensayos vanguardistas de la lírica de postguerra. No obstante, diez años después, el mismo antólogo, al prologar y apadrinar a sus *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), éstos a los que algunos maliciosos con ingenio llamaron *sietemesinos*, no tiene empacho alguno en calificar los postulados estéticos del realismo como «pesadilla estética» y anunciar, pues, una «voluntad de ruptura» y una «nueva sensibilidad», en las que se da cabida teórica más que práctica a la «escritura automática», la «despreocupación hacia las formas tradicionales» o las «técnicas elípticas, de sincopación y de collage»: es decir, todo aquello que se había excomulgado críticamente diez años atrás y que, ahora, no es más que ilustración teórica de aquella cita de Jorge Semprún que incluía Castellet en su prólogo y que cada día que pasa me parece mejor metáfora de todo un proceso historiográfico consciente y nada inocente. Dice así la cita: «En su forma irriso-

ria, repitiéndose la historia como una farsa, éramos, a través del mundo, los portadores involuntarios y socarrones de un proyecto universal, incluso degradado, vivido aún bajo las especies comulgantes de lo irreal»⁸.

Debo concluir estas breves calas, el esbozo de un mapa crítico, e ideológico, que todavía está sin dibujar en todos sus perfiles. Si unimos ahora los puntos mencionados, esto es, el parecer de aquellos dos críticos sobre la vanguardia poética española, la *Antología* de Gerardo Diego, las dos de Castellet, el hecho de que sólo se acepte un vanguardismo oficial asociado al 27 (el surrealismo o, mejor, como insistían en decir Valbuena Prat en 1926 o Gómez de la Serna en 1931, el suprarrealismo⁹), el desmantelamiento del ultraísmo (sobre el que Federico de Onís decía, en 1934, que sólo había quedado el nombre¹⁰), el destino cronológico cruel e inexacto que confina en el siglo XIX a la estética simbolista, y el ciclo eterno de los *realismos líricos* que reaparecen una y otra vez en el siglo XX. Unamos estos puntos y observemos el dibujo que la encuesta citada ofrecía, no ya de las antologías sino de libros y nombres de poetas

8. J. M. Castellet, «Justificación», en *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Ed., 1970, p. 45.

9. Á. Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, CIAP, 1930, pp. 122-123 (Es el propio Valbuena quien dice que los ensayos del libro fueron redactados en 1926); R. Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, p. 263 y ss.

10. F. de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Publicaciones de la RFE, 1934, p. XXI. Aun así, Onís reúne bajo el epígrafe de «Ultraísmo», sección poetas españoles, los poemas de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti.

de postguerra: el primero de la generación de los cincuenta, Jaime Gil de Biedma; el primero de la generación de los setenta, Pere Gimferrer; los primeros poetas menores de cincuenta años, Felipe Benítez Reyes y Carlos Marzal. Creo que sin conceder a la citada encuesta ni carácter de oráculo ni rango de diagnóstico definitivo, con las tres antologías y los cuatro nombres mencionados aquí puede trazarse con buen pulso no tanto la historia o *no-historia* de la poesía española del último medio siglo cuanto, sin ápice alguno de desviación crítica, una fiel fotografía de sus síntomas líricos, políticos, estéticos, éticos y filológicos.

«Ésta es la inevitable suerte de las obras que no tienen el origen de su gloria en sí; la

falsa alabanza deja de sonar, los convenios se acaban, el experto halla la gloria no justificada, ésta se apaga y un desprecio mayor ocupa su lugar»¹¹. Sirvan estas palabras de Shopenhauer, escritas a mediados del siglo XIX, no como consuelo sino como garantía de seguridad para todos aquellos poetas de los que aquí no he hablado pero que entendemos en el reverso del dibujo aquí expuesto; tanto para los ausentes, como Juan Eduardo Cirlot o Ángel Crespo, como para los presentes, alguno de ellos esta misma tarde aquí, como Jenaro Talens.

11. «Sobre juicio, crítica, aplauso y fama», en A. Shopenhauer, *La lectura, los libros y otros ensayos*, Madrid, Edaf, 2001, p. 115.

José Francisco Ruiz Casanova (Barcelona, 1962). Doctor en Filología Hispánica por la Universitat de Barcelona, es profesor titular del Departamento de Traducción de la Universitat Pompeu Fabra. Ha ejercido la crítica literaria en numerosas revistas y suplementos culturales de diarios como *Lateral*, *El Observador*, *ABC Cultural*, *Babelia (El País)*, etc. Ha publicado numerosos artículos, así como importantes ediciones de los clásicos españoles como Diego de San Pedro o el Conde de Villamediana. También es autor de la importante *Antología Cátedra de las Letras Hispánicas*. Ha traducido diversas obras de Aleister Crowley y ha publicado el ensayo *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*.

Una falsa dicotomía poética: Simbolismo frente a Realismo

Jorge Urrutia

Comenzaba Arturo Farinelli, en 1912, unas famosas conferencias sobre el Romanticismo¹ diciendo que, frecuentemente se discute sobre ese movimiento literario y artístico, en un concepto vago e indeterminado, involucrando en él las manifestaciones más dispares y complejas sucedidas en todas las naciones cultas en breves o en largos intervalos de tiempo. Y advertía: «generalizamos arbitrariamente» porque «cualquier distinción mutila el conjunto de un organismo complicadísimo» en el que, si hubo escuela, taller de pensamiento, periódicos y armonía de espíritus, cada artista comunicaba a aquel resurgimiento y bullir de vida su propia personalidad. Algo similar puede decirse del Simbolismo y, en parte, de las Vanguardias, aunque en alguna de éstas se buscara imponer una férrea disciplina.

Bajo el marbete de Simbolismo se contempla una serie de modos de escritura que sólo en su conjunto y como conjunto responden a una expresión de época. Ningún poema ni ningún poeta son en sí el Simbolismo, como

tampoco lo son el decadentismo, la preocupación obrera, la conciencia de marginalidad, la revisión del Naturalismo, el esoterismo, la escritura llamada hermética o el uso del verso libre siguiendo la trocha abierta por Walt Whitman. Y, sin embargo, todo ello y más resultan ser simbolista.

Suele leerse que el Simbolismo es una segunda parte del Romanticismo, porque pudieran coincidir en algunas de sus características, como la oposición al racionalismo. Pero esto no aclara nada porque los movimientos literarios sólo pueden mostrar acuerdo o desacuerdo con el mundo y su organización. Así, el Renacimiento busca el acomodo del género humano en la naturaleza, mientras que el Romanticismo la relaciona con el individuo particular y de ahí surge la conciencia del desajuste que lo califica. El Clasicismo del Siglo de las Luces, por su parte, se refiere más al mundo como debería ser que al mundo como es, y el Realismo decimonónico pretende que el individuo, aunque las sufra, sea fundamentalmente testigo de las cosas.

El Romanticismo conquista el yo personal, individual, para la literatura y arrumba el concepto de yo genérico. Esa conquista re-

1. Arturo Foninelli: *El Romanticismo en Alemania*, Buenos Aires, Argos, 1948.

sulta ya inalienable y el Simbolismo la heredará, no por ser una reedición del Romanticismo sino, precisamente, porque los grandes logros culturales son irrenunciables. Pero si el Romanticismo plantea el enfrentamiento del yo con la sociedad, el Simbolismo va a ser capaz de disociar los distintos sujetos que conforman al individuo de tal modo que el yo poético no coincidirá necesariamente con el yo social ni reaccionará a la par que él.

Esa disociación no dejará de causar problemas en la historia de la poesía. En los momentos de crisis social y política, algunos poetas se verán íntimamente obligados a reducirse al silencio. La escasísima escritura de guerra de Vicente Aleixandre puede ser un ejemplo. Otros poetas recurrirán a un modelo de origen bíblico y dirán que dejan las cítaras colgadas de los árboles para cantar sobre la música de instrumentos más rotundos, como había explicado ya Gaspar Núñez de Arce en 1873, con su poema «Las arpas mudas»:

¡Poetas! Hasta tanto
que la borrasca pase,
colguemos nuestras arpas
de los llorosos sauces.
Tal vez cuando la tierra
nuestros despojos guarde,
el viento las sacuda
y vibren, giman, canten.

Tal vez cuando del tiempo
se amanse la corriente,
nuestros felices hijos
piadosos las descuelguen.
¡Quién sabe! Aunque las densas

tinieblas nos envuelven,
no eres eterna, ¡oh, noche!,
idolor, no duras siempre!

No está, ni mucho menos, lejos de esta postura Eugenio de Nora cuando, casi ochenta años más tarde, en su conocido poema «Poesía contemporánea», concluye:

Y ya acabo.

(Esto no es un poema; son palabras
apretadas también, con saña.) Adiós. Es tiempo
de no plantar rosales. ¡Acordaos!

Hay, pues, un tiempo para una poesía floral y otro para una poesía de palabras apretadas. El poeta debe discernir los tiempos y acomodar la poesía.

Es obvio que Nora remite, al hablar de los rosales, al conocidísimo poema inicial de *Piedra y cielo*, de Juan Ramón Jiménez:

No le toques ya más,
que así es la rosa.

Ofrece, pues, por negación su idea de lo que sería la otra poesía, la que no es el momento de escribir. José María Castellet sacará a colación por la misma época una frase muy significativa de Luis Cernuda: «[los poetas españoles] encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez»². La frase está sacada de su

2. José María Castellet: *Un cuarto de siglo de poesía española*; Barcelona: Seix Barral, 1966 (4ª), pág. 109.

contexto, porque Cernuda observa que esos juicios «no surgen hasta después de publicadas las *Nuevas canciones*» y, además, corresponden más a su obra en prosa que a sus versos³, pero, en cualquier caso, el estudio previo a la antología *Un cuarto de siglo de poesía española*, la utiliza para postergar la estética juanramoniana porque «los poetas de la nueva generación tienden, en general, hacia una poesía realista», que se entiende opuesta a la simbolista.

José María Castellet ha sido siempre un buen descriptor, pero un mal vaticinador. Así, explica que «algunos de esos poetas [realistas] empezaron su obra con un tipo de poesía o bien plenamente dentro de la tradición que hemos llamado simbolista o a caballo entre dicha tradición y una vaga actitud realista [...]. Era un proceso natural –y aún diré que saludable [...]. Los poetas de la nueva generación [se refiere a los que conocemos como poetas del 50] tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace pocos años eran materia propia de la novela y el teatro». No dejaba de tener razón y ello se demuestra por la aparición de muchos de los poetas del medio siglo en la *Antología de Poesía Social* de Leopoldo de Luis. Al fin y al cabo, E. Inman Fox fechó la clausura de la estética simbolista en España a mediados de los años cincuenta, con la publicación de dos libros sintomáticos: en 1954, *Cantos Iberos*, de Gabriel Celaya y, al año siguiente,

3. Véase Luis Cernuda. *Prosa completa*; Barcelona: Barral, 1975, pág. 360.

Pido la paz y la palabra, de Blas de Otero⁴. Ahora bien, los trabajos de Carme Riera sobre la llamada «Escuela de Barcelona» permiten comprobar como esos poetas contribuyen a la poesía social pero, en un momento avanzado de su obra, creyendo ya que es posible escribir otra poesía, cambian el rumbo y le dan más importancia al lenguaje y a la experimentación, lo que no preveía en absoluto Castellet.

José Agustín Goytisolo había sido muy explícito en el poema «Los celestiales». Frente a los poetas que

Es la hora dijeron de cantar los asuntos
maravillosamente insustanciales,

o aquellos otros –tal vez los mismos– que
se dieron cuenta de que algo faltaba en su
canto:

De las mesas creció un murmullo
rumoroso como el océano y los poetas exclamaron:
Es cierto es cierto olvidamos a Dios [...] cantémosle ya.

Goytisolo opone a

Los poetas locos que perdidos
En el tumulto callejero cantan al hombre

4. E. Inman Fox. «Poesía social y tradición simbolista»; en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, 1970, pp. 355 y ss. Véase la Introducción a la *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, de Leopoldo de Luis (ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia); Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

Y José Hierro en un poema muy citado, «Para un esteta», que se incluye en su libro *Quinta del 42*, establecía también las dos predilecciones poéticas oponiendo sin duda las figuras de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado:

Tú que bebes el vino en la copa de plata
no sabes el camino de la fuente que brota
en la piedra.

El vino en la copa de plata corresponde a un esteticismo nombrado en otros lugares del poema como «flor de la bella palabra», «agua que corre transparente», «vuelo de la belleza». La fuente de la piedra procede directamente de Antonio Machado (por ejemplo del poema «Pascua de Resurrección», de *Campos de Castilla*) y se corresponde a una estética de compromiso enunciada como palabras «sin aroma», «aguas rojas», vida y muerte que socavan nuestra roca, etc... Este poema de Hierro importa porque, él tan juanramoniano en su lenguaje y recuperador de la estética de origen modernista en un libro como *Alegría*, utiliza la técnica simbolista para defender la estética de compromiso, como dejan claro los dos últimos versos:

Y que el cantar que hoy cantas será apagado un día
por la música de otras olas.

Porque no es necesario para romper la dicotomía Simbolismo frente a Realismo o frente a compromiso, recurrir al convencimiento del mundo que, pese a todo, se siente bien hecho, como en la poesía de José García Nieto, ni a

los poetas encerrados con su propia palabra huraña y convencidos de la exactitud de su tarea, que retrata un hermoso poema de José María Valverde, «Los colaboradores (Oda a las fotografías de una antología)»:

Rodean el altar de la palabra,
hechos todos la misma vehemencia;
quién con su fe, clamando a Cristo vivo,
–sabiendo que se esconde al nombrarle–,

quién lanzando su piedra por el lago
de la cueva sin eco, a ver si escucha
otra voz –sin oír cómo responde
el zumbir de la sangre en los oídos–,

quién, nervioso, maníaco, probándose
corbatas de lenguaje, acariciándolas,
quién en pura mirada de rumiante
dando cuenta del cielo y de las nubes,

todos, ya en la costumbre, sin reposo,
sin remedio, se vierten en su océano,
apoyan la cabeza en ese muro
para abrigarse en un manto común.

Basta con acercarse a la poesía secreta de un poeta combatiente y comunista (me he referido a él ya en otras ocasiones). El 20 de enero de 1945, en el cuarto dormitorio de la Prisión Central de Alcalá de Henares, seis días antes de que se le comunicara su condena a muerte por actividades políticas clandestinas, el poeta José Luis Gallego escribió un soneto alejandrino titulado «Homenaje filial a Juan Ramón Jiménez». En él, el poeta que escribiera numerosos romances de guerra dice:

¿Sabes que alguien me ha dicho que ya pasó tu hora,
que el mundo está cruzado por otros meridianos
y debemos pulsar desrosada la lira [?]

De nuevo la lira, de nuevo la negación de la
rosa, de nuevo la época que exige otra poesía.
El poeta prosigue:

Y yo le he contestado: «¡Mi corazón le adora!
Y como soy *su hijo*, en medio de mis manos
su verso es el espejo donde el mío se mira...

El poema se publicó en 1947 y yo me referí
a él por primera vez en 1981⁵. Sin embargo
siguen diciéndose las mismas tonterías so-
bre la poesía española de posguerra. Y sin
embargo el poema deja bien claro que no
había en España dos conceptos de poesía,
sino una estrategia de escritura que decidió
sacrificar el eco poético porque la voz parecía
más necesaria.

Recojo aquí, en lo que digo, aquellos dos
famosos versos machadianos

A distinguir me paro las voces de los ecos
y escucho solamente, entre las voces, una

que ya expliqué en otras ocasiones cómo
nacieron de la Introducción Sinfónica becqueriana.
Los poemas son ecos de la interioridad del
poeta, mientras que las voces responden a lo

exterior. Importa, evidentemente, más la poe-
sía del eco que la poesía de la voz. Pero hay
veces en las que el poeta decide sacrificar su
yo interior para intervenir, con la voz exterior,
en la sociedad. Claro es que pueden entonces
manifestarse, no tanto dos conceptos de poe-
sía como dos conceptos de lengua poética.

Dejando aparte algunos casos muy especí-
ficos de poesía directa, los mejores poetas han
buscado resolver la dialéctica de la lengua
poética específica y el realismo, en lo que
pudiéramos ver esa conjunción de Escila y
Caribdis de la que hablara en *Cruz y Raya*
Dámaso Alonso el año 1933. Ángel Crespo fue
un buen ejemplo de ello y su revista *Poesía de*
España un intento nada vano. Escribió Crespo
un poema programático que no puedo dejar
de citar. Se titula «La presencia del poema»:

Que sea la presencia del poema
con sus palabras bien contadas,
con sus sílabas bien sonadas,
con sus bien sentidos acentos,
la que nos eleve o nos hunda
o nos mantenga en la corriente
—y que si una palabra
se marchita, o si cae
una sílaba, o cede un acento, el poema
no esté ni en su misma presencia.
Pero que sólo ella
sea lo que nos salve o nos condene:
no sílabas, acentos o palabras,
no lo que dicen— su presencia.

Un poema de León Felipe pudiera, en una
lectura apresurada, relacionarse con éste de
Crespo:

5. José Luis Gallego: *Noticia de mí*; Madrid: col. Mensajes, 1947. Jorge Urrutia: «Juan Ramón en la celda», artículo publicado antes en una revista universitaria y recogido en *Juan Ramón Jiménez. Actas del Congreso*, Tomo II, Instituto de Estudios Onubenses de la Excm., Diputación Provincial de Huelva, 1983.

Deshaced ese verso.
 Quitadle los caireles de la rima,
 el metro, la cadencia
 y hasta la idea misma.
 Aventad las palabras,
 y si después queda algo todavía,
 eso
 será la poesía.

Pero León Felipe denuncia un origen romántico que cree en la poesía como entidad anterior al poema que tiene que entregarse al hombre. Crespo, en cambio, habla del poema, es decir, de la toma de posición individual del poeta, de su acción, de su disposición a la escritura, de la construcción del sujeto lírico. Es el sujeto quien construye el poema y, a su través, la poesía. Ésta no se halla, no se encuentra por ahí, no se sabe dónde, perdida. Por lo tanto el lenguaje se hace en el poema por el yo lírico y para construirlo.

Escribió Edmund Wilson en *El castillo de Axel*, y no es desde luego el único en decirlo, que «el simbolismo [...] tendía a hacer de la poesía un asunto aún más propio de las sensaciones y emociones del individuo de lo que fue en el caso del romanticismo, y por acentuar tanto este interés privado, su mensaje poético se volvía a veces incomunicable al lector. [Porque] los símbolos de la escuela simbolista suele elegirlos arbitrariamente el poeta para representar ideas especiales de su propiedad, son una suerte de disfraz de dichas ideas»⁶. Se equivoca Wilson (cuyo libro, por otra parte, no

me parece tan bueno como se repite y, además, tiene su origen en otro mucho más interesante y menos citado que es *La herencia del simbolismo*, de C. M. Bowra⁷). El poeta simbolista no elige arbitrariamente sus palabras. Eso lo harán algunos vanguardistas. El simbolista, por el contrario, sabe que todo radica en la palabra y, por eso, busca el nombre exacto, único de las cosas reales o creadas, aunque el poema siempre las crea. De esa dificultad del nombrar surge la necesidad de la sugerencia que, antes de Mallarmé, ya indicaba Sainte-Beuve en 1829: «le lecteur de bonne foi doit-il s'habituer à voir les choses sous les mots, à tenir compte, chemin faisant, de mille circonstances sous-entendues, à suivre avec son auteur la large et moyenne voie, plutôt que de s'accrocher comme un enfant mutin, aux ronces du fossé»⁸. Porque la dificultad de comprensión se debe a la incapacidad del poeta o al lenguaje insuficiente, no al concepto de poesía. O, como diría Sainte-Beuve: «C'est souvent un peu la faute de l'ouvrier, c'est toujours et surtout la faute de la matière»⁹.

Hemos dado un giro. Hemos hecho un largo viaje. Pero estamos casi en el mismo sitio de partida.

6. Edmund Wilson: *El castillo de Axel*; Barcelona: Destino, 1996, pág. 28.

7. C. M. Bowra: *La herencia del Simbolismo*; Buenos Aires: Losada, 1951.

8. Sainte-Beuve: *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*; Paris: René Kieffer, 1925, pág. 196. «El lector de buena fe debe habituarse a ver las cosas bajo las palabras, a contar, al hacer el camino, con mil circunstancias sobreentendidas, a seguir con el autor la vía ancha y la intermedia, mejor que a engancharse en las zarzas de la cuneta como un chico travieso».

9. «Generalmente se debe a defecto del obrero y, sobre todo, a defecto de la materia».

Decíamos que, enfrentados con una realidad que reclama la participación urgente, algunos poetas optan por colgar las arpas para escribir la que hemos llamado poesía de lo exterior. Como dice Bowra, «los poetas que escribieron en esta tradición [la simbolista] después de 1890 se vieron generalmente obligados a abandonar sus estilos elaborados y sus torres de marfil por la vida de la multitud»¹⁰.

Con el arpa había cantado Gustavo Adolfo Bécquer, que la hace símbolo de actividad poética. Él, en la Introducción Sinfónica, es quien habla de los poemas como eco de la interioridad del poeta. Él también es el primer poeta español en formalizar el convencimiento de la insuficiencia del lenguaje¹¹ y de la necesidad de buscarle sustitutos para la expresión poética, como demuestra la rima primera:

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma
.....
Pero en vano es luchar
que no hay cifra capaz de encerrarle.

10. Bowra, libro citado, pág.24.

11. En Cervantes se encuentra un fragmento similar. En *La Galatea*, Orompo dice: «Pero aunque salgáis, palabras, temblando, / ¿con cuáles podréis dezir lo que siento, / si es incapaz mi fiero tormento / de irse qual es al vivo pintando? / Mas ya que me falta el cómo y el cuánto / de significar mi pena y mi lengua, / aquello que falta y no puede la lengua, / suplan mis ojos, contino llorando.» Pero no hay un cuestionamiento del poema, sino una hipérbole expresiva que responde a lo que George Steiner (*Sobre la dificultad y otros ensayos*; México. Fondo de Cultra Económica, 2001, pág. 74) denomina «el antiguo tropo del discurso inadecuado».

Con de Juan de la Cruz, Bécquer es el nombre más significativo del simbolismo español antes de 1900. Su función para la poesía española es similar a la que Baudelaire significó para la francesa. Si esa función ancilar de Bécquer no se ha tenido casi en cuenta por la crítica y la práctica poéticas españolas posteriores –sobre todo en la posguerra– se debe a que en España no ha habido debate alguno sobre el modo del poema, sino sobre la función de la poesía.

A los seguidores de Gustavo Adolfo Bécquer (y los primeros importantes fueron Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez) puede aplicársele la calificación que C. M. Bowra dedica a los poetas que estudia en su libro: «Ellos representan el cambio de una época acostumbrada a considerar el arte como una experiencia mística privada a otra que lo considera más bien como una actividad pública y social»¹¹. Bowra estudia a Paul Valéry, Rainer María Rilke, Stefan George, Alexander Blok y William Butler Yeats. Wilson se refiere a Yeats, Valéry y Eliot, y añade a tres prosistas: Proust, Joyce y Gertrude Stein. No hay duda alguna de que en esa nómina tendrían que figurar –y de modo destacadísimo– Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

La poesía española de posguerra es heredera de esos herederos del movimiento simbolista. Y podemos contemplarla desde la perspectiva del Simbolismo, como una escritura que busca resolver la dialéctica que lo enfrenta a la realidad. Para ello ha tenido que asumir la revuelta vanguardista, que coincide con el

12. Libro citado pág. 25.

Romanticismo en la reivindicación de lo primitivo, de lo irracional o de lo intuitivo. La recuperación de los ismos en los años cuarenta no deja de ser sintomática cuando también se hablaba de un nuevo Romanticismo.

Cada promoción de posguerra ha buscado resolver esa dialéctica a través de en una investigación sobre el lenguaje. Naturalmente, han sido más los fracasos que los éxitos. Y cuando hablo de éxitos no me refiero a la popularidad entre los escasos lectores que la poesía tiene. Tampoco a la totalidad de la obra de esos poetas. Muchos han creído que la vanguardia es el vaciamiento del poema. Otros que el realismo es contar lo que pasa con palabras más o menos bonitas, cayendo en el vicio del que Mallarmé acusara a Coppée y recordara Luis Cernuda, o, a la inversa, a la manera de los feismos que siempre se han dado en la historia de la literatura. Algunos piensan que escribir poesía consiste en narrar anécdotas sentimentales. Pocos comprenden que todo radica en la ética del lenguaje, en cómo construir un mundo en el

mundo con palabras que sólo sean ya fundadoras.

¡Cuántas sorpresas no habría si leyéramos bajo ese prisma la poesía española de los últimos sesenta años! ¡Cuántos poemas sociales no aparecerían como simbolistas, con un evidente recurso muchas veces a las correspondencias baudelairianas o la poética de la sugerencia de Mallarmé! Y es normal que, con la suavización de las urgencias, los mejores poetas del llamado realismo, hayan ido resbalando hacia la poesía metapoética o hacia la filosófica porque, como escribió Ángel Crespo (y quiero terminar citándolo en homenaje a Pilar Gómez Bedate) consciente de que las situaciones de emergencia presionan por sí mismas tanto o más que la propia censura:

Ahora empieza la voz a conocerse,
a nombrar dando nombre
a cuanto lo tenía y no era el suyo
—y busca en rededor
más flor que cosechar en cada cosa.

Jorge Urrutia (Barcelona, 1966). Catedrático de Literatura Española en las universidades de Sevilla y Extremadura. Ha sido profesor de la Universidad Complutense de Madrid y de la Université de Strasbourg, profesor visitante en las universidades de Paris VIII, Palermo, Bourgogne y a la Northwestern University y profesor invitado en universidades de Alemania, Argentina, Austria, Canadá, Dinamarca, Italia, Marruecos, Paraguay, Polonia, Portugal, Puerto Rico y República Dominicana. Entre sus libros publicados destacan *Reflexión de la Literatura* (1983); *Cela: «La familia de Pascual Duarte»: los contextos y el texto* (1982); *El tejido cervantino* (1992); *Poesía española del siglo XIX* (1995); *Imago Litterae. Cine. Literatura* (1984); *Semió(p)tica. Ensayos sobre lo visible* (1985); *La verdad Convenida. Literatura y Comunicación* (1997). También ha publicado ediciones de Juan Ramón Jiménez, Mauricio Bacarisse, Miguel Hernández o Camilo José Cela.

El recital de clausura de las III Jornadas de la ACEC,
contó con la participación de

Mariana Colomer

Manuel Forcano

Valentí Gómez i Oliver

Joan Margarit

José María Micó

Víctor Obiols

Marta Pessarrodona

Marina Pino

Susanna Rafart

Pedro Serrano

Iván Tubau

Jorge Urrutia

Carlos Vitale

Esther Zarraluki

Mariana Colomer

ADELAIDA DE SCHAARBEECH,
RECLUIDA EN SU CELDA DEL MONASTERIO CISTERCIENSE
DE MARÍA DE KAMERBOS, EN BRUSELAS

Apenas tenía siete años y estas paredes eran ya todo mi mundo.
Pronto supe que el amado no vendría de fuera a buscarme, que
el encuentro sería en lo secreto del corazón. Aquí supe de su
hermosura, de las suaves armas para el cautiverio, de este deseo
que me deja cuando se marcha sin avisar.

Y no me acostumbraba a sus ausencias cuando la lepra hizo
morada en mí. Jamás fui tan hermosa a sus ojos, pues el alma
necesitaba de mi carne para ascender a su perfección.

Manuel Forcano

LA CAIXA NEGRA

He sortit a perfumar el meu cos
de qui m'espera. Sóc una diana
que corre cap al dard.

M'he afaitat bé: la mandíbula
és terreny de bes.

Si ara fos un avió i m'estavellés,
us cegaria, en obrir la meva caixa negra,
tanta llum.

Valentí Gómez i Oliver

EUROPA

Planeja pau als camps de blat intactes
on cristians i moros i jueus
tranquil·lament conreen els seus feus
i amb agnòstics mantenen uns bons tractes.

La llavor principal, per ser exactes,
l'aigua ens l'acreixerà des de les neus,
riades de cultura un xic lleus
ciment d'imaginari ben compactes.

Després, per tot arreu i amb tothom,
serà arribada l'hora del col·loqui,
diner, treball, la fam, el què i el com

hauran de defugir tot soliloqui.
Europa i Occident si volen pau,
mai més han de tractar el món com esclau.

del llibre inèdit *Per amor a l'art* (2000-2003)

Joan Margarit

ONCLE LLUÍS

Estos días azules y este sol de la infancia.
(Últim vers escrit per Antonio Machado a Cotlliure)

Colgat al fang de l'Ebre, l'heroisme.
Però per al vençut també comptava
–ja amb una pobra roba de civil–
tenir aquella mirada, morenot,
pinxo de barri de rialla fàcil.
Desterrat, se l'enduen en un tren.
En les llargues parades de la nit,
en el seient de fusta, entre fusells,
sent com la guerra és una fera enorme
que amb les urpes l'empeny fins a Bilbao,
sense equipatge i les butxaques buides.

El deixen a l'andana un matí gris.
Fatigat pel viatge i la derrota
es renta en una font i, al fons dels ulls,
llueixen la seva èpica i les armes
d'antany, les velles armes d'aquells balls

de diumenge als patiets de Montjuïc.
Busca els carrers de meuques i tuguris.
Ja és a prop d'ella, sent el seu perfum
barat i la mirada fosca a uns ulls
on el rímel ha posat
banderes negres d'anarquistes morts.
Les ungles, d'un roig brut,
són banderes que l'Ebre arrossegava.

I jo estic orgullós de tornar a escriure,
com als bons dies de la poesia,
un poema que parla d'una puta
que per amor se salva i salva un home.
Això passava en acabar la guerra.
Mentrestant, transcorrien per a mi
els dies blaus i el sol de la infantesa.

José María Micó

REUNIÓN DE AMIGOS

Yo sé que estuve aquí,
amigos de una noche o de una vida,
que el día se pudrió para nosotros
y floreció otra luz más necesaria,
la luz de una amistad bella y absurda,
sembrada por capricho
en la ceniza de las ilusiones.

Si no os evoco ahora,
¿quién podrá recordar que coincidimos,
quién podrá asegurar que aquel instante
tuvo la magia de lo no esperado,
de lo que luego apenas se menciona
como una noche más de tantas noches?

Yo sé que estuve aquí,
que estuvisteis aquí,

que después de estar juntos y felices
nos despedimos prometiendo vernos,
y nos vimos mil veces de otro modo,
al azar de las cosas sin motivo.

Pero el tiempo después altera nombres,
mutila confianzas, borra gestos
y malversa la cuenta de unas horas
que ahora busco y evoco
con la perplejidad de estar mirando
un vaso con espuma de cerveza.

Y mañana, que es hoy,
cuando el olvido cumpla
su pacto de agresión contra este instante,
diré: «Yo estuve aquí».
Y aquí está escrito.

Víctor Obiols

DAMUNT L'AIGUA, LA ROSA, L'U

Rere la pàgina, sàvia,
s'amaga l'alegre de demà, d'ahir.
Demà dius que ahir fou clar,
ara cant de forma feta,
vas portar al teu riu –la torre
més alta– la joia cega,
com qui no vol però es deixa.
Recremant, s'oblida al bosc
sense fer res, i vol, però no ho sap
que es deixa sense saber,
pensant que és l'altre que deixa.
I és, potser, que l'altre és ell
retrat en pàgina feta forma.
Darrera demà és després,
aquella torre abans d'alba.
Abans que digués res l'alba,
sota celatge volia
dir que era oracle tancat:
«com que sota sol serà silenci...»
murmurat a dintre seu.
Davant, i a fora, fou font,
faula de matèria feta.

Ist., 15. 10 (IX).1992

LA FLOR DE SOL

De la Passió a la Compassió.
De l'Autocompassió a l'Infern
I retorn al Cel amb la flor de Sol,
La meva Flor.

Obre't i deixa que els pistils corruptes
Caiguin en el terra ple de pol·len.
Primavera interna i sanguínia.
Formigueig en el Centre Inguinal, fragància.
Olis, perfums i taques.
Fou la Passió un tall
De formosa Arquitectura Incorporària?
Un Vent de Vida que respirava
Com una Jungla Acomplerta
En la qual les Bèsties de la Nit,
Impietoses, ferotges, indomables,
Havien de devorar les Polpes Excelses?

Flor de Sol, la que pot collir
Tot aquell qui s'hagi nuat
A l'escorça dels Somnis Candents.
Mòbil plomall. Palmes.
Acosta la mà, d'emocions tremolosa,
Estripades com un esquinç de plors.
Les corbes que no fan pena
Sinó alegria ximple. Es un Cant Romput
Semblant a la fi
A l'olor de les cendres pudents,
La nostra Pols Salvada, la Cera morbosa
Que deixa als dits la simple i sola
Fantasia de la Flor flamejant.

Òperes i Corals de flors que cremen
En la ment, que niuen

En els Cossos Alats que s'hi presten,
Dansant la primigènia Dansa Infinita,
L'Escala Vertical en espiral de melodies.
Xarxes de densa consistència olorosa,
Nitidesa d'eixarms. Esferes aspres primer,
Després amb textura d'estrella.
Tambor insomne en el túnel
Que una ànima ha pogut convertir
En trepidació necessària per a la vida.

Addicció al Ritme. L'harmonia després
És una meravella de Comunions Finites.

Els creuaments de carrers,
En el nostre Passeig, són sons,
I fem sonar al nostre pas, compàs divers,
Totes les formes possibles,
Amb total Ubiquïtat.
Emprenem amb la Música

El Viatge
I els Dons Simultanis
I la Incantació que cura.

Per això, per matar la tristesa de les Estacions,
Busquem amb els ulls,
Escoltant com respira el Miracle,
El lloc de la Màgia Teixida.

N. Y., 1989

Del llibre *El Croc de l'esfera*
(Umbra Editora, 1999, Barcelona)

Marta Pessarrodona

L'ESTAT DE LA POESIA

Noble art, n'han dit sempre,
avui empeltat de tics
d'una certa filosofia.

Enyoro Lowells i Borges i Cernudes
i Ribes i Carners de les meves ribes,
per més que arribessin tard a la meva vida.

Els sentiments? Sense variació:
Eros i Thànatos condicionen encara
fins i tot garbuixos de fragments, de línies.

Passos, petjades...

Són els anys? Són els meus
anys, gens desavesada
de la més pura poesia lírica?

Temps ben incomprensibles...

El Cèsar d'avui
ni tan sols sap on són els seus colons,
ni les seves marques d'ampla geografia.

Tot és com si no fos,
i una feblesa s'escampa,
talment com una malaltia.

Marina Pino

ÚLTIMAS DETERMINACIONES

I

Quién o quiénes lo vieron a últimas horas,
desenvuelto, ligero, ocurrente,
con una conversación para otro día.

Idéntico a sí mismo, como dijeron
cobardes, fieles, coros de indiferentes.

Sólo el enamorado o la enamorada
habrán soñado inquietos, sudorosos,
la faz extraña, la postura impropia,
el olor dulzón, puertas forzadas
y un sepelio en la iglesia
como un dolor de cabeza para varios días.

II

Tanto tiempo preocupándose del pijama,
del fragmento de ópera adecuado
mientras llega el sueño último,
la casa limpia, las deudas en paz,
o mejor, ni pijama, desnudo de pureza,
¡fuera salchichas de soltero de la nevera!,
y qué hacer con el gato que maullará de hambre,
muerto también con las plantas sin agua...

Tanto tiempo cuidando los detalles
y ahora va, de repente,
hacia el elegante vacío del patio
dejando cada cosa interrumpida
en su momento casual, como su vida.

Susanna Rafart

Dels beneficis de cultivar un bancal, no ens en diuen res els homes a pagès. Pendants de la meteorologia i les subvencions, s'inclinen poc a recomanar un esforç que no han volgut transmetre als fills. De cavar, n'he après dels poetes: llevar-se enmig del son, obrir un forat al cor i mantenir l'opacitat dels mots sense trencar el filat, i amb càvec ferm sepultar el bulb fins a sentir-lo transparent.

Iván Tubau

YUGOSLAVIA

Me llamo Radovan
Plizniak y soy
el hombre de Atapuerca refugiado en Caracas

Me llamo Radovan Plizniak y soy
el hombre de Altamira refugiado en la Boca
Caminito República Argentina
y en Florencio Varela Eva Duarte 1.004
pobres oscuros peronistas murcianos
transbordo en Temperley

Me llamo Radovan Plizniak y soy
el hombre de Orce nacido en Maracaibo
hijo de un marinero
vasco que hablaba en labortano y muerto
en Malibú
al sur de Mar del Plata y de Big Sur

Me llamo
Radovan Plizniak y soy
la quijada de un équido al sur de Buenos Aires
en el valle del Tarn entre hígados de oca
entre los prados malva de lavanda en Provenza
a la orilla del lago Titicaca
en México DF a dos mil metros
ascendiendo a la cima de la nada
por los mil cien peldaños uno a uno
de durísimo pórfido de Cuzco

en la gruta precaria y fragilísima
de Lascaux con catorce arqueólogos
hijos de refugiados españoles

Me llamo Radovan Plizniak y soy
siete viejos pies negros de Alicante
que nunca volverán a Bab-el-Ued

Me llamo Radovan
Plizniak y soy el monumento
el sudor de cuatrocientos mil
japoneses que hicieron la República
Argentina y habitan un haikú
cincelado en granito en el jardín
zen de Palermo Chico Villa Freud

Me lla-
mo Ra-
dovan
y estoy
contándoles a ciento diez franceses
en este teatrino de Tulús
lanquan li jorn son lonc en may
la vida imaginaria de un actor
yugoslavo nacido en Sarajevo
que estudió arte dramático en Zagreb
y amó a chicos y chicas en Belgrado
hace treinta mil años cuando aún
Yugoslavia existía y era la
Avenida de Mayo por Maipú
llena de filipinos refugiados
de Atapuerca y de Orce y Altamira
en Lascaux y en la Gruta de la Vaca

Me llamo Radovan Plizniak y soy
el hombre de Ripoll
exiliado para siempre en Ripoll.

Jorge Urrutia

(HERENCIA DE LA PALABRA)

Es un hombre que envejece en su casa.
¿Fue feliz en su vida? Será tan solo
un hombre que envejece,
mas tuvo la palabra ardiendo entre sus manos,
retiene la palabra y el silencio.

Quisiera cuando escribe poner rostro
a la hermosa palabra y sólo encuentra
la mirada de padre, la sonrisa de padre,
las manos que, de niño,
contempló tantas veces fascinado.
Pronunciada, la palabra es un padre,
o su mano escribiendo. Es la sonrisa
más triste cada noche.

Es un hombre que envejece en su casa.
A punto de embarcar, él lo contempla,
transparencia de voz, la transparencia.
Cuando mira hacia atrás y oye su rostro
«¿Será dichoso?», pregunta a las estrellas.

Carlos Vitale

DE LA PROXIMIDAD COMO SISTEMA DE DESCONOCIMIENTO

La habitación excede su tamaño
en la furia de su estarse quieta

Pero es inútil la rebelión del vacío

Urde señales
el enfermo de triste enfermedad

Misérias de la geografía

La mano que alimenta
encubre lo que da

Vértigo de la luz
no me abandones

Aún no es de día en la noche entera

Con estos labios
besaré a la muerte

Esther Zarraluki

UNA NOCHE EN HENOC

I

Nací en esta ciudad.
Y canté el polvo en los lirios
la sequía en el pantano
las negras noches.
Mis padres me dejaron aquí.
Rígida en la ensoñación del junco y el agua
oliendo la métrica en los sauces
de esta ciudad.
Pulse aquí a mis hijos.
Les hablé del lirio y la noche,
de su brillo, de los dóciles juncos.
Ablandaremos el barro, dije,
como pájaros
que hacen su nido con piedras.

II

Fue por amor
por quien desdije el nombre heredado
y escarbé en mi memoria
lo indigno: una frase que pudiera decir.

Lo indigno: mi nacimiento
y este relato de nacimientos y muertes
este accidente sucesivo.

Lo indigno: la piedra de mi construcción.

Por amor rompo mis herramientas
y me obligo a mirar.

¿Qué palabras seré capaz de decir
aquí, por amor?

III

La noche en el mar

los ruidos en la noche
donde nada germina

sólo hay que llevar
el cuerpo a la orilla
que permite la historia

llegar

los juncos se rompen
con sonido humano,
de vértebra,

hablamos de
sufrimiento
y de amor
en el agua negra que corre,

con sonido humano,
de vértebra.

IV

Abre la puerta,
que la noche se cierra
sin hierba doblegada,
sin una bestia de sangre caliente
que tienda la promesa de su lomo,
sin pájaros, sin vuelo.
Busco en los restos el léxico
del mundo, el agua que fluye
y el fuego que alza la vista hacia el centro,
la sangre busco, las palabras que abrirán la puerta
de la casa paterna.
¿Qué ves, qué escuchas?
Apoyas la frente en el otro lado, tras el cristal.
No oigo la música, pero
escribes signos con el dedo,
sobrecogido.

V

Transcurren los minutos.
Indagamos la dulzura ante la caja por abrir,
sin levantar la voz,
el templo del amor en la nada.

Hi ha poemes d'autors que van participar en el recital però que no hem pogut incorporar a la Revista per impossibilitat de contacte amb els poetes o perquè a l'hora de tancar la Revista encara no havien enviat la seva col·laboració.

Hèctor Bofill

2 d'abril de 2004