

24

JUNY 2006 JUNIO

CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA

ACEC

Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya / Asociación Colegial de Escritores de Cataluña

Ateneu Barcelonès, Canuda 6, 6 piso
08002 Barcelona
Tel. +34 933 188 748 / Fax +34 933 027 818
www.acec-web.org

JUNTA DIRECTIVA

Presidenta

MONTSERRAT CONILL

Vicepresidenta

PILAR GÓMEZ-BEDATE

Secretari General / Secretario General

JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN

Tresorer / Tesorero

DANTE BERTINI

Vocals / Vocales

AGNÈS AGBOTON

CARME CAMPS

MAYTE GIMÉNEZ

JOSÉ MARÍA MICÓ

ANNE HÉLÈNE SUÁREZ

ANTONIO TELLO

Comissió publicacions

Comisión publicaciones

DANTE BERTINI

MAYTE GIMÉNEZ

JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN

JOSÉ MARÍA MICÓ

Cuadernos de estudio y cultura

Número 24 - Primera edición:

Junio 2006

© Edició / Edición Cuadernos:
ACEC

© Textos:

MONTSERRAT ABELLÓ

ANNA AGUILAR-AMAT

SEBASTIÀ ALZAMORA

ANA BECCIÚ

JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO

CARLES DUARTE

FEDERICO GALLEGU RIPOLL

CARLES HAC MOR

CLARA JANÉS

MARIO LUCARDA

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

PONÇ PONS

ANTONI PUIGVERD

MANUEL RICO

PAOLO RUFFILLI

ROLANDO SÁNCHEZ MEJÍAS

TERESA SHAW

JULIA UCEDA

Correcció / Corrección:

MONTSERRAT BAYÀ

PILAR BREA

Il·lustració de portada i disseny publicació /

Ilustración de portada y diseño publicación:

© bertini + chapuis

© Fotografies / Fotografías:

CARME ESTEVE

Patrocina:

CEDRO

Col·labora / Colabora:

Generalitat de Catalunya - Institució de les Lletres Catalanes

© de los autores

ISSN: 1885-0669

Depósito legal: B-28113-2006

Tirada: 1.000 ejemplares

Impresión: Policrom. Barcelona

Tots els drets reservats. Per a la reproducció total o parcial dels textos és preceptiva l'autorització expressa dels propietaris dels copyrights. / Todos los derechos reservados. Para la reproducción total o parcial de los textos es preceptiva la autorización expresa de los propietarios de los copyrights.

V Jornades Poètiques de l'ACEC

V Jornadas Poéticas de la ACEC

ACEC

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL
D'ESCRITORS DE CATALUNYA

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE
ESCRITORES DE CATALUÑA

Sumari / Sumario

Ponència inaugural / Ponencia inaugural

Palabras Creadoras

JULIA UCEDA 13

Actualitat i versions del neopaganisme / Actualidad y versiones del neopaganismo

De la razón y el cuerpo. Un apunte

CLARA JANÉS 25

Attualità e neopaganesimo

PAOLO RUFFILLI 35

Poesia i poder / Poesía y poder

Poesies i polícies

ANNA AGUILAR-AMAT 47

Poesia i poder

CARLES DUARTE 55

El poeta, un home en procés d'esdevenir ca

CARLES HAC MOR 61

Antipoder

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO 69

5 notas sobre la relación entre los artistas y el poder

ANTONI PUIGVERD 79

Algunas notas sobre «poesía y poder»

MANUEL RICO 95

Divisionaria, rebelionaria, visionaria

ROLANDO SÁNCHEZ MEJÍAS 105

Lectura de poemes / Lectura de poemas

MONTSERRAT ABELLÓ, ANNA AGUILAR-AMAT,
SEBASTIÀ ALZAMORA, ANA BECCIÚ, JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO,
FEDERICO GALLEGRO RIPOLL, CARLES HAC MOR,
MARIO LUCARDA, PONÇ PONS, MANUEL RICO,
PAOLO RUFFILLI i TERESA SHAW..... 115

*Les V Jornades Poètiques de l'ACEC es van celebrar a l'Ateneu
Barcelonès del 7 al 10 de juny de 2005.
El comitè organitzador era format pels poetes
Hèctor Bofill, José Luis Giménez-Frontín,
José María Micó i Jordi Virallonga.*

*Las V Jornadas Poéticas de la ACEC se celebraron en el Ateneu
Barcelonès del 7 al 10 de junio de 2005.
El comité organizador estaba formado por los poetas
Hèctor Bofill, José Luis Giménez-Frontín,
José María Micó y Jordi Virallonga.*

Ponència inaugural

Ponencia inaugural

JULIA UCEDA

Palabras creadoras



JULIA UCEDA

(Sevilla). Se licenció y obtuvo el Doctorado por la Universidad Hispalense con una tesis sobre el poeta José Luis Hidalgo. Catedrática en Michigan State University desde 1965 hasta 1973. Poco después pasa a residir en Irlanda hasta 1976, año en que fija su residencia en Galicia. Es catedrática de Literatura Española de Institutos Nacionales de Enseñanzas Medias y de Escuelas Universitarias. Su labor crítica de investigación se encuentra en revistas especializadas de Estados Unidos y de España. Poemas suyos han sido editados, antologados y traducidos a numerosos idiomas. Es miembro correspondiente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, de la Asociación Española de Críticos Literarios y de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ha formado parte de los Jurados del Premio de la Crítica, Nacional de Poesía, de las Letras Españolas y del Reina Sofía. Funda y codirige el Premio Esquíu y la Colección de Poesía del mismo nombre con Fernando Bores y *La barca de loto* con Sara Pujol. Premio Nacional de Poesía 2003.

Kotodama es un término japonés que expresa el poder de las palabras como si en ellas un espíritu misterioso le diera vida a lo oculto en el sonido que se formula. Para los japoneses de la Edad Antigua, este término, compuesto de *koto* (palabra), y *dama/tama* (*alma, espíritu*), que *realiza* lo que *dice* es temible y poderoso ya que puede emplearse para el bien y para el mal; para atraer bendiciones o desgracias. Debe utilizarse con mucho cuidado, afirma Federico Lanzaco Salafranca en su estudio sobre la literatura japonesa, para que de él no se deriven resultados adversos. De ahí el exquisito cuidado japonés al emplear determinadas palabras. Éstas tienen, en todas las culturas, correlatos míticos y en la nuestra, sin olvidar la Kábala ni la Biblia, simboliza la realización del ser que se reconoce y se expresa en comunicación con otros.

Me obsesiona el pensamiento de cómo pudo haberse formulado, en un tiempo pretérito, una palabra, un sonido relativo a las emociones o al alma. Es una aventura tratar de representar la imagen de un ser primigenio, muy anterior a nosotros, sin antepasados, sin historia, sin experiencia a la que recurrir porque todavía no existe tal concepto; a un ser de los llamados primeros que aún no reconoce abstracciones ni memoria, empeñado en el esfuerzo de expresar una emoción sin saber, tampoco, qué era lo que sentía. Lo imagino, en el vacío de su perplejidad, expectante, sorprendido. Y hay que imaginarlo tratando de darle un cualidad de vida a ese

vacío tras emitir una sonoridad a la que ni siquiera alcanzaría a darle un significado. Y esa sonoridad ¿llegó a ser un pensamiento o fue sólo un grito de dolor moral? ¿había en él calor o ternura? De lo que no cabe duda es de que no representaba ninguna sensación inmediata y conocida.

Éste es el drama del poeta. Tanto la fuerza que late en la palabra *kotodama*, como en la del ser que emite este pensamiento o emoción, tienen que ver con la creación poética. Y me refiero a la poesía, no a los versos ni a los peritos en versificación, ni a las teorías sobre lo que es o tiene que ser la poesía en un determinado momento según grupos o harkas literarias; a los que todavía creen, como en el poema sufí de Farid ud- Din Attar, que *la poesía es una forma de intimidad entre el poeta y el lector, además de un recurso para descubrir los niveles de consuelo y compasión que se ocultan dentro de ellos*. Es decir, la poesía entendida como *temenos*, como espacio fuera del mundo, aunque dentro del tiempo, en el que pueda establecerse una suerte de realidad bajo la luz cóncava de la palabra creadora. Siempre dentro del tiempo, no se olvide, porque lo que esté fuera de él, sonidos en el vacío sin el oxígeno o el agua de la vida, no puede comunicarse, y quien se arrogue la libertad de querer expresarlo, como muchos poetas han tratado de hacer, se pierde en su propio laberinto de oscuridad ya que lo que no puede pensarse con propiedad, por misterioso y oculto que parezca en el alma, no puede expresarse claramente.

La poesía, por supuesto, es algo más que una forma de intimidad entre poeta y lector (el primer lector es el poeta) porque esta intimidad puede o no establecerse ya que, para que esto ocurra, ha de darse no sólo el acto de la creación verdadera, que es, también, un descubrimiento, sino la paz de la lectura ya que hay poetas que nunca son leídos o tal vez no comprendidos. No por su oscuridad sino por su avanzado pensamiento. Por eso cabe preguntarse: ¿qué sucede antes del poema escrito? ¿Cómo se crea el poema, de dónde viene?

Gran parte de la poesía actual se manifiesta en un lenguaje oscuro o se inclina por fórmulas racionales lejos, una y otra, de la trágica búsqueda en que debió de verse envuelto ese ser primero que intentó formular un sonido jamás expresado. A las formas acuñadas previamente, Heidegger las sitúa en el lenguaje que no habla y sólo repite lo ya dicho sin esforzarse en representar lo no dicho todavía. El lenguaje que habla es el que continúa hablándonos cuando el poeta se ha callado o bien ignora la trascendencia de lo dicho porque las palabras elegidas hayan desvelado niveles desconocidos, pues cabe la posibilidad de que esos niveles ocultos afloren, ellos mismos, desde el inconsciente donde duermen.

¿Cómo se realiza el tránsito del pensamiento, de la emoción, del sentimiento de nuestra nada, del silencio mismo no perseguido como hallazgo verbal, a la forma del poema, a la luz de la palabra? ¿Cómo la palabra poética *hace* lo que *dice*? ¿Es el poeta quien crea el poema o éste, en cierta forma, está hecho antes de ser reconocido y escrito? ¿Por qué vacila el poeta entre una palabra y otra, entre uno y otro ritmo? ¿Por qué razón decanta sus versos de una forma determinada? Si el pintor tiene el soporte de lo que ve para transformarlo en color, el poeta escribe sobre lo que no ve, incluso sobre lo que tal vez no sabe pero intuye que viene desde muy lejos, está en él y ha de darle forma verdadera.

En poesía, decir una vez más lo que ya estaba dicho es, además, no tomarse en serio. Ese poeta que no toma en serio la poesía puede, sin embargo, ser correcto, entretenido, de libros muy vendibles, pero prescindible por supuesto. Hannah Arendt los llama escritores sin importancia porque no se esfuerzan en pensar por su cuenta ni en encontrar las palabras para su pensamiento. Y creo que es éste uno de los peligros de nuestro tiempo y de muchos de nuestros poetas.

Todo poema, si lo tomamos en serio, representa la búsqueda de nuestra propia identidad y ésta es siempre, al final, una gran duda. Para el trabajo de esta búsqueda tenemos que apoyarnos en la

calma dudosa del tiempo y asumir que, en poesía, la verdad es más importante que eso a lo que llamamos realidad. La verdad se esconde, a veces, detrás de nuestra razón o nuestro rechazo a conocerla. Y asumirla es un acto valeroso ya que lo que esa verdad represente nos pertenece, como nuestros propios sueños. En esta búsqueda, nos internamos en un pensamiento esencialmente simbólico. Los símbolos a que me refiero, como se sabe, son imágenes a las que sólo podemos acercarnos intuitivamente, y las resonancias de esas intuiciones en nuestra alma ocupan espacios secretos que, sin embargo, influyen o se manifiestan en la superficie de nuestra conciencia.

Cuando Emilio Lledó dice que en la poesía se oye una voz que viene de extraños lugares, y pone de relieve su temporalidad, es a eso a lo que se refiere. Pero si hablamos de tiempo también hablamos de memoria y ésta es un infinito depósito de objetos perdidos que igualmente poseemos y nos poseen, aunque nunca aparezcan cuando se les busca. Todo esto forma parte de mis propias dudas sobre la poesía, ese raro fenómeno que algunos dicen conocer, ya sea como creador o como comentador de ella, y que, lastimosamente, para muchos no es más que un oficio y no una búsqueda.

Creo que ningún poeta, por abstracta, metafísica o mística que sea su obra, renuncia a formar parte de su tiempo y habla desde él y de él y como tal debe ser entendido. Incluso su corporalidad toma parte en el ejercicio de la creación.

Para Stephen Spender, por ejemplo, la poesía es *como un acto de la mirada* [...] *Mis palabras* –dice– *tratan de ver, ojos en la noche*. Y más tarde, en el mismo poema: *Mis palabras, ojos vacilantes frente a la luz, huyen las sombras*. Estas palabras están dichas hacia 1935. Vemos que para él la poesía, antes que palabra, es un acto de la mirada, pero el acto necesita un impulso, unas órdenes profundas que no pueden llamarse curiosidad ni van hacia el exterior sino todo lo contrario, hacia el alma (prefiero decir alma a psique), hacia la oscuridad que simboliza la palabra

noche, tan corriente pero convertida ahora en la noche insondable, en la que no tiene nombre a no ser que utilicemos el concepto jungiano de inconsciente.

¿Con qué ojos mira Spender? Las palabras, antes que sonidos, son ojos y los ojos se mueven en el espacio infinito del silencio: éstas, dice, son *ojos vacilantes frente a la luz*. Busca, como un ciego, palpa con la mirada.

Mis palabras, ojos vacilantes frente a la luz, huyen las sombras. La luz no es aquí una metáfora sino un símbolo universal: es el conocimiento, la iluminación, la separación cosmogónica entre ella y las sombras, la salida de la caverna... Pero la acción no le corresponde a la luz sino a los ojos-palabras y es ante esas palabras cuando *huyen las sombras*. Se repliegan, ellas mismas, ante la pulsión que invita a los ojos a avanzar, vacilantes, en la oscuridad. Palabras por tanto iluminadoras, imprescindibles para el conocimiento y para su tiempo y para su historia.

Muchos años después, desde otro idioma y otras experiencias, Juan Gelman, sin referirse a él mismo como lo hizo Spender, habla del poema como de un sujeto que vive por sí mismo: *Es como un ladrón; roba desastres, se lleva / calles donde morí*. Y añade en otro texto: *El poema es pálido y noble [...] Vive de todo lo que se alza / al aire y de nacer. Ni pide que lo visiten. / Le basta con lo que no sucedió*.

Al parecer, nada tienen en común ambos poetas porque entre ellos ha transcurrido mucha Historia y las nuevas generaciones se han ido desinteresando de los símbolos tradicionales que son nuestra historia genética ante el acoso inmediato de símbolos impuestos. Pero en uno y otro podemos comprobar todavía que de sus palabras se desprende un tipo de información veraz, íntima; que en ambos poetas se manifiesta una especie de aislamiento dentro del mundo al que pertenecen y del que, sin embargo, nos dan información; una información que, como ya dije, viene de extraños lugares y manifiesta una suerte de temporalidad. Esa es

la clave: la temporalidad de cada poeta en la que estén presentes su propia tradición y su mirada hacia el futuro. Spender conoce el tiempo de la experiencia íntima, pero también el de los símbolos porque luz y sombra son símbolos tradicionales del inconsciente colectivo; Gelman, en el tiempo de la acción, de la soledad del individuo en busca de sus raíces y sus mitos; el tiempo de la muerte como precipicio final al que puede arrojarte no sólo el tiempo sino la voluntad y el poder de otros.

Sin duda alguna, a pesar de las distancias, ambos son escritores que se implican en los distintos hechos de su presente y no eluden sus consecuencias: ambos son de origen judío, Spender lucha contra el fascismo en las Brigadas Internacionales; de Gelman, ya conocemos su vida y no es preciso abundar en ello. Ambos aceptan el compromiso con su tiempo.

Y nosotros, ¿dónde estamos? ¿Cuál es nuestra función en el nuestro? ¿Cuándo comienzan ciertas modificaciones históricas, y canónicas, que se desarrollarán en el siglo XXI? Todos recordamos determinadas fechas que no es preciso mencionar, pero en un nivel más modesto, incomparablemente más modesto en relación a lo que, por conocido callamos, en la poesía española ocurrió algo: dos mujeres obtuvieron, sucesivamente, el Premio Nacional de Poesía desde que vivimos en democracia (el Premio Nacional anterior tenía otro nombre). Lo que convierte este hecho en un acontecimiento no es que lo obtuvieran dos mujeres, sino el que lo obtuvieran *sucesivamente* como al parecer es costumbre en la poesía masculina.

Faltaba en la poesía española que se tomara conciencia del pensamiento, la respuesta y la experiencia, cualquiera que ésta fuese, de la otra mitad del mundo: de la mitad ocultada deliberadamente. ¿Quería esto decir que esa mitad no estaba en la historia, no la pensaba, o no la pensaba tan agudamente, como la pensaron Spender, Gelman y todos los demás que, por supuesto, sean absolutamente imprescindibles? Tal vez pero, sobre todo, que las listas

oficiales no han sido inocentes cuando proponían como cultura sólo una parte del pensamiento, de la reflexión, de la inquietud, si es que la había, por la materia poética como forma de expresión de la vida estableciendo así un canon convencional y contrahecho al ignorar cualquier pensamiento teórico, histórico o crítico que pudiese venir de las voces borradas. ¿Puede encontrarse, en la poesía escrita por mujeres, algo más que la experiencias amorosas o eróticas, los sentimientos *delicados*, la emoción lábil? Veremos:

No sabe escribir. Cree que escribir supone una libertad anterior a la escritura que hace que ésta flote y vuele como un alma en vilo. Libre. Ve a su alrededor la vida y la entiende: deletrea la vida que ve, pero no la consigna.

Es un papel en estado de pasta, de magma blanco antes de convertirse en papel. Es esa pasta. Allí deletrea, como quien mastica sin dientes y no traga ni come, ni digiere ni aprovecha. Encía y pasta. Pero no es así, es mucho menos real.

De repente cruza una imagen que no llega a ser tal, apenas un vaciado de algo que intuye, y entonces ve. Ve las razones, las causas, los motivos, pero ni tan siquiera. Entiende, de golpe, una situación. Le parece comprender, y todo encaja entonces. Piensa que debería escribirlo, *consignar eso que vio en un relámpago*. Lo que hay detrás de los actos, inasible. Y el mundo se ordenaría.

Este poema pertenece a *Fragments de un diario desconocido*, (2004) de Noni Benegas.

Se trata del problema del conocimiento: de consignar lo que se entrevió en un relámpago, una imagen que no llega a ser pero es; el vaciado de algo que se intuye; lo que hay detrás de lo inasible y sólo la palabra puede convertir en verdad. Pero antes ha dicho que no sabe escribir, que deletrea la vida... es decir, palabra y conocimiento buscándose mutuamente para cuajar no en una realidad, porque la realidad es visible en la palabra que la menciona, sino la verdad que, en la palabra, se realiza para pertenecer al tiempo, a la historia de todos y ya para siempre.

La poesía, tomada en serio, se escribe para perdurar. Los signos visuales, sean cuales sean, tienen origen sagrado, se identifican con el ser humano y representan los sonidos del pensamiento que la memoria ya no puede guardar. Esos signos nos permiten hablar con el pasado y ser oídos por seres que nunca conoceremos. Julia Barella, cierra su reciente libro *Esmeralda*, con un poema titulado «Caligrafías II». Se refiere el poema al arte de escribir: *El secreto está en las caligrafías, / el calígrafo escribe con el alma / la esencia de los significados; / guía su mano una destreza infinita.* Y más adelante añade: *Estoy aquí entre las cosas sin nombre, / en celosías donde parpadea la luz / y la verdad se escribe en los perfiles. Estoy aquí y no me defiendo.* Concluye con los siguientes versos cuya complejidad, como todo el poema, está atravesada por la claridad y la luz como símbolo del difícil conocimiento: *Esta mujer mantiene el fuego de la palabra, / la caligrafía y la dicción / el silencio de la conciencia, / el del momento posterior al ruido de la responsabilidad, / al estudio, a la reflexión y a la sabiduría.* Creo que ambos poemas y otros muchos, desoídos, demuestran lo convencional de las listas oficiales y la falsedad del canon sostenido ya por inercia aunque ésta disimule la necesidad de mantener un territorio de poder. No: la reflexión, la búsqueda del ser para ser expresado en la palabra poética no es patrimonio de ningún grupo: la magia de la palabra es un hallazgo de quien la descubre porque está al alcance de quienes la buscan.

Primera jornada

Actualitat i versions del neopaganisme

Actualidad y versiones del neopaganismo

CLARA JANÉS

De la razón y el cuerpo. Un apunte



CLARA JANÉS

(Barcelona, 1940). Hija del famoso editor y poeta Josep Janés. Licenciada en Filosofía y Letras y estudios de literatura comparada en la Universidad de la Sorbona, en París. Cultiva todos los géneros y en la traducción destaca por las traducciones del checo, en especial de las obras de Vladimír Holan. Ha obtenido dos veces el Premio Ciudad de Barcelona, el de Ensayo por *La vida callada de Federico Monpou* y el de Poesía por *Vivir*.

Se nos propone el tema del neopaganismo en la poesía actual y se nos invita a descubrir qué hay de neopagano en nuestra propia poesía. Esta es una cuestión sobre la que nunca había reflexionado. Para empezar, pues, quisiera definir qué se entiende por paganismo y para ello acudo al diccionario de Casares. En sus páginas se lee que pagano significa «gentil. Aplícase a los idólatras y politeístas, especialmente a los antiguos griegos y romanos». Luego se añade: «por extensión aplícase a los mahometanos y a todo infiel no bautizado». Si partimos de esta base, tan pagano sería Aristóteles como Matsuo Basho, un esquimal, un tutsi o un indio de la Amazonia. En este caso tendríamos verdaderamente un campo tan amplio que el horizonte se perdería. De todos modos, acotando un poco más el terreno, podríamos fijarnos en los procedimientos a través de los cuales se filtra este mundo «no bautizado» en la lírica actual española. Sin reflexión previa, vienen a mi mente varias vías, la de las artes plásticas y la arquitectura, la literaria en sí, la del pensamiento, la esotérica y hasta la exótica. Y diría que han dado resultados muy distintos sobre el papel. Pero los escritos que son su consecuencia, ¿responden verdaderamente a un neopaganismo?

Aunque cuenta con una tradición de siglos, el canto de la obra de arte, parece que hoy se extiende cada vez más, sobre todo a

partir de los novísimos. Recordaría aquel poema de Guillermo Carnero, dedicado a Jaime Siles, titulado

PAESTUM

Los dioses nos observan desde la geometría
que es su imagen.

Sus templos no temen a la luz
sino que en ella erigen el fulgor
de su blancura: columnatas
patentes contra el cielo y su resplandor límpido.
Existen en la luz.

Así los pueblos bárbaros
intuyen el tumulto de sus dioses grotescos
que son ecos forjados en una sima oscura:
un chocar de guijarros en un túnel vacío.

Aquí los dioses son,
como la concepción de estas columnas,
un único placer: la inteligencia,
con su progenie de fantasmas lúcidos.

Entremezclada con el efecto de la luz en las piedras del templo, Carnero establece la comparación entre sus dioses y los de los pueblos bárbaros y nos otorga un verso emblemático, cuando dice de los primeros que son «un único placer: la inteligencia».

César Antonio Molina, escribió un poema muy distinto, relacionado con ese templo, titulado

ROSA DE PAESTUM

No
dejar
más
rastros
que el del barco en el mar
o el ave
en el cielo.

¿Se puede hablar de neopaganismo en estos casos o en el de libros como *Sepulcro en Tarquinia*, de Colinas? Creo que no y, tal

vez, la clave esté en el verso de Carnero: en ellos la inteligencia está por encima de la emoción, el propósito por encima del impulso.

Será interesante, pues, acercarnos al mundo grecolatino desde otro aspecto, y para ello es importante considerar el campo abierto por Cavafis. ¿Podemos decir de los seguidores del poeta de Alejandría que son neopaganos? Intuyo que éstos están mucho más cerca del concepto, siempre que su planteamiento no sea puramente intelectual.

Perdonad que vaya dando saltos según acuden nombres e ideas a mi mente. Este tema, repito, me coge por sorpresa. ¿Qué diríamos, por ejemplo, de las *Horacianas* de Vicent Andrés Estellés? Para recordarlas leo una, la número XXI:

Em tombe a l'ombra grata de l'albercoquer,
L'albercoquer de fulles alegres i petites
i escolte l'aigua al sequiol.
cloc els ulls i pense les teues cames agils.

L'ofici de poeta em determina a no dir-ho tot.

Yo no me atrevería a afirmar que en este poema se trate de neopaganismo, creo que es más bien expresión de un sentir fundamentalmente mediterráneo, de un vivir la tierra, un modo de ser, acaso, naturalmente pagano.

Pero sigamos adelante y veamos qué podemos concluir de aquellos que se han acercado al pensamiento de María Zambrano, es decir, que se han asomado a lo dionisiaco o lo pitagórico –y en este área podríamos situar a Valente, al mismo Colinas, ya mencionado, a Sánchez Robayna y los jóvenes poetas de Tenerife que él publicó en la antología *Paradiso*, como Goretti Ramírez, Alejandro Krawietz o Paco León... Valente escribió:

No puedo descifrar, al cabo de los días y los tiempos,
quién era el dios al que invocaba entonces

Y yo no puedo saber de dónde partían estas palabras tuyas.
Recuerdo su intercambio intelectual con María Zambrano.

Recuerdo que una estatua de Hermes presidía la casa de María, donde tenía además algún diosецillo egipcio, si bien en su alcoba colgaba una pintura de la Virgen... Y recuerdo también que, ante mis asombrados oídos, la única vez que después de su regreso, ella y su antigua amiga Rosa Chacel se reunieron, ambas se declararon católicas, María «porque no voy a renegar», Rosa «porque así me hicieron y eso no se cambia», es decir, ambas por lo de haber sido bautizadas. Pero una y otra eran absolutamente transgresoras. María más, ya que a través del orfismo penetraba en el mundo esotérico y el islámico, no hay que olvidar su contacto con el grupo de Eranos y ciertos nombres que subyacen en su obra, como Massignon o Hal.lach, que Jesús Moreno se ha encargado de desvelarnos.

Y demos un paso más hacia el esoterismo y el exotismo ¿Es neopagana la poesía de Cirlot, donde se recrean numerosos símbolos de la mística irania o del hinduismo? Veamos, un ejemplo, uno de los *44 sonetos de amor*, que nos remite sin duda a la diosa Kali:

Señora de las sombras, de las horas,
señora de las bestias, de las plantas,
señora de los cielos donde cantas
los astros rutilantes donde moras.

Tus manos son azules y son santas,
tus brazos escarlatas son auroras.
Toda tú son los fuegos que devoras,
toda tú son las flores que levantas.

Señora de los vivos, de los muertos,
señora de los reinos, de las ruinas,
señora de las brasas, de las brisas;

los quemados desiertos ya son huertos
cuando en tu resplandor los adivinas,
y cuando entre relámpagos los pisas.

No me atrevo a pronunciarme, aunque el mensaje que recibo de Cirlot es mucho más tajante que el que me transmite T. S.Eliot (él muy anglo-católico) a través de sus *Cuatro cuartetos* donde se tejen ecos de las *Upanishad* o del *Mahabharata*, como la amonestación de Krishna a Arjuna, con otros del Corán, como la unión de la rosa y el fuego, imagen que utiliza como broche final.

Tampoco podría afirmar que sea neopagano el libro de Sara Pujol, *Sí a la naranja, al azafrán en el pan* o este hermoso poema de Blanca Andreu, situado claramente en atmósfera hindú:

EN LA INDIA (LOTO)

-¿Quién eres tú, misteriosa
paloma vegetal de las aguas
perfumada estrella viviente?

-Cuando alza el azafrán como un monarca
su morada corona
y hace brillar su pistilo escarlata
del color de unos labios diciendo: «cosechadme»
y las lentejas de agua
y las castañas de agua
abren sus verdes ojos y pasean por el lago
yo lanzo mis raíces
a las profundidades
navego
por debajo
en un viaje de muerte
como el amor terrible
atravieso el olvido
y llego hasta la tierra sub-acuática
como a un palacio negro
y allí entro
sombrío, soberano
a comenzar mi historia
y entonces
vivo contra las aguas
desde la tierra al cielo

como el amor real
y majestuoso
subo
de la savia a la flor
y entonces soy
corazón blanco en las manos del río
soy nube anclada
de salvajes raíces
soy el suave
cordero
de las lagunas:
la rosa de Sidharta.

Y si damos un salto más allá, tampoco me suenan a neopaganismo los reflejos del haiku que aparecen en Ada Salas, como en este poema sin título:

una sombra de versos apacible
y violenta
de pie sobre las horas

Empieza a asaltarme una sospecha, acompañada de los armónicos del verso de Carnero. A mis ojos, la definición que da el diccionario de «pagano» resulta parcial. Para mí, el concepto de paganismo pasa por el cuerpo. Ese placer de la inteligencia, en el caso de ser pagano, no acontece de modo meramente intelectual, es decir, no puede quedar separado de los movimientos físicos de expansión experimentados en el momento del eros. Partiendo de este punto, puedo decir que creo que hay algo de paganismo en mi escritura, porque sea cual sea la explicación que den los estudiosos o los lectores, yo sé que nace de una experiencia de este tipo. Cualquier conceptualismo o culturalismo que en ella se dé es reflejo de una cuestión de cuerpo. Por este motivo empecé mi libro de memorias de infancia y adolescencia, *Jardín y laberinto*, citando una frase de Gómez de la Serna donde dice que la literatura es un estado de cuerpo. No creo, pues, equivocarme si digo que hay

paganismo, por citar el ejemplo más claro, en mi libro *Creciente fértil*, donde el yo poético encarna algunos mitos de la antigua Mesopotamia, fundamentalmente los del dios que desaparece, relacionados con el culto de la fertilidad. Movido siempre por una experiencia, el poema se traslada de plano, entra en el mito e incorpora palabras rituales o de himnos, nombres, leyendas y toda una geografía simbólica de carácter altamente erótico.

No voy a extenderme explicando este complejo libro, cosa que he hecho ya en otras ocasiones, pero resumiré en dos palabras el tema principal, el de la desaparición y reaparición de un dios, que generalmente es Telepinu o el dios de las tormentas, y remite a la aridez del invierno y al renacer de la naturaleza en primavera. El esquema suele ser así: cometido un pecado, desaparece el dios y la tierra queda paralizada, lo que afecta incluso a los demás dioses que pasan hambre. Se inicia entonces la búsqueda con la intervención de distintos personajes, generalmente una abeja o un águila. Cuando el dios regresa, vigoriza la tierra.

En el momento de su partida, el vaho y el humo han hecho presa del lugar. Para lograr que vuelva se cuelgan vellones en los árboles verdes, se le ofrecen jugos vegetales dulces (galaktar y parhuna), sésamo, higos, perfumes, se quemaba madera de cedro y se dicen fórmulas innumerables como : «Encima de Telepinu, por un lado, he hecho los movimientos de balanceo, por el otro he hecho los movimientos de balanceo. He quitado el mal del cuerpo de Telepinu», y, entre las palabras que se pronuncian a su regreso, figuran estas: «El vaho abandonó las ventanas, el humo abandonó la casa»...

Junto a este mito, el de Hedamu, el dragón que mora en el mar y rompe el equilibrio en el cosmos y para que éste se restablezca, la diosa Ishtar lo seduce y lo hace salir de su guarida a fin de acabar con él, o el de Letargo, que provoca la desaparición del sol, otros varios subyacen en el libro, junto a motivos artísticos, que van desde los relieves del palacio de Korsabad, al portador de

ofrendas Urpalla, del Museo arqueológico de Estambul, o al himno sumerio que canta a Innana y a Dumuzi.

Empecé *Creciente fértil* en el mismo Estambul y por ello sus páginas contienen muchos elementos turcos. En este poema, con el que concluyo mi intervención, junto a citas de los rituales hititas, aparece la imagen de la mezquita azul.

Soy la cúpula azul de la mezquita de Ahmet,
doscientas ventanas sostienen mi luz.
Para que alcances a cubrirme
haré arder tu cuerpo de cedro
hasta que como incienso te esparzas
y te eleves, y colmes mi desmayo.
Ebrios del don sagrado,
mis labios susurrarán antiguos versos:
*El vaho se apodera de la casa,
el humo oculta las ventanas;*
y siguiendo el ritual dirán:
Lo que entra no vuelve a salir.
Y tu resina aromática y tu brasa
se quedarán en mí
para perpetuo trance de mis muros.

PAOLO RUFFILLI

Attualità e neopaganesimo



PAOLO RUFFILLI

(Riete, 1949). Ha conseguido los prestigiosos premios internacionales American Poetry Prize, el Premio Montale y el Prix Européen, 2001. Ha publicado la edición de la *Operette morali* de Giacomo Leopardi, la traducción foscoliana del *Viaggio sentimentale* de Sterne, las *Confessioni d'un italiano* de Nievo, una antología de *Scrittori garibaldini*, y ha traducido a Gibrán, Tagore y la *Regola celeste* del Tao. En español tiene publicados dos libros: *Cámara oscura* (Calima, 2001) y *La alegría y el duelo* (Calima, 2002).

I

La parola «neopaganesimo» è un termine polemico volto a caratterizzare ideologie e comportamenti di opposizione al cristianesimo sviluppatosi nel Novecento, specie dopo la prima guerra mondiale. Il termine fu impiegato dapprima dagli avversari di queste tendenze e poi adottato dagli stessi fautori. La formulazione più sistematica del neopaganesimo, come è noto, si è avuta in Germania con la così detta «fede tedesca», teorizzata con l'appoggio e sotto l'influsso ideologico-politico del nazionalsocialismo e dei miti wagneriani. E intendeva riallacciarsi organicamente alle tradizioni religiose delle stirpi germaniche prima della loro conversione «forzata» al cristianesimo.

Naturalmente, oggi, il termine ha un altro valore nell'uso corrente. È piuttosto una sorta di paganesimo di ritorno, cioè una forma in qualche modo di abiura dell'unico dio per adorare, magari in forma inconsapevole, tutta una serie di idoli che all'insegna dei valori puramente materiali mettono in scacco dall'interno la portata stessa della divinità (e, in particolare, di quella del monoteismo).

Se chiamiamo questi idoli con i loro nomi di danaro, giovinezza, bellezza, salute..., siamo in grado di capirci prima e meglio. Il paganesimo di ritorno a cui ci riferiamo è piuttosto un'idea edonis-

tica, che è poi il vero mito del nostro tempo e i cui eroi passano emblematicamente attraverso quella forma di racconto metaforico dell'oggi che è la pubblicità. È una mitologia che possiamo qui riassumere nei giovani corpi seducenti che si cercano per celebrare il piacere anche attraverso le cose di prestigio a cui si accompagnano (l'abbigliamento, il profumo, la macchina, il telefonino, la casa, il viaggio esotico...). Nella promessa, almeno per le attese che il messaggio subliminale crea, di una durata eterna.

Eccolo, il punto dell'estrema menzogna su cui questo tipo di condizione imperante si fonda: fingere che non esista la morte. Perché le nostre società hanno ormai quest'unico tabù di cui non si deve mai parlare: la morte.

2

Con tutti i suoi problemi politici, sociali, alimentari, sanitari, e, di conseguenza, dentro la precarietà determinata dall'insicurezza quotidiana, dalle guerre, dalla miseria e dalle carestie, dalle malattie, il Medioevo aveva un rapporto molto più aperto e «vitale» con la morte che non la nostra epoca. Per quanto capitasse di morire molto più facilmente e frequentemente, o forse proprio per questo, il confronto con la morte degli altri era diretto e naturale, «familiare» e colloquiale, in una contiguità e continuità oggi completamente dimenticate. Al punto, anzi, che si è fatto artificioso (o, addirittura artificiale) ogni nostro contatto con il morire, per una mancanza di reale esperienza, a causa del sconfinamento della morte fuori dalla sfera familiare.

Una volta si moriva in casa, così come si nasceva in casa, prima che l'ospedale diventasse il luogo deputato al quale affidare ufficialmente i due eventi capitali di ogni esistenza. Ma rimuovere l'incontro con la morte è un modo per ingigantirne il fantasma, con effetti negativi di terrore fino all'ossessione. Del resto, la nostra società ha fatto della morte l'ultimo tabù, l'interdetto per eccellenza di cui si deve sapere il meno possibile, e ne ha affidato

l'amministrazione a quelli che oggi sono i «funzionari del dolore», i medici in camice bianco. Perché la pretesa della nostra epoca è quella di «isolare» la morte in uno stato asettico, appunto ospedaliero, in assenza di puzzo e di decomposizione.

Se non si hanno rapporti con chi muore, si resta privi di un'esperienza fondamentale che riguarda in primo luogo proprio la vita. Nelle società primitive, si amministra sempre insieme, collettivamente, la morte e se ne fa parte a tutti senza differenze di sesso o di età perché «morire insegna a vivere», come recitava l'antico libro dei Veda, e perché «la morte è la radice della vita», come puntualizzava una delle Regole Celesti del Tao. E l'antropologia culturale ci dice che la rinuncia a controllare direttamente la morte si paga con una perdita di carica, di vitalità. Proprio perché ciò che viene rimosso e che si pretende di ignorare, dall'assenza per la legge dell'inversamente proporzionale, ci si rovescia addosso come macigno.

Ancora sessanta o settanta anni fa, si moriva prevalentemente in casa. C'erano, si intende, anche le condizioni sociali: in primo luogo, la famiglia allargata e patriarcale che ne assicurava la possibilità. Era un vantaggio grandissimo, sia pure in mezzo ad altri problemi e svantaggi, l'occasione di sconfinamento tra di loro delle diverse generazioni, per cui i più piccoli finivano per confrontarsi dal di dentro e nel vincolo del sangue e dell'affetto con i più anziani. E, magari, i bambini salivano per gioco sul letto di morte dei loro vecchi nonni, celebrando nel più profondo della loro carne e del loro immaginario il rito della consegna tra generazioni e facendo una conoscenza che più umana non si poteva della morte. Oggi, invece, tutto questo non accade più e ciascuno di noi, quando si imbatte nella morte di un proprio caro, è cieco e muto, capace solo (quando gli riesca, almeno questo) di gridare il proprio dolore per la perdita subita come «furto».

A differenza di oggi, per secoli, il confronto con il «tu» morente ha alimentato l'«io» vivente. Il vivo che assisteva il morente

moriva un po' con lui e, proprio per questo, magari senza accorgersene «risorgeva» più forte e più capace di vivere. Non c'è specchio più possente in cui riconoscersi dell'altro che sta morendo. E gli uomini, convivendo con i morenti, spiavano la morte in tutta la sua durata e in tutta la sua portata: ficcavano gli occhi fin dentro il misterioso corridoio dove, nella strettoia del buio, i morenti sembravano riconquistare la luce. Sì, gli uomini una volta sapevano molte più cose sulla morte e sul morire, assistendo chi se ne stava andando e chi, magari, poi tornava indietro anche solo per qualche istante prima di dileguarsi. I percorsi del morire facevano parte delle conoscenze acquisite: le fasi dell'agonia, la lotta e la sofferenza, la gioia improvvisa e il distacco, la serenità finale, l'immersione nella luce e nella musica. Il «punto di vista» dalla parte della morte era molto più noto e praticato di quanto non accada oggi e l'io morente non era mai un «alieno» come è, invece, per noi.

È sempre accaduto che la gente andasse in coma e poi ritornasse in vita. E, naturalmente, raccontava agli altri quello che aveva visto e sentito. Ha sempre fatto parte dell'immaginario collettivo anche il misterioso territorio straordinario e sorprendente che caratterizza quello che oggi chiamiamo «premorte». Il Medioevo, per esempio, ce ne ha data ampia testimonianza. Basti citare due casi supremi, dal punto di vista dell'arte, come Dante e Bosch che con la morte si misurano rappresentandola in tutti i suoi aspetti, l'uno in pittura e l'altro in poesia. Non c'è da sorprendersi che Dante abbia una conoscenza così consolidata nel Paradiso di quella condizione coincidente di luce e musica in cui si sente vivere chi sta morendo o è, forse, già morto. Né, allo stesso modo, che Bosch possa dipingere con tanta esattezza di particolari il «tunnel della luce» di cui parlano coloro che tornano indietro dal coma oggi come ieri.

Per noi, oggi, nella qualità di pagano è implicita la qualità di uomo colto, di uomo illuminato, di uomo di costumi civilissimi, di uomo che non crede nel Dio dei cristiani né in quello dei musulmani o degli induisti, non crede nell'immortalità dell'anima, ma crede nei falsi dei o meglio non crede in nessun dio e si trova dunque nella condizione orgogliosa di non chiedere nulla, di non sperare nulla da nessun ente superumano. E pagano diventa sinonimo di uomo che basta a se stesso e dunque di uomo «pieno di sé», in un certo senso il «superuomo» di Nietzsche che ha preso atto della morte di Dio. Ma un superuomo che poi ha conosciuto la frantumazione della coscienza, scoprendo l'alterità proprio dentro il suo io.

Noi paghiamo oggi le conseguenze di quel processo che, messo in moto dal positivismo, ci ha espropriati delle nostre qualità superiori spirituali, convincendoci di essere solo materia e costringendoci a credere come gruppi sociali solamente a ciò che si vede e si tocca. È la condizione che fa delle nostre società del consumismo, per la legge dell'inversamente proporzionale, i recipienti di quel vuoto spinto che poi consegna le masse al consumo maniacale (schizofrenico) del bisogno spirituale attraverso il New Age, il miracolismo, il papa massmediatico o la parapsicologia. Sono problematiche con le quali da sempre ha a che fare la poesia, che invece non ha mai davvero smesso di credere alle nostre funzioni superiori. E ne voglio, infine, parlare proprio da poeta per indicare l'inversione di una tendenza in atto a livello alto intellettuale, anche nello spazio della ricerca scientifica (non è un caso che i fisici teorici di Los Alamos studino oggi la realtà così detta «non locale», sottratta cioè allo spazio e al tempo, e abbiano dunque deciso di avere a che fare con ciò che non si vede e non si tocca) che per molti aspetti comincia a mettere in scacco il neopaganesimo preparandone la fine.

Esiste una condizione psicologica di confronto consapevole con il vuoto che assedia l'uomo e sottrae credibilità alle sue fedi, che in poesia si esprime come tentativo di restituire alle funzioni verbali la razionalità altrimenti, nella vita, insidiata e smarrita. Senza, con questo, inibire alla parola le virtù liriche, evocative, fantastiche. Anzi, concentrandole e come allineandole alla retta obliqua che attraversa da una parte all'altra la propria personale esperienza di vita.

La poesia ricompone la consistenza materiale delle cose e degli oggetti proprio contro quello spettro del vuoto di cui si diceva. E lo fa, quasi sempre, dentro lo scenario di un paesaggio attraversato nella realtà e ricostituito poi nella memoria. Sì, il vuoto assedia e insidia le cose, la cui consistenza tende a svanire con le parole stesse che dovrebbero nominare gli oggetti. Il poeta sente che non è solo o tanto una deriva inevitabile del reale, ma anche una debolezza o impotenza addirittura della lingua, per una sorta di inadeguatezza linguistica contro la quale combatte appunto la poesia ritornando alle origini (cioè al linguaggio indifferenziato di tipo musicale secondo cui nascono le parole). E le parole della poesia rompono il silenzio con il loro soffio inquietante e terapeutico, che è il soffio della musica.

Il poeta è come prigioniero di un cerchio che lo chiude e stringe. Cerchio che è poi il riferimento costante e ineludibile a una misura, ostile e straniera, del reale. Oltre quel cerchio sarebbe possibile organizzare un altro ordine di vita, ma da quel cerchio è difficile uscire. Anche se, a tratti almeno, arrivano indizi nel segno positivo dell'apertura e della speranza, nel simbolico ritorno delle stagioni, delle circostanze e dei sentimenti. Ecco allora giustificata la propria esistenza nella strenua fedeltà ai luoghi privilegiati, senza tuttavia dimenticare affatto che «la violenza inizia / dalla geografia».

Con la compattezza magmatica e, insieme, l'innata tendenza all'intarsio finissimo che caratterizzano la scrittura. La poesia va,

in contemporanea, al passo disteso e al crescendo serrato: un andamento verbale paradossale, lo si potrebbe definire, contraddistinto da una sorta di melodia atonale fatta di arresti e di riprese. Con un'alternanza di accordi, nella distensione dei circuiti e nella rapidità dei percorsi.

Segona i tercera jornades / Segunda y tercera jornadas

Poesia i poder

Poesía y poder

ANNA AGUILAR-AMAT

Poesies i policies
Poesia, poder i respecte



ANNA AGUILAR-AMAT i CASTILLO

(Barcelona, 1962). Professora a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la UAB. Ha publicat nombrosos assaigs en relació amb la seva activitat acadèmica i les relacions interculturals. Com a poeta ha estat guardonada amb el premi Carles Riba de poesia l'any 2000 amb el llibre *Trànsit entre dos vols*, l'Englantina d'Or dels Jocs Florals de Barcelona (any 2000) pel seu llibre *Petrolier*, i el premi Màrius Torres 2001 per l'obra *Música i escorbut*. És cofundadora de l'associació QUARK-poesia, que és l'Aula de Poesia de la Universitat Autònoma

I. PODER I TALENT

Com diu Richard Sennett al seu llibre *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo desigual*, ed. Anagrama, B. 2003, la persona molt intel·ligent que malbarata el seu talent no rep tant respecte de la societat com aquella potser menys dotada però que treballa al límit de la seva capacitat.

Hi ha una mena de poder que es desprèn, doncs, del talent individual o social (que inicialment suposa una desigualtat) i del respecte que aquest talent inspira. El respecte que produeix en la societat el gaudi d'un talent es reforça en l'agrupació diguem-ne gremial. Això passa també en poesia, tot i que aquest és un gènere fet de subjectivitats. Al mateix temps l'absència de talent, i no diguem la malaltia, la pobresa o altres situacions que generen demandes, provoquen una manca de respecte, ja que la societat exigeix de les persones que siguin autosuficients. La manca de respecte només es pot veure compensada per la compassió. L'amor seria una mena de compassió que esdevindria respecte.

Coromines ens diu que «poder» ve del llatí *potere*, i de la contracció *posse* de *potis esse*, «ésser capaç». *Posse* és alhora l'ètim de mots com «possible» o «potencial».

Quan aquest potencial facultatiu es manifesta superior al d'altri, el poder pot significar força, domini o influència. Així diem «en Raimon sempre em pot quan juguem a l'awuele» (joc africà d'estratègia i càlcul matemàtic).

2. PODER I POLÍTICA

Em sembla que avui m'han convidat aquí per parlar d'aquest concepte de «poder» que té a veure amb el domini i el govern. Del llatí *domine*, amo de la casa (domus), senyor, la dominació és una relació en la qual uns acaten la voluntat d'uns altres. Sovint la dominació s'ha basat en la idea expressada per Hobbes que l'ésser humà ha de protegir-se dels seus congèneres. Sota aquest punt de vista la dominació és justificada per aquesta necessitat de protecció i treballa en favor de la supervivència humana, per la qual cosa satisfà igualment dirigents i súbdits.

Si deixem de banda la idea de l'home com a llop envers l'home, la dominació pot prendre formes diverses basades en el racionalisme i la identificació dels interessos privats amb els generals (Hegel), de manera que l'objectiu del poder deixa de ser la protecció i passa a ser la Llibertat, tot i que la Llibertat se supediti a la moral i s'identifiqui amb la idea d'Estat, com ha passat en els règims socialistes.

Aquestes dues concepcions del poder (la de Hobbes i la de Hegel, les quals han produït, en democràcia, l'alternança de partits actual, si fa no fa) són ambdues enemigues del talent. La concepció hobbiana crea, a través de la designació d'una elit, grups tancats que tenen com a tema principal les errades o encerts que cadascú creu haver comès en la línia d'obtenció de poder la qual desitgen que sigui una línia contínua, imparabile. En aquests grups tancats un altre tema important és el dels avançaments que han protagonitzat membres d'altres grups, i els arguments possibles que els fan il·legítims.

Els hegelians, per altra banda, revoquen tot individualisme, de manera que no és permès que cap component destaquï fora del permís del grup majoritari. Per construir l'opinió favorable del grup majoritari hi ha forces que treballen construint sistemes de poder, diguem-ne, al mercat negre.

3. POESIA I POLICIA

La meua visió sobre la relació de la poesia amb el poder és, en gran mesura, llibertària. La poesia és l'anvers del llenguatge consensuat, de l'expressió que cerca la comunicació homogènia. La policia del llenguatge és composta, com diu Màrius Serra, del diccionari i de la gramàtica. Tanmateix, aquestes eines prospectives poden ampliar-se fins a nivells semàntics, conceptuals i fins i tot estilístics. I també polítics.

La poesia es mou en el terreny no acotat per la policia. No podem buscar el significat de «groc» al diccionari i trobar el sentit que hi ha donat el poeta en «groc malabarista». El significat de «groc malabarista» és subjectiu, probablement únic, i en la facultat de ser compartit, tot i ser subjectiu, rau el talent del poeta.

Parlar el mateix idioma ens permet comunicar-nos, és clar, però tot i parlant el mateix idioma és possible parlar de maneres diferents, i això allibera l'individu de la pressió dels límits que el llenguatge convencional estableix. Els mots són bitllets de banc: funcionen bé si tothom accepta la ficció que són representants de les idees. Però el món de les idees és sovint més inabastable que el món de les paraules, i pot arribar a ser molt perniciosos que el parlant identifiqui els mots i les frases permeses amb allò *pensable*. Identificar llengua i pensament és quelcom equiparable al fet d'identificar la realitat amb el que mostren els noticiaris de la televisió: en resulta un mitjà altament procliu de manipulació.

Per això, perquè el poder està interessat en la manipulació, els polítics i la policia tenen por de les veus poètiques: reconeixen en elles la capacitat de desestabilitzar el seu discurs. L'autèntic poder,

el poder basat en el talent, no hauria de témer la desestabilització del seu discurs ni la pèrdua del poder, en tant que no concep el poder com una possessió seva sinó com un reconeixement atribuït pels altres. Però si els altres ens han atorgat poder, els altres tenen la capacitat de deslliurar-nos-en i negar el nostre talent. Pot passar que, per por i deliri, el poder negui l'habilitat de l'altre, i també que sotmeti els més hàbils per tal de fer-los fer allò que serveix per afermar-s'hi encara més. És quan diem que el poder s'ha corromput. Per tal de romandre en el poder, aquest s'instaura com a «seleccionador» artístic, esdevé poder literari i santifica aquells que considera políticament correctes, és a dir, corroboratius del seu talent.

4. PODER LITERARI I ANTIDESPOTISME EDITORIAL

Al costat del poder literari trobem el despotisme del mercat editorial. La poesia no és rendible, cosa que la fa excepcionalment lliure. El poeta en cap moment no pot pensar en termes de mercat. Allò que expressa és fruit del seu subjectivisme més profund. No té perquè fer llibres que agradin, perquè tampoc no els comprarà gairebé ningú. El que sí pot fer és poemes que agradi escoltar-los: sempre trobarà una festa poètica aquí o allà on tindrà ocasió de recitar els seus versos si els amfitrions són generosos. Llavors la poesia es converteix en espectacle, en *acció*, en comunicació de l'aquí i l'ara, tal com faria un concert de jazz.

Ara mateix escoltar gent que recita lliurement i pot comunicar continguts subjectius amb la veu, el cos, etc. és una activitat que emociona molts. Per això els bars on hi ha recitació són cada vegada més. Arreu apareixen nous «corrals» que a la manera dels que van enlairar el teatre del barroc espanyol, suposen un espai ben popular i gaudit. I així, un cop més, la poesia escapa, a través de l'oralitat, del poder literari, policial i polític.

Quant a la seva temàtica, la poesia ha deixat de parlar només de l'exquísita, de l'aspecte bell i emotiu de les coses, i d'estar sotmesa a la disciplina del vers. Ha transcendit el conservadorisme de la classe burgesa. Caldria definir novament la poesia com un gènere no acotat per enlloc. Avui dir «poesia» és dir imaginació, i s'aplica a tots els mitjans. Del grec *poieo*, creació, tot acte d'expressió creativa és un acte poètic. L'essencial aglutinador és el fet de descobrir relacions subtils entre les coses, ja sigui a partir de la imaginació o del mateix llenguatge.

Tothom és poeta, ser poeta és una cosa comuna i habitual, inherent a la natura humana, i és normal que alguns poetes agafin formes contradictòries o fetitxitzades o reprimides. Ara bé, en una societat capitalista i globalitzadora, crec que calen poetes dels que aprenen a dir que no, com diu Montserrat Abelló, i que després de dir-ho inventin una altra cosa. Quan el poeta és revolucionari, construeix una antiidentitat, defensa l'antipoder, però, sobretot, fuig del discurs victimista. El discurs victimista no ha servit mai als treballadors ni a les dones ni als esclaus sinó que h corroborat i reforçat l'estat de les coses.

El poeta escriu la seva obra en les estones que té lliures, i això la fa lliure, tot i que sovint també la fa trista: mostra la seva limitació. Assolir els límits amb humor és potser el seu repte actual.

Com deia Enric Casasses quan li van preguntar per la independència de Catalunya «els catalans ja som independents, el que passa és que a Espanya encara no se n'han adonat». La poesia és la llibertat, el poder és l'esclavitud, el que passa és que alguns encara no se n'han adonat.

CARLES DUARTE

Poesia i poder



CARLES DUARTE I MONTSERRAT

(Barcelona, 1959). És director de la Fundació Lluís Carulla i president dels premis Recvll de Blanes. Ha publicat una extensa obra poètica que ha estat àmpliament traduïda. Ha ocupat diverses responsabilitats a l'Escola d'Administració Pública i als departaments de Cultura, Benestar i Presidència de la Generalitat de Catalunya, on va arribar a ser secretari general de la Presidència. És cavaller de les arts i les lletres de la República Francesa i ha guanyat el Premi de la Crítica Serra d'Or de Poesia de l'any 2004 i els premis de poesia Rosa Leveroni i Vila de Martorell.

D'entrada escau recordar que la gran majoria de poetes no podem pas viure només d'escriure versos. Podríem dir que fent versos no hi ha el risc de fer-te ric. Amb ulls contemporanis, aparentment, doncs, l'associació entre poesia i poder és més aviat forçada, perquè l'anhel de domini queda ben lluny de l'impuls que mou el poeta a escriure.

Ara bé, la paraula és un instrument essencial i poderós per als humans i pocs saben tensar-la, extreure'n tant tota la seva capacitat d'evocar i de commoure'ns com els poetes, esdevinguts sacerdots d'aquest déu tan fràgil i ambiciós que és l'ànima humana a l'hora de reflectir-ne en mots l'íntim alè.

D'altra banda, al llarg dels segles, a l'entorn dels reis i els grans senyors hi ha hagut poetes –i també músics–, cridats per fer present l'art i la sensibilitat a les corts, per enaltir-les i dignificar-les, i per la possibilitat que els poetes tenien de contribuir amb els seus versos a immortalitzar les gestes dels monarques. Avui la tecnologia i els mitjans de comunicació han desplaçat la poesia èpica, perquè la narració dels fets històrics arriba ara a la gent d'una forma immediata i visual. Si antigament la presència dels poetes a les corts tenia entre altres efectes desitjables conrear-hi la bellesa i la intel·ligència i evitar la consagració de la brutalitat i la violència, que els poetes a hores d'ara siguin a prop dels principals diri-

gents pot contribuir a compensar la influència que hi tenen militars, estratègies freds i agressius i buròcrates experts a compilar i gestionar informació

D'exemples antics de la proximitat dels poetes n'hi ha força. Bastaria recordar aquí durant l'època d'Octavi August, els cercles de Messala i Mecenes, on trobem Ovidi, d'una banda, i, de l'altra, Virgili o Horaci, que va ser funcionari de la Cort, tot i que va rebutjar ser secretari privat d'August. A la nostra Edat Mitjana, un cas ben significatiu és el de les corts de Martí l'Humà i d'Alfons el Magnànim, on trobem un important grup de funcionaris o de nous nobles amb una clara inclinació literària, com Gilibert de Pròixita, Melcior de Gualbes, Jordi de Sant Jordi –cambrer del rei i fill, per cert, d'un llibert, com Horaci: «fills de hun moro catiu qui après fon christià e libert»–, Ausiàs March o Andreu Febrer.

Massa sovint s'identifica, justificadament, la política o bé amb un combat de boxa (penso, per exemple, en els acudits d'en Toni Batllori a *La Vanguardia*), que té com a propòsit primordial vèncer l'adversari, o bé amb la grisor asfixiant dels tràmits administratius. A mi, però, m'agrada la política entesa com un exercici d'humanisme, on compta molt l'experiència individual i col·lectiva, el sentit històric, el sentiment.

M'interessen els polítics idealistes, generosos, que no transmeten agrors, sinó que desvetllen il·lusions, que saben interpretar i realitzar esperances col·lectives. Estic d'acord, però, amb Max Weber quan diu que a l'hora de governar la necessària ètica de la convicció s'ha de complementar amb l'ètica de la responsabilitat perquè no representes només els qui pensen com tu sinó força més gent. D'exemples de polítics que quan han presidit un país han prescindit constantment de l'ètica de la responsabilitat, n'hi ha de tan clars i propers com el darrer període de José María Aznar, refugiat, com ho havien fet dirigents d'altres èpoques, en les seves pròpies conviccions, amb una manca d'aptitud per entendre

l'altre, per intentar comprendre les raons dels qui pensen d'una manera diferent.

M'agrada la política que s'esforça humilment a ser ressò de l'ànima d'un país, la que es mou entre la psicologia social i la pedagogia. I em fatiga la política sectària, que redueix el seu àmbit d'acció a la confrontació partidista.

Sincerament crec que és bo que hi hagi poetes crítics amb el poder, però que també ho és que n'hi hagi a prop del poder, perquè aquests darrers ajuden a centrar l'acció política en la dimensió humana. Els poetes en la política podem aprendre del neguit i el dolor de la gent, de les seves temences i les seves frustracions, dels seus anhels i les seves desconfiances cap a les institucions. I crec modestament que hi podem aportar calidesa, cordialitat, imaginació. No pretenc dir que la poesia sigui la solució de la política, sinó que és saludable que hi sigui present, sempre que no es converteixi en un instrument d'adulació dels qui governen.

I no oblidem, a més, com explicava abans, que tant a la política com a la poesia el valor de la paraula és decisiu. En un mot cal condensar moltes emocions. Els polítics, com els poetes, necessiten la metàfora per evocar amb força. N'hi ha prou de recordar el debat entre *reforma* i *ruptura* després de la mort del dictador Franco o el pes que alguns mots clau acaben tenint a les campanyes electorals.

Política vol dir construcció, però també comunicació. La comunicació pot ser un mer i calculat exercici de propaganda. Que en la concepció i en la comunicació de l'acció política la poesia hi sigui present és essencialment bo, entre d'altres motius perquè allunya el risc que el poder polític esdevingui un espai asfixiant protagonitzat per lluites primàries i mesquineses.

CARLES HAC MOR

El poeta, un home en procès d'esdevenir ca



CARLES HAC MOR

(Segrià, Lleida, 1946). Ha escrit i escriu sobre literatura i sobre art en nombroses i diverses publicacions. Ha fet exposicions d'art individuals, ha participat en col·lectives i n'ha tingut cura de moltes d'altres artistes. És col·laborador habitual del suplement Cultura del diari *Avui*, i ho va ser també del Quadern del diari *El País*. Ha escrit diversos llibres de poemes, entre els quals destaquen *El desvari de la raó*, *No em cap al cap*, *Com aquell qui diu*, *Ad libitum* o *Ho vaig fer fer*. Ha estat Premi Octubre d'Assaig Joan Fuster 1998.

La primera pregunta que ens hem de fer és «què és poesia?» I ens respondrem –ben convencionalment, aproximativament i tautològicament, per entendre’ns aquí– que poesia és la pràctica i el resultat d’escriure o dir o plasmar poesia. Aquesta tautologia eludeix qualsevol definició de poesia, una delimitació que, d’altra banda, sempre és del tot impossible.

La segona pregunta que ens fem és què és el poder, o més aviat què és el poder en relació amb la poesia o, més ben enfocat, quina és la relació de la poesia amb el poder.

El poder es manifesta tothora a tot arreu i a tots nivells, en forma de grans poders (econòmics, polítics, socials) i de petits poders (familiars i de relació interindividual). Així, el poder literari existeix. Posem per cas, en qualsevol consell de redacció d’un mitjà literari, o en qualsevol jurat de premi literari, hi ha una lluita pel poder, una lluita esquifida i carrinclona, sí, tot i que lluita al capdavant.

La poesia no produeix diners, o ben poquets, llevat de casos totalment excepcionals i que per això mateix no vénen al cas. Els diners que pot produir la poesia, doncs, no són ben bé una font de poder.

La poesia pot produir un cert prestigi en el diguem-ne gremi de la poesia, i, per extensió, aquest prestigi pot arribar a tenir un

crèdit social. Aquesta reputació pot comportar un cert poder, sí, el qual tanmateix no deixarà mai de ser minso, raquític, mal que sí que serà poder.

Que la poesia no generi diners ni cap gran prestigi social, ni cap poder que no sigui escarransit, no és pas cap mal, ans al contrari, és un bé, ja que dóna llibertat a qui escriu, diu o plasma poesia.

Fixem-nos que hem reduït el poder que hom pot aconseguir amb la pràctica de la poesia al poder (o prestigi, o influència) dins la confraria, ben escanyolida, de la poesia.

Les realitzacions al voltant de la poesia entren ineluctablement en el terreny de l'amiguisme, de les afinitats personals, ideològiques, circumstancials i fins i tot banals. Són aquestes relacions aleatòries les que, en totes les èpoques, han anat conformant els grups i les publicacions que s'han inscrit en el camí de la poesia envers l'alliberament de si mateixa. Perquè han tingut en compte que la poesia és un perill per a la poesia i que els poetes són un escull enorme per a llur poesia.

Les petites lluites pel poder literari (per guanyar un premi, per tenir capacitat de decisió, d'organització d'actes poètics, per poder donar opinions que pesin una mica sobre això o allò, per publicar aquí o allà, etcètera), aquestes minúscules picabaralles gremials, les podem qualificar de renyines de coixí, risibles amb vista a un poder ridícul, de bregues de cantonada que, de fet, tenen ben poc a veure amb la poesia, amb la pràctica i el resultat d'escriure, dir o plasmar allò que en diem poesia. Fins i tot podríem dir que la poesia poesia es fa ben lluny d'aquestes batusses.

Ara bé, un bon poeta (i acceptem el qualificatiu de bo a fi d'entendre'ns) pot ser un gran batallador per arribar a tenir prestigi, influència, per atènyer a ser una patum. L'aptitud en l'art de la poesia és independent de la vocació per figurar socialment. Una cosa no treu l'altra. I aquesta afirmació no treu la impressió que les disputes pel migrat poder literari són embrutidores per a la pràctica poètica de qui hi participa. O no: hom pot compaginar el

fet de, per exemple, tenir càrrecs ben alts (literaris o no literaris) amb fer una poesia ben alta.

Tot amb tot, més m'estimo de pensar que el poeta poeta no és sinó un ésser humà en procés d'esdevenir ca. Un ca no vol ser President de res, ni vol guanyar cap premi, ni vol pontificar sobre res, ni vol formar part de cap congregació, ni li agrada xafardejar, ni vol tenir cap parcel·la de poder. En el procés d'anar esdevenint ca, el poeta va oblidant les escales de valors. Per ell, que és una antipatum, allò que ell escriu, diu o plasma, ja no és ni bo ni dolent, i de cada dia ell és més ca i prou.

Per al poeta quasi ca, escriure d'acord amb els criteris, explícits i implícits, de l'orde del poetam murmurador i denigrador, és fer bé els deures, i, per contra, segons ell, del que es tracta és de no fer els deures o de fer-los ben malament. Quan el poeta a punt de ser ca sent a dir que en tal és un bon poeta ja no té ganes de llegir-lo ni de sentir-lo. I a poc a poc, la poesia del poeta gairebé ca es va tornant antipoesia, que no vol dir pas que va contra la poesia del gremi, sinó que es desenvolupa al defora –per damunt o per sota, però no pas al marge– de la comunitat dels poetarros.

I l'antipoesia del poeta ca acaba essent il·legible, com aquell qui diu, per al poetam, amb el benentès que tot, qualsevol cosa, des d'una frase inconnexa o un grup de lletres fins a una pedra, és sempre llegible i comprensible. Un cop il·legible per a la confraria de la poesia, l'antipoesia del poeta o antipoeta en procés d'esdevenir ca ja ha assolit el grau de llibertat que ell necessitava per tirar pel dret sense fer cas de les opinions d'altri. Llavors, el ca que era poeta ja se'n riu per sota el nas, tant se li'n dóna la poesia, el gremi de la poesia i els versos aferrats a les tradicions sustentades per les corporacions líriques.

L'antipoeta ca és un ressuscitat. Qui no ha mort alguna vegada s'arrossega com un mort vivent, que no ha acabat de morir i que, per tant, no és del tot viu. La resurrecció, o reaparició, o reconstrucció, o renaixença d'un mateix equival a l'epifania d'allò que ja

érem i que vam deixar de ser, a la manifestació d'allò que havíem estat molt abans de morir. La mort –per suïcidi, per assassinat o per atrofia– sempre és bona, és la condició *sine qua non* d'una nova vida. I només des de la resurrecció podem donar vida, fer viure, infondre vida, que equival a ser-nos donada vida, a fer-nos viure, a tornar a la nostra vida primigènia, que és la que donem a allò que donem vida.

Aparentment, l'antipoeta tirant a ca ja no té res a veure amb cap mena de poder. I malgrat això, no és cap purista: si li donen un premi, segurament l'acceptarà; i aspirarà a d'altres guardons; i voldrà que se'l tingui en compte, per bé que tothora ho farà des de la seva condició de quasi ca i amb la seva antipoesia il·legible, irrecuperable, que no vol dir res, que es nega a expressar res, que no vol comunicar res, que no vol servir de menja espiritual de ningú. No es vol quedar al marge, el poeta gos, sinó que, paradoxalment, vol influir en el gremi des de dins.

Des d'aquesta perspectiva, des de l'antipoder, la imaginació no ha de pujar pas al poder, sinó que l'ha de combatre, el poder. O no, el ca antipoeta accepta de molt bon grat que algú cerqui el poder. A ell se li'n ben refot, que algú s'escarrassi per algun privilegi paraliterari que ell veu de pa sucats amb oli. L'antipoeta ca àdhuc pot ajudar algú, algun poeta, a heure alguna prebenda o canongia, perquè sap que aquest algú, des del seu setial putrefacte li pot donar un cop de mà, que ell aprofitarà per expandir, sense gaires repercussions, la seva antipoesia de la il·legibilitat.

El poeta home en procés d'esdevenir ca no és gens ingenu i sap que el santoral de la poesia tostemp es perpetuarà i que, per acabar-ho d'adobar, assolirà la immortalitat llefiscosa del Parnàs, a la comuna del qual ell no deixarà mai de bordar els seus antipoemes, amb uns lladrucs, però, que ningú no escoltarà, tret d'algun altre quasi ca que, en mirar de fugir del Parnàs, passarà per la comuna.

Xafat i resumit: primer, el poeta ca no és cap model per a res, si de cas és un paradigma del que no ha de ser mai un poeta com

cal; segon, a les barricades aixecades contra el poder literari, els revoltats s'han de tirar pedres els uns als altres, no fos cas que algun esvalotador es fes amb algun poder; tercer, així com la condició humana és inseparable del poder, a la comèdia humana li és immanent la poesia, que no és sinó una pesta, un flagell amb una tradició immemorial de barrila perversa; i quart, el cinisme, conscient o inconscient, és el requisit més important per assolir el poder literari, que podríem definir com la possibilitat de decidir sobre un vessant de l'imaginari simbòlic col·lectiu, que tanmateix ha de ser inventat permanentment per tothom, i no només per uns egos inflats.

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

Antipoder



ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

(Fuente del Arco, Badajoz, 1967). Actualmente reside en Valencia, donde trabaja como profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia y participa en la coordinación de diversos colectivos de acción cultural y sociopolítica. Ha publicado diversos libros de poesía, el último en Barcelona: *Por más señas*. Premio Ojo Crítico de Poesía RNE 2005. Su obra ha sido destacada por la «radicalidad crítica» con que se enfrenta a las relaciones entre escritura y sociedad, trabajo que ha cristalizado en libros como: *Poesía y poder* (en colaboración con el colectivo Alicia Bajo Cero), *Poesía y utopía* o *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*.

Algunas palabras hay que golpean como mazas. Pero hay otras que te tragas cual anzuelo y sigues nadando sin saberlo.
HUGO VON HOFMANNSTHAL, «Palabras» (1898)

I.

Los únicos que niegan las relaciones entre poesía y poder poético son quienes lo detentan. A día de hoy, con la perspectiva de prácticamente una década desde la aparición del libro *Poesía y poder* (1997), escrito por el colectivo crítico Alicia Bajo Cero, empieza a ser momento de hacer balance: balance, por cierto, de un debate por lo común, y hasta ahora, invisible e imposible. Para entender esta ausencia de diálogo crítico puede ser útil señalar, con brevedad, algunas de las reacciones, a menudo informales, que dicho ensayo ha venido provocando. Por ejemplo, sin duda, la principal respuesta desde el principio fue el silencio. Salvo excepciones puntuales y con frecuencia más que valiosas, lo cierto es que la difusión de aquel texto, su intromisión en conversaciones y espacios de intercambio cara-a-cara corrió paralela a la falta de contraste argumentativo en los espacios literarios más visiblemente institucionales. Como *Poesía y poder* anticipaba, el silencio se convertía así en una precondition para el mantenimiento (quizá no deliberado ni sistemático pero sí efectivo) de aquello que se estaba denunciando: la reproducción de un statu quo poético-literario que no respondía tanto a los mecanismos dialógicos y hete-

rológicos de la crítica como a la vocación monológica de (por decirlo con Chomsky y Herman) un *modelo de propaganda*.

Esta reacción básica, cuyas implicaciones denotan la latencia de una dinámica ideológica como mínimo autoritaria (Méndez Rubio 2004), se complementa con un resorte de tipo cualitativo en la recepción, que tiene que ver con la *personalización del conflicto*, es decir, con otro gesto previsto y denunciado por Alicia Bajo Cero. Se ha escuchado más de una vez que el libro está centrado en la crítica frontal de X o Y, grandes figuras de la literatura y la cultura letrada en España. De lo que se seguía, y se sigue, que el objetivo de la crítica podía así ser visibilizado, rostrizado (como diría Deleuze), al tiempo que esas grandes personalidades veían amplificada su situación de poder precisamente por convertirse en objeto de atención de una crítica radical como ésta. La idea de que *Poesía y poder* está centrado en la descalificación de tal o cual persona(lidad), así pues, le hace el juego al poder que ese sujeto o grupo de sujetos están procurando hegemonizar. Cuando el libro de Alicia Bajo Cero fue (y es) leído de esta forma la interpretación, casi de forma automática, se orienta más hacia la prioridad de un conflicto por el poder literario, mientras se deja de lado una orientación distinta de la discusión, que estaba inscrita como necesaria desde las primeras páginas de aquel ensayo, incluso ya desde su prólogo, sintomáticamente titulado «Cultura y revolución». Me refiero a una orientación del debate que procurara conectar las tensiones estéticas y poéticas (más particulares o textuales) con los procesos ideológicos y sociopolíticos (más generales o contextuales) en marcha durante la última década del siglo xx, o sea, en plena consolidación de un neoliberalismo económico, político y cultural cada día más libre de frenos.

Con todo, es tal vez cierto que el análisis realizado por Alicia Bajo Cero se ve afectado por una ambigüedad irresuelta: el hecho de ser un análisis abiertamente (de)pendiente del régimen de poder establecido en el terreno de la poesía española contemporánea.

Esa *posición de (de)pendencia* admite valoraciones muy diversas y hasta contrarias, como es lógico. No obstante, en este orden de cosas, puede también considerarse que dicho colectivo crítico estaba apostando por una concepción de la *crítica como momento inestable*: la crítica busca así encontrar un sitio entre dos rendiciones, un equilibrio imposible, doblemente negativo: ni renunciar a un discurso de resistencia (renuncia que habría ido en la línea del dicho popular «quien calla otorga»), ni hablar una vez más el lenguaje del poder, o al menos no hablarlo sin la simultánea conciencia de que justamente se trata de un lenguaje y un terreno de conflicto ya marcado por la reglas de la lógica (del poder) que ha ocupado y totalizado ese territorio. Alicia Bajo Cero sabía que ese lenguaje (esa forma de actuar) nos ha enseñado a hablar, y que se había instalado (y probablemente se seguiría instalando) en el lugar de toda interacción o diálogo (im)posible. Esta conciencia, desde luego, no salva ni condena esa práctica crítica, pero quizá pueda, al visibilizarla, ayudar a comprenderla.

2.

¿Cómo entonces pensar un poder del que las condiciones de ese pensamiento dependen en la teoría y en la práctica? ¿Cómo hablar una lengua otra escuchando el aviso foucaultiano: «no os enamoréis del poder»? ¿De qué manera avanzar en una práctica de resistencia no autosuficiente, no autocomplaciente y no sujeta a ningún tipo de ambigüedad? ¿Puede un discurso contrario al consenso establecido interpelar las premisas de ese consenso sin ser contradictorio?

Es razonable decir que el ensayo *Poesía y poder* aparecía rodeado y atravesado por límites que precarizan su alcance. Algunos de ellos: la relación entre crítica ideológica y crítica utópica, la concreción constructiva del juego complejo de relaciones entre práctica poética, cultura y crítica social, la urgencia de la discusión sobre lenguaje, género y poder... La tarea a la intemperie de *pen-*

sar el poder da pasos adelante pero, desde luego, al precio de mostrar en seguida otros pasos posibles e imposibles, otras huellas por las que seguir un camino que amenaza en todo momento con desaparecer, por inercia, de la vista. Precisamente de las inercias de la crítica, de la acción y el pensamiento críticos, se ha ocupado con detenimiento y valentía el ensayo de John Holloway *Cambiar el mundo sin tomar el poder (el significado de la revolución hoy)* (2002). A partir de una confianza en la negatividad desde lo borrado y lo desaparecido, podría decirse que el punto de anclaje de Holloway se recoge en las siguientes líneas: «No puede construirse una sociedad de relaciones de no-poder por medio de la conquista del poder. Una vez que se adopta la lógica del poder, la lucha contra el poder ya está perdida» (2002: 33). Una vez que lo negativo del rechazo se convierte en lo positivo de la construcción de un poder que reproduce la lógica del poder establecido, una vez que este camino se inicia, el poder filtra en el interior de la resistencia y la crítica aquellos mecanismos que tenderán a desarmar esa resistencia y esa crítica.

Claro que no hay un espacio puro, incontaminado, una suerte de «más allá del poder», ya que ese poder nos constituye y lo hace, como Benveniste o Lacan han explicado, de una forma crucial a través del lenguaje y la subjetivación. Por eso, por eso mismo, no es una mera cuestión terminológica o de «lenguaje» en el sentido más superficial o despectivo de esta palabra, distinguir como hace Holloway entre un poder-para o *potentia* y un poder-sobre o *potestas*. El primero es condición e impulso para cualquier forma de relación social y de experiencia humana. Ahora bien, la forma en que se canalice socialmente ese poder-para puede hacer que la autoridad, el poder-sobre, tienda a descentrarse y disolverse en la vida en común, o bien puede tomar el camino, como sucede en el mundo de hoy, de una creciente concentración y monopolización, esto es, de un autoritarismo más ciego y más frenético a cada paso. El flujo del hacer, del poder-hacer o poder-para, entonces, se blo-

quea en lugar de crecer y articularse en una comunidad de iguales –aunque ésta fuera una comunidad imposible, o una comunidad inconfesable (Blanchot). A su vez, la ruptura del flujo del hacer común es posible sobre la base de una separación previa, legitimada estructuralmente, entre la posición de quienes detentan el poder y la de quienes lo padecen directa o indirectamente. Esa separación, esa fractura, es lo que busca suturar la ideología de la identidad y la identificación (que el élan postmoderno y la sociedad de consumo han pluralizado sin cuestionar de raíz).

Desde aquí, pues, podrá entenderse también la distinción estratégica que Holloway trabaja entre *contrapoder* y *antipoder*. Lo que Holloway dice se resumiría en unas líneas de esta forma:

La lucha del grito es la lucha para liberar el poder-hacer del poder-sobre, la lucha para liberar el hacer del trabajo enajenado, para liberar la subjetividad de su objetivación. En esta lucha es crucial ver que no se trata de un asunto de poder contra poder, de semejante contra semejante. (...) Desde la perspectiva del grito, el aforismo leninista de que el poder es asunto de saber quién pega a quién resulta absolutamente falso, y también lo es la afirmación maoísta de que el poder proviene del cañón de un fusil: el poder-sobre proviene del cañón de un fusil, el poder-hacer no. La lucha por liberar el poder-hacer no es la lucha para construir un contra-poder, sino más bien un anti-poder. [...] El anti-poder no es un contra-poder sino algo mucho más radical: es la disolución del poder-sobre, la emancipación del poder-hacer. (2002: 59-60)

La argumentación de Holloway, en fin, aplicada al espacio de la poesía y la cultura, abre casi la caja de Pandora, donde debían quedar a buen recaudo todos los males: reorienta el problema del poder hacia los espacios negados de la práctica social para reconcebirlo desde ahí. Esto quiere decir que la práctica poética, pongamos por caso, debe ser ante todo repensada como una forma de la cultura común (Williams), como un hacer social o incluso popular, no en el sentido de que toda la sociedad deba hacer lo mismo y de la misma manera, ni tampoco en el sentido de que el poema deba ocuparse de temáticas más o menos «sociales». La primera de

estas lecturas coloca a la sociedad como sujeto, la segunda como objeto del poema. Las dos alcanzan un cierto grado de razonabilidad, de reconocimiento, y de hecho hay ejemplos históricos de ambas, desde la poesía oral a la llamada «poesía de compromiso». Sin embargo, las dos dejan sin atender la posibilidad de situar el hacer social en el poema como práctica, no lejos del sentido de lo dicho por Jean-Luc Godard: en el hacer una película interviene toda la sociedad.

En el caso de la práctica poética, artística o creativa en un sentido amplio, se da además la situación singular de tratarse de una forma de la praxis singularmente limítrofe, inquietante, opaca. Esto sucede en la medida en que la realidad, a través de la tensión lingüística (del lenguaje como «conciencia práctica»), entra en contacto con su alteridad, con su otredad oscura, con la zona de sombra que desestabiliza su posición como criterio de unificación y solidificación de la experiencia individual y colectiva. Toda generalidad, siempre peligrosamente funcional al poder autoritario, se ve así desafiada por la singularidad irreductible de un lenguaje otro, no absolutamente otro (a la manera de un supuesto código ideal o sobrehumano) sino en la forma de una antítesis social de la sociedad (Adorno 1992). La poesía le enseña así a la sociedad lo que ésta no ve, no quiere o sencillamente no puede ver. Por lo demás, en una sociedad jerárquica y elitista, lo esperable del poeta, del sujeto que atesora el poder-hacer poético, es que se resista con todas sus fuerzas, por activa o por pasiva, a entrar siquiera en esta reflexión que amenaza su posición de privilegio. En otras palabras, concebir la poesía como práctica social, o mejor, como *práctica social límite* o abismada, no significa (ingenua y brutalmente) que el poeta desaparezca sino, más bien, que desaparezca la figura del poeta como portador o propietario individual de una verdad asocial y ahistórica, a quien, en consecuencia, no le afectan los conflictos de poder del mundo en el que (y del que) vive. Es difícil que las apologías modernas del individualismo y el ensimisma-

miento inviten al (o la) poeta a plantearse las implicaciones estéticas y políticas de este desafío. Y es comprensible, aunque no necesariamente aceptable sin más.

Se entiende que el reto de humildad y de precariedad es excesivo. Y se entiende a la vez que sólo desde ese reto excesivo, desde ese desbordamiento podrá irse avanzando en las formas con que la poesía activa un antipoder fragmentario, frankensteiniano, insuficiente, libre de la necesidad de producir una nueva totalidad o hegemonía totalitaria. La práctica del abrir, la producción de espaciamentos, proyectarían espacios de encuentro, no necesariamente identificables, entre formas intensamente inacabadas de escritura (como ocurre en los momentos más vulnerables de las vanguardias y los realismos críticos) y formas extensamente difundidas de lucha social y de cultura popular –en un sentido no folclorista ni populista sino antisistémico de este término (Méndez Rubio 2003). El pulso conflictivo de lo utópico, de lo negado y de lo prohibido, no puede dejar indiferente a quienes están contentos con la realidad tal y como es. De nuevo es comprensible. Como lo es, asimismo, que donde el poder recurre a la obiedad de monumentos hipervisibles (ya sean éstos edificios faraónicos o nuevos trenes de alta velocidad) el antipoder de la poesía sólo consigue (y sólo persigue) producir apenas mínimas interferencias, usualmente imperceptibles, sordas, confiar en la precariedad de acontecimientos inestables e invisibles: abrir huecos ni siquiera conscientes, pero quizá imprevistos.

En este sentido, mientras el poder se instituye ya siendo susceptible de ser televisado, masivizado, el antipoder (también el antipoder poético, secretamente biopolítico) genera ruido en el consenso indoloro de la «cultura de la imagen». Donde el primero levanta construcciones admirables, subyugantes, en la superficie de las ciudades, el segundo se esfuerza en escarbar agujeros, en horadar los subterráneos de la conciencia y de la mirada. Tanto silencio ha de ser necesario para eso.

3.

Al contrario de aquel letrero en *Ciudadano Kane* que advertía «No trespassing», la concepción táctica de un antipoder incisivo, tanto en lo más poético como en lo más político, parece estar rogando, calladamente, «Please, trespassing». Ésa es su vocación nocturna. La disolución de la identidad, el desbordamiento de las referencias, la abstracción de una realidad cada vez más abstracta, la tensión de otra imposibilidad... son sus fuerzas sin nombre. El imperio de las imágenes, ese nuevo primitivismo, protege sin decirlo la privatización de la mirada y la naturalización de la propaganda. En ese mismo momento, sin embargo, se abre como nunca antes el espacio, el no-lugar de la antefiguración y la antifiguración, su callar infraleve, su habla otra. La figura del emperador es impugnada así antes de lo esperado, y esto no tanto en un sentido temporal de anterioridad (no hay vuelta atrás) como en un sentido operativo y táctico: antes de que su figura se constituya como (omni)presencia. Como escribía Char a propósito de Miró, emerge entonces una mirada no formulada, no cristalizable, la senda de un comienzo a punto de empezar, un asilo imposible. Efecto y causa de la negación, de la borradura. Luz que desaparece. «Mi parte más activa ha llegado a ser... la ausencia» (Char 1999: 55). Ausencia, espacio libre. Más.

REFERENCIAS

- ADORNO, TH. W. (1992) *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- BAJO CERO, A. (1997) *Poesía y poder*. Valencia: EBC.
- CHAR, R. (1999) *Indagación de la base y de la cima*. Madrid: Árdora.
- HOLLOWAY, J. (2002) *Cambiar el mundo sin tomar el poder (El significado de la revolución hoy)*. Barcelona: El Viejo Topo.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2003) *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2004) «Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder». *Anales de Literatura Española* 7, pp. 121-143.

ANTONI PUIGVERD

*5 notas sobre la relación entre
los artistas y el poder*



ANTONI PUIGVERD

(La Bisbal d'Empordà, 1954). És catedràtic d'Institut en excedència de llengua i literatura. En l'actualitat es dedica professionalment al periodisme d'opinió. Ha treballat per *El Punt*, *Avui* o *El País*. Actualment és columnista de *La Vanguardia*. També és tertulià i analista habitual de diversos mitjans audiovisuals: *Els matins de TV3*, *El Matí* de Catalunya Ràdio i *El Balcó* de Ràdio Barcelona-Cadena SER. És premi Gaziol i ha guanyat diversos premis de poesia, entre els quals el Miquel de Palol, el Carles Riba, el de la Crítica i els Jocs Florals de Barcelona.

I. TIRANOS Y POETAS

Explica Cicerón que habiendo desembarcado Dionisio, tirano de Siracusa, en la costa griega del Peloponeso, visitó un célebre templo dedicado a Zeus. La estatua del dios era de mármol, pero estaba cubierta con un manto de oro. Dionisio dijo: «En verano este manto pesa demasiado y, en invierno, calienta poco». Y se largó con el manto de oro, tan campante. Muchas de las anécdotas que se le atribuyen al célebre tirano de Siracusa lo describen como un sátrapa. Es una imagen justa e injusta a la vez, puesto que no se comportaron con menor crueldad otros ilustres representantes del oficio: el bello Alejandro, sin ir más lejos; o su padre el expeditivo Filipo de Macedonia. Algunas de estas anécdotas se refieren a la gran afición de los tiranos: exprimir a sus súbditos. Llegó un momento en que los impuestos con que estrangulaba a sus súbditos eran tan insoportables que las gentes salieron a la calle. Pero no para protestar, esfuerzo inútil y peligroso, sino a bailar. Inmediatamente, el tirano redujo los impuestos: «el pueblo solamente ríe cuando no tiene nada que perder», comentó Dionisio a sus cortesanos, bruto aunque lúcido. Dicen las crónicas que era un tipo feroz, seguramente era necesaria en aquel tiempo la ferocidad para tener éxito. Dionisio, en efecto, consiguió restaurar el poder

de la Sicilia helénica, amenazada por la presión militar de los colonizadores de Atenas y Esparta.

¿Por qué Platón, el filósofo de las ideas puras, se dejó seducir por este tirano grosero y feroz?, se preguntan muchas personas cultas. Es una pregunta retórica: lo más habitual es, precisamente, que los artistas y filósofos se dejen seducir. Unos por necesidad: hay que sacar el vientre de penas. Otros por orgullo, ingenuidad o voluntarismo: creen posible ordenar el vacilante paso de los hombres sobre la tierra. Escritores de todos los tiempos han sido tentados por tiranos más o menos brutos o por poderes más o menos democráticos. De W. Goethe a Pablo Neruda, de Voltaire a Josep Carner, de Camilo José Cela a algunos de nuestros más renombrados contemporáneos. El artista se parece bastante a una joya con la que el poder se engalana. Funciona con frecuencia como un exótico signo de distinción.

En tiempos antiguos, la relación entre arte y poder solía acabar, para los artistas, como el rosario de la aurora. Platón estuvo tres veces en Sicilia y las tres acabaron mal. En la primera, el tirano se harta de él y lo vende como esclavo. Ya en tiempos de Dionisio el joven, Platón regresa, pero pronto se ve envuelto en un típico embrollo cortesano y se larga decepcionado. En la tercera, intentando favorecer a un amigo caído en desgracia, casi da con sus huesos en la cárcel. Pero ni en esta tercera ocasión escarmienta. Años después, lo encontramos redactando una constitución para el tirano de Ermia. Según la leyenda, el filósofo escribió en su juventud poemas musicales que quemó al llegar a la madurez, cuando le interesaban más las constituciones y la política. Conocemos la agonía de Platón gracias a un caldeo que dejó testimonio de la misma en un papiro. En el lecho, ya muy débil, escucha Platón la música que una joven interpreta. En un momento dado, la muchacha pierde el ritmo y Platón, agónico, levanta un dedo de desaprobación. El caldeo, que presencia la escena, subraya este gesto, admirándose de cómo apreciaban los griegos de los tiempos

de Platón el equilibrio y la armonía. La pasión por la belleza rebrota en el corazón del filósofo en el momento de la muerte, el de la verdad, imponiéndose a todas las veleidades políticas.

Regresemos a Dionisio el viejo. La anécdota más conocida que se le atribuye tiene relación con otro poeta ya olvidado, Filoseno. El tirano tenía veleidades artísticas, como Nerón y otros muchos poderosos antiguos y modernos. Se imponen con puño de hierro, pero tienen la fantasía de seducir los corazones. Franco escribió el guión de una película. Mussolini era un orador obsesivo, retórico e inagotable como todavía es Fidel Castro. El tirano de Siracusa cantaba para sus cortesanos, que lo vitoreaban con un entusiasmo tan ruidoso como forzado. Filoseno, sin embargo, nunca aplaudía. Un día el tirano le preguntó qué opinión le merecían sus versos. Filoseno no podía callar. Tampoco quiso mentir. Respetuosamente dijo que no le parecían buenos. Fue enviado a la mazmorra. Al cabo de unos meses fue liberado y el tirano, después de dar un nuevo recital, repitió la pregunta. En lugar de responder, Filoseno buscó con la mirada a los guardias y, levantando los brazos, dijo: «Atadme». Filoseno sería el patrón de los poetas libres, si no conociéramos la historia de Osip Mandestalm poeta judío que murió en el Gulag siberiano por haber escrito un poema contra Stalin. Una parte de su obra la escribió en el campo de concentración, a escondidas, garabateando en cualquier trocito de papel que llegaba a sus manos. Escondió estos versos en un agujero, bajo la nieve de Siberia. ¿Por qué la sensibilidad más pura y libre florece, no en las tierras más fértiles, sino en las más inhóspitas?

Precisemos: el poeta no tiene vocación de mártir. El poeta tiene sus armas. La navaja de la ironía, la metralla del sarcasmo. Marcial, poeta hispano-latino, es el fundador de una corriente –muy española, por cierto– basada en el insulto cruel, aunque literario. Una vez se mofó de un nuevo rico. «Ventris onus misero, nec pudent, excipis auro, / Basso, bavis vitro: carius ergo cacas». Es decir: «Descargas, Basso, tu vientre en un orinal de oro y no te

avergüenzas de ello, pero bebes en un vaso de cristal: tu caca es, pues, más cara».

El humor, la sátira o la burla es a veces el único recurso del poeta. Aunque es frecuente también que los poderes, en sus batallas ideológicas, se sirvan de la metralla de los poetas. Quevedo es la cima de esta tendencia («Érase un hombre a una nariz pegado...», «Es el catalán el ladrón de tres brazos...»), que inspira a los articulistas de la prensa madrileña más clorhídrica. Entre la extrema dignidad de Filoseno o Mandestalm y el agrio cinismo de Marcial o Quevedo, está el que sobrevive con el alma hipotecada, pero con el vientre libre de penas. La adulación está muy desprestigiada, pero puede ser brillante. Cuenta Maquiavelo que el *condottiere* Castruccio Castracanti escupió una vez a uno de sus cortesanos, harto ya de verlo mariposear a su vera. El tipo contestó: «I pescatori, per prendere un piccolo pesce, si lasciono tutti bagnare dal mare; io mi lascerò bene bagnare da uno sputo per pigliare una balena» (cuya traducción genérica sería: «Los pescadores incluso para atrapar al pez menos valioso se dejan bañar por el mar; yo me bañaré con gusto en un esputo, si pudiera pillar una ballena»). Según Maquiavelo, el furioso *condottiere* premió al adulator. Menos mal. No siempre el amo aprecia las genuflexiones artísticas del sirviente.

2. GOLDBERG Y EL CONDE HERMANN CARL VON KEYSERLING

Antes de escribir estas notas he escuchado las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach, Intento explicarme por qué las escojo con tanta frecuencia entre las posibilidades que ofrece mi discoteca personal. Las variaciones Goldberg no solamente me enamoran, no solamente subyugan mi espíritu, también me maravillan y provocan en mi mente una exigente atención intelectual. Suavizan al neurasténico y subyugan al clarividente. Ante la música de Bach nunca sé dónde comienza la devoción apasionada y dónde la admiración racional. Normalmente, siempre está clara la frontera

entre razón y sentimiento, sea en la música, sea en la poesía o en la pintura. Unos artistas apelan al corazón, mientras que otros buscan seducir la mente. Algunas melodías nos enamoran a primera vista. Nos dominan desde el primer instante y no nos preguntamos por qué. Y, sin embargo, algunas melodías exigen muchas audiciones para ser apreciadas, para ser comprendidas. Lo mismo pasa con los libros. Hay que conquistar la *Divina Comedia* de Dante como se conquista una gran montaña. Mientras que los sonetos de Neruda entran como la cerveza fría en un mediodía de agosto. Algunas obras interesan y admiran, pero no conquistan el alma hasta después de haberlas poseído mediante el esfuerzo y la reflexión.

Sin embargo, en la música de Bach desaparece la frontera que separa la emoción de la razón. Y esto es especialmente perceptible en las *Variaciones Goldberg*. Desde el primer momento, las variaciones sugestionan los sentidos, pero también desde el primer momento provocan una pura admiración por el ingenio matemático que ha sido capaz de tejer sus exactas combinaciones musicales. J. S. Bach escribió estas prodigiosas melodías para un clavecinista que se llamaba Goldberg y que estaba al servicio del conde Hermann Carl von Keyserling. Cuenta la leyenda que este conde sufría de insomnio y que las delicadas *Variaciones* que compuso Bach servían para suscitar el sueño. Escucho las variaciones y pienso en el desolado conde Von Keyserling. Lo imagino levantándose fatigosamente de la cama, con la cabeza dominada por el típico zumbido del insomnio. Se levanta y despierta al clavecinista Goldberg. El palacio del conde es enorme, muy frío y oscuro. Estamos en 1739, en una noche del gélido invierno alemán. Bajo la temblorosa luz de un candelabro, el clavecinista Goldberg, después de calentarse con su aliento los helados dedos, empieza a tocar. Desarrolla un maravilloso universo: la melodía levanta el vuelo, se bifurca ligeramente en diversas melodías hasta que desaparece por completo substituida por otra; aunque de repente

regresa y se bifurca de nuevo por caminos ligeramente distintos y vuelve a perderse... No muy lejos del clavicémbalo, el conde von Keyserling cierra los ojos, se enrosca entre las mantas y, deliciosamente domesticado por las melodías, se libera de sus obsesiones. No podrá dormir, es imposible. Y no solamente a causa de la enfermedad nerviosa que lo aflige, sino también porque los caminos de estas melodías, aunque sean tan dulces son completamente lógicos y exigen, por lo tanto, incluso de aquel que ha sido derrotado por el cansancio, una atención intensa, inevitable. No encargó el conde a Bach una partitura para dormirse. La encargó para combatir, con las armas de la razón y la belleza, los tremendos demonios que el insomnio convoca. El conde von Keyserling no descansa en este helado invierno de 1739, pero está libre del horror. Aunque no duerma, lo abrazan los ángeles. El músico y el instrumentista son ángeles que abrazan. Son ángeles que hacen horas extras, como el pluriempleado J. S. Bach, que alimentó a una familia extraordinariamente numerosa componiendo sin cesar y a marchas forzadas.

También el clavecinista Goldberg es un ángel, aunque tenga que tocar de noche, cortando de cuajo su propio sueño; aunque deba tocar, en pleno invierno alemán, con los dedos helados. Con frecuencia el arte y los artistas, siendo ángeles, deben actuar como si fueran conserjes o criados. Antes de que existieran los tranquilizantes químicos, el arte y, especialmente, la música, cumplía la función del somnífero. En otras ocasiones, servían para amenizar las fiestas, para agasajar a los invitados, para loar a Dios, para acompañar los ágapes, para entretener las largas veladas de invierno. Más o menos como en la actualidad. Aunque, ahora, felizmente, algunos grandes músicos, aunque sólo algunos, pueden dormir a pierna suelta, son casi más respetados que los condes y ejecutan sus conciertos ante auditorios rendidos y en espacios perfectamente calefaccionados.

3. EL GRAN PRECURSOR

Se dice que la cultura contemporánea es hija del romanticismo, puesto que el romanticismo alzó dos de las banderas más decisivas de la modernidad: La de las patrias, cuya alma que pervive, según contaba Herder, en la tierra de los ancestros a través de los siglos. Y la bandera del artista como héroe. Sea en la versión de Ulises navegando hacia Ítaca contra viento y mareas. Sea en la versión de Prometeo atreviéndose a robar el fuego a los dioses para entregarlo a los humanos y siendo consiguientemente castigado al sufrimiento constante, al fracaso. Sea en forma de Sísifo conduciendo la piedra de libertad hasta casi a la cima y fracasando y volviéndolo a intentar. Sea en forma del ángel caído, el demonio que se atreve a retar a Dios. Sea, en fin, en cualquiera de las posibilidades del deseo, la gloria y la insatisfacción. Estas dos banderas han tenido una fuerza sugestiva extraordinaria, siguen teniéndola. Y, sin embargo, todas las aventuras que derivan del romanticismo acaban en fracaso. Los surrealistas, por ejemplo, promovían algo más que un arte nuevo. Querían dar una respuesta a la angustia, a la sed del hombre moderno, a la mareante inquietud que conlleva la conciencia de uno mismo. Los románticos habían sido ya los primeros en descubrir que esta sed no obtiene satisfacción. Leopardi la sentía como una inevitable melancolía. Baudelaire se refocilaba en ella convirtiéndola en aristocrático «spleen». Algunos radicales como Rimbaud lo echaron ya todo por la borda apenas cumplidos los 21 años. Joyce la explicó con minucioso, obsesivo, detalle y alzó un monumento desconsolado. Otros, cada vez más pesimistas, especularon con el absurdo. O, más tarde, golpearon con sus cabezas contra el muro de la existencia. Los surrealistas, por su parte, creyeron haber encontrado una respuesta. Al menos descubrieron una nueva geografía: el mundo de los sueños, el lenguaje espontáneo e instintivo, la paranoia, la liberación de todos los corsés que comprimen, condicionan o esclavizan el deseo.

Creyeron haber encontrado un espacio virgen en el que librarse de la prisión de la conciencia. No buscaban, sin embargo, un paraíso en el que evadirse o atontolarse. Pretendían cambiar la realidad. En estado de furia, con ardor militante, intentan transformar no «su» vida sino «la» vida. Hasta que reconocen que el subjetivismo no cambia la nada. Que la realidad objetiva no siente ni cosquillas ante el acoso del subjetivismo. Y entonces se unen a las fuerzas políticas que combaten con instrumentos convencionales, objetivos: se unen a la revolución. Y fracasan con ella.

La revolución de los surrealistas proclamaba no sólo el derecho al pan para todos, sino el derecho al goce para todos, al amor, al deseo, a la libertad. Era una batalla perdida de antemano. Es fácil decirlo ahora, en este tiempo nuestro, caracterizado por el repliegue y el desconcierto. Aquella ilusión fue destrozada por la Segunda Guerra Mundial y por las corrientes que en ella confluyeron (el nazismo, el comunismo y las corrientes burguesas moji-gatas). Pero el surrealismo dejó sembrada esta intuición, que está en el fondo de la gran ruptura de 1968: cambio social y cambio personal son la cara y la cruz de la misma moneda. Ambos objetivos han sido derrotados por tierra, mar y aire. Ahora (pasado el 68 y comprobado que la práctica obsesiva del 69, y perdonen la broma, no cura la sed, no satisface el deseo) sabemos que la sed es nuestra, pero que el agua que la calma no es nuestra, no está a nuestro alcance.

La aventura del surrealismo es un fracaso y, sin embargo, celebramos a bombo y platillo a uno de sus más conspicuos representantes, Salvador Dalí, cuyo centenario celebramos fastuosamente hace un par de años, no solamente en esta su tierra, sino en París, en Venecia o en diversas ciudades americanas entre nosotros. En este tiempo presente, fundamentalmente televisivo, en el que el espectáculo personal y la creación artística se confunden, en este tiempo en el que el buen gusto y mal gusto se abrazan alegremente, en este tiempo en el que las vanguardias sobreviven patéticas o

resignadas, la figura de Salvador Dalí aparece como el triunfador, el mayor pícaro de la cultura: el gran precursor. Su gran masturbación artística y personal ha resultado profética. Nadie parece dudarle: Dalí venció la batalla que perdieron los surrealistas. En aquel entonces Dalí venció gracias a su falta de escrúpulos, abandonando los principios éticos y estéticos del surrealismo. Ahora no solo sigue venciendo (y vendiendo): ahora incluso está convenciendo a los que se supone que tendrían que mantener el espíritu crítico. Le aplauden en congresos, lo encumbran en las universidades, lo honoran en los grandes museos del mundo, recibe homenajes políticos. Dalí sabía lo que buscaba. Bretón lo captó enseguida. Y, cambiándole las letras de su nombre y apellido, lo rebautizó como «Avida Dollars». Ávido de dólares, sediento de dinero. En aquellos años el sobrenombre sonaba a crítica, ahora suena a elogio. La sed de Dalí sí podía calmarse. Dalí acaparó grandes sumas obscenamente hasta el final: firmando con mano temblorosa telas y papeles en blanco. Cheques en blanco. Pintura al portador. La riqueza es la forma más clásica del triunfo social. Dalí este triunfo lo disfrutó en vida. Ahora, durante su Centenario, obtendrá el Parnaso, la gloria, el irrefutable estado de divinidad cultural.

Desaparecen todas las reticencias académicas o ideológicas. La crisis de los valores artísticos que en la postmodernidad de los ochenta pareció tan saludable, ha dado paso a una derrota completa de la modernidad. Definitivamente, el único factor indiscutible es ahora el del éxito económico y popular, un éxito que Dalí ya obtuvo en su tiempo. En aquellos años, era posible la existencia de un artista incomprendido por las gentes, pero defendido por una minoría de expertos. Ahora este dique de contención académico (discutible, claro está, pero cuando menos equilibrador) ha prácticamente desaparecido. Ahora ya sólo decide el factor económico. Se aplaude al artista que las aseguradoras avalan y que las grandes instituciones bancarias incluyen en sus colecciones. Dalí fue uno de los primeros en darse cuenta de ello (años después,

Andy Warhol remataría la faena). Dalí fue el más lúdico, es decir: el más sinvergüenza. Sus compañeros surrealistas buscaban en el arte un camino de liberación, pero el ya sabía que el arte no era más que un valor de cambio.

Mientras André Breton, por comunista, o Paul Eluard, por lírico, reposan en el basurero de la historia, Dalí triunfa por desvergonzado y popular. Los ídolos que entroniza nuestro tiempo son descreídos. Dalí se burló de casi todo, aunque nunca del dinero. Impotente por superar los logros de Velázquez, lo disimuló con una fantástica exhibición decorativa. También en este punto es Dalí muy actual: incapaz de superar la tradición, la cultura presente transforma la impotencia en espectáculo. Está tan vacía de significado, la cultura presente, como llena de propuestas de diversión. Radical de apariencia, busca la cultura de hoy, por encima de todo, ser rentable. Como Dalí. Las casas y museos de Dalí, como la cultura actual, son teatro vacío, pura escenografía. Dejan al espectador con la boca abierta. Son divertidas, llenas de curiosa amenidad. En ellas el adulto disfruta casi tanto como un niño en el parque temático.

4. REIR O NO REIR, ESA ES LA CUESTIÓN

Recordarán el argumento de *El nombre de la Rosa*, la celebrada novela de Umberto Eco. En ella, un anciano monje, Adso de Melk, narra los «horribles hechos» acaecidos en un monasterio que visitó en su juventud acompañando a Guillermo de Baskerville (un fraile deductivo y perspicaz, trasunto de Sherlock Holmes y del filósofo medieval Guillermo de Ockham). Durante siete días, en la imponente abadía, se acumulan los cadáveres. Como en las mejores novelas de suspense, cada nuevo asesinato sugiere un móvil equívoco. Finalmente, después de sensacionales episodios relacionados con la política papal, la homosexualidad, la inquisición y las herejías, Guillermo de Baskerville deduce que todos los muertos están relacionados con un libro de lectura vetada: un tratado sobre

el humor atribuido a Aristóteles que forma parte de la fabulosa y laberíntica biblioteca del monasterio. Uno a uno los sospechosos son descartados hasta que fray Guillermo desvela el ingenioso método mediante el cual Jorge de Burgos, el anciano bibliotecario, ciego, y fanático, ha envenenado las páginas del libro con un pringoso unguento: cada vez que un lector furtivo humedecía el dedo para pasar las páginas estaba lamiendo una pócima fatal.

En el penúltimo capítulo, Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos se encuentran en el centro del laberinto y entablan un trepidante diálogo intelectual y moral. Guillermo lee y glosa unos fragmentos del supuesto texto de Aristóteles que defiende el humor como instrumento de la inteligencia liberadora. Jorge de Burgos, en cambio, justifica sus asesinatos: debe proteger la Verdad de la corrosión del humor. La risa –afirma el fanático– es inocua en boca del pueblo inculto y acrítico: «en la fiesta de los tontos, también el diablo parece pobre y tonto, y, por lo tanto, controlable». Pero si enseña a «liberarse del miedo al diablo», entonces la risa «es un acto de sabiduría». Concebida como «una operación del intelecto», la risa deja de ser un gesto mecánico, «impensado», y corroe todas las verdades incontestadas. «La risa sería el nuevo arte, ignorado incluso por Prometeo, capaz de anihilar el miedo».

También Milan Kundera ha reflexionado acerca de la riqueza que el humor introduce en la vida social y personal. Kundera reivindica a los fundadores de la novela europea precisamente por la ambigüedad, a la vez realista y sugestiva, que los personajes adquieren gracias a la ironía (Cervantes) y a la sonora carcajada subversiva (Rabelais). «François Rabelais –explica Kundera– inventó muchos neologismos que después se incorporaron a la lengua francesa, pero uno de ellos fue olvidado: es la palabra *age-lastá*, de origen griego, que significa *el que no ríe*, el que no tiene sentido del humor». Sigue Kundera: «No existe posibilidad de paz entre el novelista y el *age-lastá*. Los *age-lastas* están convencidos de que la verdad es clara y de que todos los humanos tienen que pen-

sar lo mismo [...] mientras que la novela es el paraíso imaginario de los individuos, es el territorio en el que nadie posee la verdad». A la Verdad mayúscula, Eco y Kundera oponen un humor desmitificador, ambiguo, resbaladizo. Un humor fundado en la inteligencia: no en la mecánica del instinto.

Partiendo de otro humorista, Franz Kafka, que ha pasado a la historia como un tremendo escritor trágico, Kundera dedicó una de sus mejores novelas, *La broma*, a estudiar la alergia que provoca el humor en el asfixiante estado comunista. Una inocente broma política de un estudiante pone en marcha los kafkianos mecanismos del régimen totalitario: su novia, resentida, lo rechaza; amigos y familiares huyen de él como de unapestado; los profesores lo expulsan de las clases; y acaba en prisión sin entender nada. Tan poderoso es el efecto disolvente del humor que el régimen aplasta furiosamente a la hormiga por el simple hecho de ser una hormiga risueña.

Educados en el franquismo, los de mi generación conocimos la severidad ceñuda del régimen (las avinagradas expresiones de los jerarcas franquistas: con bigotes recortados y un rictus de ulceroso) y la beneficiosa función terapéutica del humor: los chistes que circulaban en todos los ambientes sobre Franco eran sin duda expresión de una espontánea disidencia. Franco tenía puños de hierro pero todos, incluso los españoles timoratos y los colaboracionistas, lo veían, casi como el rey del cuento: embutido en unos risibles, ridículos calzoncillos.

¿Qué función tiene hoy el humor, hoy, sin embargo, convertido en verdad única de muchas de las más populares formas de comunicación cultural? Presentadores, guionistas, locutores y charlatanes rivalizan para exhibirse a la manera de los payasos o los viejos bufones. Sin chanzas, parodias, escarnios, burlitas, bufonerías o farsas es ya casi imposible hacer hoy televisión, radio, periodismo, arte, literatura. La broma, que podría ser una forma de disidencia, un instrumento de ventilación, un respiradero, se ha convertido en

el dogma de la actual autoridad cultural competente: el mercado del ocio. Ese humor obligatorio no funciona como vehículo de la libertad de pensamiento, no es un mecanismo de liberación ideológica o moral: es una retórica uniformadora, una encorsetada moda, un eficaz edulcorante mental. El humor en boga carece de claroscuros, tiende a la obviedad y remite casi siempre a los defectos del más débil o del enemigo (político, mediático o personal). Con la sacarina de este humor obligatorio y populista desaparece la ambigüedad. Y sin ella ¿qué más da que las viejas verdades severas hayan sido substituidas por verdades pálidas, ociosas y triviales? ¿No es, acaso, la risa diaria una versión *light* de la misa diaria? Substituido el humor disolvente y crítico por el humorismo dulzón y obligatorio, las risas no son peligrosamente tumultuosas como las de Rabelais sino devotas y mecánicas como las de un loro domesticado, como las del perro de Pavlov. Si en la fiesta medieval de los tontos, el diablo aparecía tan necio como sus necios burladores de manera que el miedo al pecado no era derrotado sino puntualmente desahogado, en la llamada sociedad del ocio el mecanismo de control se ha perfeccionado: desaparecido el diablo, son los dioses los que dictan ahora el perímetro de las carcajadas. He ahí la nueva religión de la inocencia: se ríe frente a la pantalla como antes se rezaba. Venid, riamos todos. En el templo de la sociedad del ocio, las risas son tan beatas como las antiguas oraciones gregarias. En este contexto de ocio bobo, el artista, el creador, el poeta es un disidente o un transgresor cuando, en lugar de sumarse al coro de las risas mecánicas, defiende la ambigüedad del humor de Cervantes. El poeta sabe que los dos grandes humores, la alegría y la tristeza, forman parte del río de la vida. El artista no puede ser un practicante más de la beatería obligatoria de la diversión. Sabe el creador que el dolor del mundo y el oficio de vivir no necesitan tampoco lágrimas fáciles. Ya hay bastantes lágrimas en las vidas cotidianas. El artista se enfrenta a la religión del humor obligatorio y al gregarismo del pasatiempo

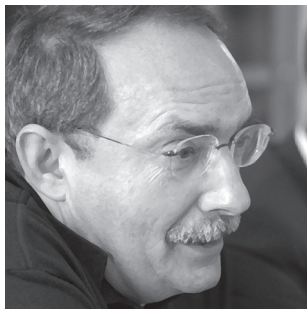
constante que es la sociedad del ocio. Y, consiguientemente, es expulsado del templo. ¿Dónde está el arte? Ya nadie lo necesita para nada.

5. EL SÍNDROME DE STENDHAL

¿Nadie necesita el arte? ¿La gran literatura no sirve para nada? No es eso lo que creen los llamados creadores publicitarios. ¿Han observado cómo determinados productos de gama alta, pongamos por caso automóviles, ropa y perfumes caros, vinos de calidad, joyas e incluso los últimos gatgets tecnológicos, se venden envueltos en una verborrea sensual o metafórica que recuerda vagamente al lenguaje poético? Lo que caracteriza nuestra época cultural es el descarado aprovechamiento del exquisito cadáver de la cultura. He ahí un ejemplo que vimos en España el año pasado. Un spot publicitario que pirateó descarnadamente a Henry Beyle, autor de dos de las mejores novelas del siglo XIX, *Le rouge et le noir* y *La chaertreuse de Parma*. Aparece en la pantalla un automóvil negro y brillante. Circula durante unos instantes por preciosos paisajes –bosques y prados nevados, creo recordar– hasta que, de repente, el conductor lo abandona. Y una voz en off describe el Síndrome de Stendhal, es decir, el desvanecimiento producido por la imposibilidad de soportar el espectáculo de la belleza que el escritor francés sufrió mientras visitaba una basílica en Florencia. Del spot se deduce, por una parte, que la belleza del automóvil anunciado es equivalente al mejor arte renacentista; y, por otra, que los escritores de hoy pueden estar tranquilos, a pesar de los alarmantes índices de lectura. Siguiendo a Stendhal, pueden reconvertirse en vendedores de coches.

MANUEL RICO

Algunas notas sobre «poesía y poder»



MANUEL RICO

(Madrid, 1952). Es poeta, narrador y crítico literario. Ha colaborado en los diarios *El País*, *El Mundo*, *El Sol*, *El Independiente* y desde 1997 ejerce la crítica literaria en el suplemento Babelia, del diario *El País*. Promovió y codirigió, desde su nacimiento en abril de 1996 hasta julio de 1999, el programa radiofónico *Libromanía*, en Europa FM, al que el Ministerio de Educación y Cultura concedió el Premio Nacional de Fomento a la Lectura en 1997. Como novelista ha ganado El Premio Andalucía de Novela. Como poeta el Ciudad de Irún, el Esquíu y el Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez 1997.

Aludir a la dualidad poesía y poder en los tiempos que corren no deja de ser aludir a una relación de escasa virtualidad salvo que al hablar de poder nos refiramos al «poder literario» o a «poder poético». Hoy, el poder económico y el poder político (hablo del poder político en su vertiente conservadora, restrictiva de las libertades, resistente y beligerante ante cualquier transformación), puede estar tranquilo respecto a los poderes subversivos, en términos prácticos, de la poesía. No sólo son malos tiempos para la lírica (aunque la lírica ocupe cada vez más espacio en la red y en el mapa de pequeñas editoriales y revistas del país), sino que ésta vive en un reducto sociológico-cultural que tiene mucho de ámbito idealizado en el que goza, sufre, se apasiona o se confronta un colectivo de poetas lectores y de lectores poetas (a los que hemos de añadir no pocos críticos con vocación de poetas o «poetas en la intimidad») que a duras penas alcanza los tres millares de personas. Magro colectivo para cambiar el mundo y para complicarle la vida al poder.

Esa percepción, expuesta negro sobre blanco en el día de hoy, 6 de junio de 2005, es decir, en la Barcelona del siglo XXI, no es, sin embargo, una novedad. Manolo Vázquez Montalbán, uno de los artífices de las reflexiones más lúcidas sobre el tema que nos ocupa (recomiendo la lectura de su libro de ensayos *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*) que yo haya podido leer

en los últimos diez años, ya la apuntaba nada menos que en 1968. Es decir, hace la friolera de 38 años. En un texto titulado «Rápidas notas sobre la llamada “poesía social”» describía su poética para la *Antología de la nueva poesía española*, elaborada para la mítica colección El Bardo por su fundador, José Batlló.

Escribía Manolo: «Tras unos años en que la “poesía social” se autojustificaba porque había una identidad entre la intención de la protesta y su formalización, en la actualidad, la significación de “poesía social” se corresponde a la función de un modesto tirachinas»¹. Es decir, ya a finales de los sesenta, un poeta ideológicamente situado a la izquierda, en una izquierda crítica, como Vázquez Montalbán, excluía la poesía como alegato, como instrumento transformador desde el punto de vista político o social.

Esa idea nos lleva a otra.

¿Ha sido siempre así? No de manera tan tajante. En tiempos del romancero, de la poesía juglaresca, cuando el poema se movía entre la épica y la lírica y era, esencialmente, un medio de comunicación/transmisión de acontecimientos históricos, de leyendas y tradiciones, de experiencias colectivas, la poesía, entendida en sentido amplio, ejercía una significativa influencia sobre el poder. No en vano era una de las apoyaturas más utilizadas por la Iglesia, por la nobleza, por las instituciones en definitiva, para mantener posiciones de hegemonía. Y la siguió ejerciendo durante varios siglos: ya fuera dentro del género poesía entendido en sentido convencional, ya lo fuera en su transferencia hacia el teatro o hacia la narrativa. En buena medida era el medio a través del cual el pueblo accedía a contenidos más elevados en términos culturales (también políticos), a contenidos, digámoslo con toda la cautela que se quiera, críticos. La plaza pública, la corrala, el patio, las salas teatrales tenían algo de lugar de encuentro entre el poema, o entre el pro-

1 Manuel Vázquez Montalbán. «Rápidas notas sobre la llamada “poesía social”». En *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló.

ducto literario y sus destinatarios. En los procesos revolucionarios del siglo xx, la poesía jugó un papel. No decisivo, ni siquiera relevante, pero sí de cierta importancia. Ayudaba a la crítica al poder que era cuestionado, apoyaba a las fuerzas sociales emergentes, emocionaba, movilizaba o daba moral a los desheredados, los alimentaba de nuevos imaginarios. Ciertamente que no es fácil calcular en qué porcentaje contribuyó la poesía (diría más: la literatura en su conjunto, entendida como arte y sin integrar dentro de ese concepto los textos políticos o teóricos) a tales procesos revolucionarios o de convulsión social y política. Pero sí sabemos que en cada uno de ellos ha habido un colectivo de poetas coadyuvando al cambio, de cada uno ha quedado, al menos, el nombre de un poeta: Withman, Maiakovski, Evtuchenko, Alberti, Lorca, Pavese, Brecht, Eluard, Aragon, Breton, Neruda, Cardenal, Vallejo, Bob Dylan...

Hoy no es fácil plantearse en los mismos términos la relación entre la poesía y el poder. Un reciente acontecimiento como la guerra de Irak o como el atentado terrorista del 11-M en Madrid ha producido, es verdad, varios libros colectivos de poemas, ha movilizado a los poetas. Pero no (al menos, no en todos los casos) se han movilizado cuestionando, con sus poemas, el poder. Ha sido la solidaridad, la compasión, el asco, el terror, la desolación, el estupor, lo que ha movido a los poetas. No una voluntad consciente de transformar el mundo, de hacer una poesía que recuperara el viejo concepto de compromiso, que buscara la revitalización de la «poesía social» que cultivaran los Otero, Celaya, Nora o Hierro.

¿A qué se debe ese cambio respecto a otras épocas?

Creo que, a medida que la poesía ha ido perdiendo espacio en el universo de preocupaciones de la sociedad (o de esa parte de la sociedad que lee habitualmente, de las llamadas clases ilustradas), su capacidad de influencia se ha ido reduciendo. Otros paradigmas ocupan su lugar en los imaginarios que construyen las clases y sectores sociales con capacidad de actuar como instrumentos transformadores (lo que configura lo que antes denominábamos el

«sujeto revolucionario»). La televisión y, en general, los soportes audiovisuales, incluyendo Internet, se han convertido en instrumentos que integran géneros diversos y materiales de toda procedencia: y son mecanismos movilizadores, críticos, cuya eficacia se corresponde con una era globalizada.

Por tanto, el problema hoy no es tanto concebir la poesía como un instrumento de transformación social como construir una poesía (y cuando digo poesía quiero decir POESÍA, es decir, lenguaje revelador, palabra nueva, no puro alegato) con capacidad para desvelar aquellos aspectos ocultos que determinan la dominación del hombre por el hombre. Siendo conscientes de que son otros los instrumentos que el poeta, como ciudadano, tiene a su disposición para cambiar el mundo. René Menard, en sus *Reflexiones sobre poesía*, recapitula sobre el efecto del poema sobre el tejido social del siguiente modo: «El más solitario esfuerzo de creación no conseguirá sino una modificación infinitesimal de la aleación mental de la humanidad, la que será, por eso mismo, justificada. (...) La energía poética, surgida de algunos, no se transmite más que a un pequeño número. Éste la traduce a expresiones de un uso más corriente, que trazan las líneas de fuerza de la prosa. Esta prosa, después de degradaciones sucesivas, enriquece el lenguaje del hombre de la calle.»

Creo que la definición que más se ajusta a esa concepción del poema es la que acuñó el filósofo Ernst Bloch en su libro *El principio esperanza*². «El pensamiento debe acompañar a los hombres como conciencia moral del mañana». Aunque el objetivo que perseguía con tal afirmación no era otro que combatir el nihilismo en filosofía, apostar por el pensamiento sobre el fatalismo a que invita una realidad especialmente hostil a las transformaciones, esa afirmación nos lleva a una pregunta obligada: ¿Puede la poesía, jugar, como el pensamiento, ese papel de acompañante del hombre

2 Ernst Bloch. *El principio esperanza*. Aguilar. Madrid, 1977/79/80.

como conciencia moral del mañana al que aludía Bloch? A mi juicio, sí. La poesía puede ayudarnos a entender nuestra realidad. En sus zonas visibles y en sus zonas ocultas. A acceder al conocimiento de los mecanismos del poder, a iluminar sus sótanos y sus desvanes, a intuir un mundo mejor, a perturbar nuestra conciencia, a promover en el lector una nueva mirada sobre la realidad.

¿Ocurre así en la España del siglo XXI, en nuestra poesía más reciente?

Sólo de manera muy parcial. Santos Alonso realizó, hace ahora cuatro años, un diagnóstico que comparto: «Buena parte de los poetas, jóvenes y no tan jóvenes, parecen asumir la creación poética no como fin necesario, como disidencia del ser humano en su dialéctica personal o social con el mundo o como expresión de la contradicción o el extrañamiento, sino como reducto de una intimidad que casi nunca tiene que ver con las frustraciones y aspiraciones colectivas. Entre tanta neutralidad digestiva y políticamente correcta, su palabra carece de la temperatura necesaria para provocar en el lector el estremecimiento y el cuestionamiento o la ruptura con la sensibilidad complaciente y con los valores (sociales, culturales, estéticos) dominantes.»

Creo que un tiempo y una sociedad (y un poder) como los que nos condicionan como poetas, como escritores, necesita de una propuesta poética que yo definiría de la conciencia crítica. Es decir, una poesía que, consciente de que no puede aspirar a remover directamente el poder (o, en último extremo, sólo a ayudar), cuestione el mundo heredado, dibuje nuevos paradigmas, nos hable de cuanto nos impide cumplirnos como seres humanos, recupere la memoria personal como parte de la memoria colectiva (el poder conservador reniega de la memoria colectiva, siempre intenta enterrarla), ayude a transformar la conciencia del lector. En otras palabras que haga realidad, en el texto, en el poema, el «principio esperanza» al que me refería al citar a Bloch, uno de los argumentos de más hondo cuestionamiento del poder.

En los últimos veinte años, en España, tras la quiebra de la poesía social de nuestros mayores y tras los primeros impulsos críticos de los primeros años ochenta del pasado siglo que desarrolló la «otra sentimentalidad», se han conformado nuevos focos de poesía crítica, de corte más radical (también desde el punto de vista del lenguaje) y claramente confrontadas con una visión complaciente del mundo. El colectivo Alicia bajo cero en los noventa y el núcleo Voces del extremo, en Moguer, en el tránsito entre los noventa y el comienzo de siglo han sido los más significativos. La revalorización del marxismo, la recuperación de una memoria colectiva incómoda, la mirada antiglobalización, la asunción de una heterodoxia anarquizante y nihilista, la conexión con ciertos poetas hispanoamericanos (Galeano, Cardenal, Gelman), la influencia del *dirty realism* americano (el Carver poeta sobre todo) han sido algunas de las líneas conductoras de lo que no dudaría en llamar «nueva poesía del compromiso» o de la conciencia crítica. Lo escribí en respuesta a un cuestionario de Araceli Iravedra para la revista *Ínsula* refiriéndome a esa poesía: «Si a mediados de los setenta, cuando se inicia la transición, algunos próceres del culturalismo entonaron algo parecido a “cautivo y desarmado el ejército socialrealista las tropas venecianas han tomado las últimas revistas y colecciones: la poesía crítica ha claudicado”», en el comienzo de siglo la situación es muy diferente. Aunque está muy lejos de ser una línea mayoritaria, su peso ha aumentado, su capacidad renovadora es notable y su nivel de calidad para nada desmerece del conjunto.

El poder político (más el que se sustenta en posiciones retardatarias, conservadoras, que el que descansa en posiciones progresistas) es, por lo general, inmune a la poesía. No es que la desdeñe, es que es indiferente ante ella.

Por eso, la poesía, desde el planteamiento que antes apuntaba, debe seguir desafiándolo, cuestionándolo. Eso quiere decir que, pese a la «teoría del tirachinas» de Manolo Vázquez Montalbán o

a la escasa repercusión en la «aleación mental de la humanidad» a la que se refiriera Menard, la funcionalidad crítica del poema sigue estando vigente. Del mismo modo que está vigente (siempre lo ha estado) su funcionalidad emocional, o su funcionalidad reflexiva, o su funcionalidad paisajística, o su funcionalidad amorosa. Desde un enfoque distinto, insisto, al que inspiró la poesía social de los 50/60 puesto que la experiencia literaria e histórica han demostrado que la contribución de la poesía (de la literatura) a los cambios político-sociales es modesta tirando a nula.

Es básico para que esa funcionalidad modifique, aunque sea una brizna, la conciencia del lector, que el poema huya del alegato, de la proclama, del tratado sociológico, *sea poesía*. Es decir: lenguaje revelador, territorio del arte, realidad nueva y autónoma, búsqueda en los reductos inéditos del idioma de nuevos sentidos y significados...

No es fácil de entender por qué, para los críticos y bardos del establishment, es «líricamente correcto» cantar a un atardecer, o a un paisaje otoñal, o a la amada, e «intento de politización» hacerlo a un barrio de chabolas, o a un inmigrante, o a las carencias cotidianas de un ciudadano medio... «La ventaja esencial para un poeta no es la de enfrentarse con un mundo bello: es ser capaz de ver tras la fealdad y la belleza; es ser capaz de ver el tedio, el horror y la gloria.» No lo escribió Celaya, ni Otero, ni Char, ni Brecht, ni Eluard. Fue el indiscutido T. S. Eliot.

Hoy, la poesía en nuestro país se mueve en un escenario de diversidad.

Es probable que algunos críticos y poetas asuman ese panorama diverso como un signo de la posmodernidad, caracterizada, por la visión fragmentaria y ecléctica de la realidad y de la cultura.

A mi juicio, la diversidad no es sino la consecuencia lógica de un estado de crisis, de un reajuste de los valores culturales (y, por ende, poéticos) y de la globalización de las estructuras económicas y comunicacionales, algo que deriva en una mayor intensidad en el

intercambio entre culturas y en una mayor permeabilidad de las estéticas. En otras palabras: es fruto de una conciencia globalizadora, en la que todas las conquistas del lenguaje y de la cultura están al alcance del poeta. Con todo ese patrimonio a nuestra disposición, se puede optar por el eclecticismo y la indiferencia ante el caos *aparente* de la realidad o por la reordenación del caos (con la puesta en evidencia de los falseamientos de la apariencia) apuntando imaginarios alternativos a través de un lenguaje nuevo y desde una mirada crítica y no complaciente del mundo heredado.

Eso nos lleva a una última reflexión. Me refiero al lenguaje y a sus convenciones y a su relación con el poder. No creo en las posiciones cerradas. Creo que el poder puede ser cuestionado con un lenguaje directo, transparente, pero revelador, poéticamente intenso. Y que puede serlo, también, con un lenguaje rupturista, heredero de las vanguardias. Del mismo modo, puede ocurrir lo contrario.

A este respecto, en su texto «Literatura en la tercera fase», Vázquez Montalbán vino a expresarse de un modo que comparto en todos sus extremos: «La actitud anticomunicacional de los escritores es legítima como simple punto de partida y mucho más si desde esa actitud anticomunicacional se consigue una propuesta estética renovadora de lo ya existente. Pero toda obra auténticamente renovadora acaba siendo comunicacional, bien porque crea un código de lectura especial y hecho a su medida, bien porque se impone como valor cultural incorporado al patrimonio. Lo negativo es considerar que sólo las obras con propósito anticomunicacional son renovadoras.»

Y añade más tarde: «Pero si alguna función social tiene la literatura es la lectura, ese momento de la verdad en que el sujeto emisor se ve definitivamente realizado por el sujeto receptor.» Eso, que el poeta y narrador barcelonés adjudica a la literatura, creo que es perfectamente adjudicable a la poesía.

Muchas gracias.

ROLANDO SÁNCHEZ MEJÍAS

Divisionaria, rebelionaria, visionaria



ROLANDO SÁNCHEZ MEJÍAS

(Holguín, Cuba, 1959). Ha publicado diversos libros de poesía, los últimos *Historias de Olmo* y *Cuaderno de Feldafing*. Sus obras en prosa y poesía aparecen en numerosas antologías, entre ellas *Mapa imaginario. Nuevos poetas cubanos*, que fue retirada del mercado nacional por la censura. Dirigió la revista alternativa no oficial de literatura y pensamiento *Diásporas* en Cuba desde 1995. A raíz de una carta abierta contra la política cultural cubana y la represión ideológica, publicada en 1995 en *El País*, tuvo que abandonar Cuba en 1997, siendo acogido por el Parlamento Internacional de Escritores y la ciudad de Barcelona. En esta ciudad imparte clases de novela y relato en la Escuela de Escritura del Ateneo y en la Escuela de Letras de Madrid.

¿Pertenece la literatura, y por extensión la poesía, al poder entendido como un acto de voluntad y civilización, a la cultura también entendida como poder? Que muchos grandes poetas hayan concebido la poesía o sus poéticas personales en relación participativa con «espacios públicos» –más o menos simbólicos, reales o imaginarios– como son la nación, el país, el Estado, la política, la cultura, la emancipación, la redención, hace que contemplemos a la poesía en una nueva aspereza moderna, no sólo en su propia disfuncionalidad como producto casi gratuito del lenguaje, sino también en una disfuncionalidad que la coloca dentro de, o en fricción con, los aparatos de civilización y poder –caras de una misma moneda, gastada, voluble–, incluso en rozamiento permanente con lo que ella misma ha intentado representar para sí misma, Narciso que se muerde la cola.

Ya Platón dudaba de la función de la poesía en la República posible, aunque no sabemos a ciencia cierta si la duda que ejerce Platón se refiere sólo a la poesía como género literario, a la poesía que presionaba al discurso filosófico con su carga sublime y metafórica, despojándolo de su exactitud, entablado, él, Platón –curiosa mezcla de filósofo, poeta, visionario y panfletista– una lucha feroz entre el Logos y la Poiesis, tal vez la primera forma de secularización importante en la llamada civilización occidental, de la

que, ciertamente, ha quedado en pie –aunque cojeando– no poco platonismo.

Desde una perspectiva económica –recordemos que *oikonomía* era el lugar del nombre, donde habita o mora el nombre–, es comprensible que el poeta sea visto como un paria, un parásito de la sociedad a la que intenta cantarle, cantándose a sí mismo, Narciso pitagórico, como bien sospecha y envidia la sociedad, que prefiere otras formas «curativas» de la poesía más edificantes como el psicoanálisis o el imaginario político. Porque si lo que intenta el susodicho y no siempre bien intencionado poeta es no cantarle, sino denostarle, amplificando su odio a través de un énfasis lírico-cívico, se sobreentiende que el Estado fuerce metamorfosear la poesía en mercancía (¿acaso *economía*, por metonimia, por forcejeo de lo real sobre lo sublime, no es *oikonomía*, el lugar de la mercancía que sustituye al nombre?), y así la despoja de aquella aura especial y la coloca en relación con el dinero o con otros valores, pues, ¿qué es un «poeta nacional» si no la metáfora magna donde el poder encarna en el canto, poeta cantarín, populachero o letrado, que pasea por el foro?

¿Y por qué el Estado, e incluso buena parte de los ciudadanos, detestan a la poesía, o la indiferencian, o hacen del poeta el símil de un *lumpen*, o un *dandy*, o un bohemio, incluso de un *borderline*? Dice Haroldo de Campos en «Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Lukács»:

poesía
hembra contradictoria
te detestan
multiforme
más putiforme que la mujer de
putifar
más ofelia
que himen de doncella
en la antesala de la locura de hamlet
[...]

poesía
que se desvía de la norma
y no se encarna en la historia
divisionaria rebelionaria visionaria
velada / revelada
haciendo strip-tease para tus propios (duchamp)
célibes
violencia organizada contra la lengua
(la mengua)
cotidiana
[...]
te detestan
lumpenproletaria
voluptuaria
falsaria
elitista piraña de la basura
porque no tienes mensaje
y tu contenido es tu forma
y porque estás hecha de palabras
y no sabes contar ninguna historia
y por eso eres poesía
como cage decía¹

El cubano José Lezama Lima, uno de los grandes poetas en lengua castellana de todos los tiempos, seguidor de Góngora, Garcilaso y los místicos del Siglo de Oro, poeta al que es difícil adjudicarle algún *faux pas* moral, entendió la poesía como un acto supremo, una metáfora encarnada en la Historia dotando a la realidad de un poder imaginario superior que redundaría a favor de la civilización. De ahí sus Eras Imaginarias –donde «la poesía se hace visible, donde se vive en imagen la sustancia de la resurrección», donde la «imago se impuso como historia»–, que engloban a la imaginación azteca, etrusca, y carolingia, al Egipto jeroglífico,

1 En *La educación de los cinco sentidos*. Ambit, Barcelona, 1990, traducción de A. Sánchez Robayna.

a la China como «provincia imaginativa» (Goethe), hasta cumplirse, siguiendo, en cierto modo la metodología de Hegel, en la Revolución Cubana como alumbramiento final de la posibilidad infinita –*potens*– de la poesía.

Lezama, así, intentaba resolver de golpe dos tremendos problemas, colocando a la poesía como necesidad estructurante de la nación cubana –y al poeta y patriota José Martí como movilizador y encarnación inicial de esta metáfora– cubriendo, además, cualquier extensión del tiempo universal, hacia delante o hacia atrás, nueva Cartografía del Imaginario ante un mundo que hoy intenta ser reducido a la insignificancia de un *big-bang*. Sin embargo, nadie canta ni repite públicamente los poemas de Lezama –¿qué discanto sería este?–, y el Estado tardó bastante tiempo en organizar, con Lezama y su poética y cohorte de poetas seguidores, alguna burda estrategia como sucedáneo del marxismo, la identidad y la nación. Sin embargo: ¿qué hacer con ese «barroco» que aun queriendo abarcar la totalidad elude erigirse en totalitario porque cree más en la metamorfosis que en las fijaciones de sentido?

El totalitarismo, en sí mismo, es la parodia de una actividad barroca por excelencia, aunque, para ser francos, es el peor barroco que se puede utilizar, algo así como un exceso de formas simplificándose en el peor gótico y el más inútil manierismo, de ahí que el Estado vea en el poeta –y en la cultura– un valor utilizable, intercambiable por funciones, formas y procedimientos que se «parecen» a la poesía, integrándolo al Gran Simulacro que fabrican en nombre del «hombre nuevo».

Sin embargo, no todos los poetas caen en la trampa mortal que fabrica el poder: así trabajen para el Estado, así su poesía en algunos momentos se deslumbe ante el poder y la actividad «cívica», así se erijan en valores de la cultura o de la sociedad que los odia, los ampara o los indiferencia, así reciban sueldos, becas y estipendios, así cumplan este o aquel rol político o diplomático, algunos poetas –¡pero sólo algunos!– se mantienen intocados, más que

nada porque hay una parte de su mente que trabaja en dirección contraria, adversamente a los artefactos platónicos y las zancadillas aristotélicas que el poder, la sociedad, la cultura y la civilización, erigen en nombre de la Verdad y la Justicia.

Lezama recibió durante varios años un sueldo del Estado cubano (ese mismo Estado o parodia de Estado que prácticamente lo encerró en su casa de Trocadero en Centro Habana). Neruda mitificó la revolución rusa. Ezra Pound vociferó desde Rapallo sus torpes teorías económicas y sociales, alabó a Mussolini y fue encerrado en una jaula para escarnio de él y sus semejantes. José Martí confundió la Patria con la noche en una misma metáfora y prefirió morir –tal vez inútilmente– por Cuba antes que revolucionar la literatura en castellano. Rubén Darío frecuentó a políticos de baja estofa. Whitman quiso crear una salmodia a la vez pública y sagrada. Graham Greene, Marlowe y otros muchos fueron espías. Williams Carlos Williams quería fundar una modulación poética específicamente norteamericana y le achacó a Eliot haber retrasado, con «La tierra baldía», la poesía norteamericana, desviándola de la oralidad y del ser nacional. Ernst Jünger hizo de la prosa un sucedáneo del honor, del honor guerrero. Céline tuvo que huir con su gato –y su esposa– bajo las bombas entre los escombros que él mismo había postulado como solución a Europa. Nicolás Guillén fue presidente de la Unión de Artistas y Escritores Cubanos, esa misma institución que juzgó al poeta Heberto Padilla en la década de 1970 y que luego se encargaría de expulsar de la institución y hasta del país, en contubernio con el Ministerio del Interior y el Partido Comunista, a otros escritores cubanos. Cervantes perdió una mano en tareas no precisamente literarias. Quevedo –que escribió un libelo contra los judíos– y Góngora utilizaron la poesía, no pocas veces, como se utilizan las pelotas de barro o de nieve en el patio de una escuela. José Vasconcelos intuyó una sexta raza, la «raza cósmica», que nos redimiría. Borges en su juventud le cantó a Stalin y en su madurez aceptó una invitación de Pinochet.

Virgilio le cantó a la Roma Imperial. Octavio Paz se erigió en árbitro de la *intelligentsia* mexicana y su poesía, y su prosa, se endurecieron, a veces, en el esfuerzo. Los escritores rusos, alemanes, polacos, rumanos, chinos, húngaros, checos, albaneses, cubanos, vietnamitas, se delataron –y aún se delatan, donde sobreviven las condiciones para que la delación sea un modo de convivencia– unos a otros. En Cataluña, para ocupar puestos en las instituciones y para ser subvencionados, algunos intelectuales hacen de la *lingua mater* un bunker, alejando al catalán de su misterio de «lengua menor». En Madrid y otros predios ibéricos cada día se escribe peor en castellano, sus poetas confunden una «lengua mayor» con lo peor de su tradición y encierran a la poesía en categorías y reyeratas inútiles, al menos para la poesía.

En Cuba, mientras participaba en una mesa redonda, el poeta, novelista y etnólogo Miguel Barnet subió las escaleras de la institución gritando histéricamente –que no históricamente– que los nuevos poetas –eran los años 90– queríamos tomar el poder. Se confundía: no queríamos tomarlo, sino derribarlo, o más modestamente, abuchearlo. A la poeta María Elena Cruz Varela, antes de enjaularla cuatro años junto a locos y presos comunes, le hicieron comer folios de poesía. Luego escribió mejor poesía, pero no sé si esa mejoría tiene sentido para ella misma o para la tradición cubana: la poesía se ha enriquecido pero la raza cubensis ha involucionado.

Quando el negro come melocotón
tiene los ojos azules.
¿En dónde encontrar sentido?

Preguntaba Lezama. Y respondía:

El ciclón es un ojo con alas.

Y preguntaba:

Quando soñamos un conejo
la nieve humea gotas de sangre,
la cabaña rueda por la ladera.

Y respondía:

El ciclón es un ojo con alas.

Tengo varios amigos escritores que hoy parecen felices, que incluso, parecen niños, niños viejos. Dos son vietnamitas y cumplieron 8 y 20 años de prisión respectivamente en los campos de trabajo. Otro es albanés y cumplió 7 años de prisión después que «suicidaron», o empujaron al suicidio, a su padre. Tres son cubanos y estuvieron presos 4, 5 y 2 años respectivamente: siguen siendo alegres, como se murmura que es el cubano, tristemente alegre. También se rumora –como se rumoreaba de las agudas puntas de los paraguas búlgaros– que los escritores y opositores cubanos en el exilio, si resultan molestos, demasiado molestos, podrían aparecer infartados en sus camas. ¡Qué hermosa es la paranoia, cuando crece, como un hilo, de la realidad a la mente o viceversa, como hace la poesía!

Pero no nos volvamos patéticos, no hay que confundir el *pathos* de la política con el *pathos* de la poesía, porque si algo puede preservar a la poesía de su decadencia, de su perseverante inutilidad, de su íntima correspondencia con la muerte, la vida, la melancolía, la risa, la felicidad, la bufonería, la inteligencia, la astucia, la infelicidad, la infidelidad, es su capacidad de continuar hablando en nombre de los muertos y los vivos sin menoscabo de una de las dos partes. Incluso, si es buena poesía –cosa que no abunda– su mensaje parece provenir de la futuridad, o de un tiempo que no tiene nombre –tiempo por-venir, diría Blanchot–, tal vez ese tiempo desde el que escribió Pound su último fragmento de *Los Cantos*, fragmento que aparece como un supremo acto de modestia poética y vital en la estentórea enormidad de *Los Cantos*:

He intentado escribir el Paraíso
No os mováis
Dejad hablar al viento
Ése es el Paraíso

Que los dioses perdonen
lo que he hecho
Que aquellos que amo traten de perdonar
lo que he hecho

Quarta jornada / Cuarta jornada

Lectura de poemas (selecció)

Lectura de poemas (selección)

MONTSERRAT ABELLÓ

M'he despullat del tot,
he llençat els meus joiells,
les meves robes. Ara camino nua
dins del meu cos que és únic.

Seguiu-me amb els vostres ulls,
les vostres dents, les vostres mans
ben netes, les ungles ben tallades,
sense cap clivella, i el cervell
on creixen pensaments i idees
dins d'un espai tancat.

És el meu cos que us parla.
Cada cop, cada fissura us diu
tot el que sóc i he estat.

Us miro...
El meu amor és dens i
els somriures se m'escapen
de la boca i cauen
dibuixant cercles sobre rostres,
que resseguir amb els dits.

No hi ha pas res més enllà
d'aquesta línia que s'escampa,
des d'uns llavis que volen estimar
i no saben altra cosa.

ANNA AGUILAR-AMAT

HOSPITAL DE NINES

No sé perquè no és fàcil
aprendre aquelles coses
que sabies.
Vas heretar la nina de la mare i era
de porcellana i es trencà
de seguida.
La vàreu dur abrigada a l'Hospital.
Tenia el front obert i la sang era
blanca. Com si fos un ou dur.

No sé què va passar quan la nina
es guarí. Si la trencares altre cop, si va
tornar a l'armari sencera o desnonada.
I el cas: que quaranta anys més tard
haves oblidat,
amb les joguines noves,
que hi ha coses que es trenquen.
Ara, si no funciona, es llença;
se'n compra una altra. I fins i tot,
si no fa el que volíem, la podem
colpejar fins que rebenti i així
podem substituir-la.
Això ho sap fer tothom: el ric i
el pobre.

O potser allò que es diu apedaçar,
només ho sap fer el pobre.
Però no és que allò difícil hagi de ser
millor. És simplement
la professió que tries.
Hi ha els arquitectes i els creadors.
Després hi ha els qui reparen.
I en algun lloc, potser dins els poemes,
hi ha d'haver encara
ànimes de joguines.

SEBASTIÀ ALZAMORA

XV

Jo vaig néixer decrepit, i en el sud,
allà on s'engreixa el porc de la tristesa.
El meu nom ja el sabeu. L'edat no compta,
ni la casa, i encara menys el rostre
que submergesc dins l'aigua de l'estany,
per mai més no estimar. Perquè el xerrac
ha tallat fondo, i ni el nervi no em resta
sense tocar, i perquè tots heu parlat
com heu volgut, sense import ni mesura,
i perquè m'heu clavat les dents de rata
en el cap, violents i ressentits,
i perquè ja no us sé atorgar més nom
que el de fills d'una gran puta, llavors
només puc fer com mumare i sagnar
cos endins, lamentant el que es va perdre.
I és que en el sud no hi suren els prodigis,
i no hi ha impuls, ni norma, ni final.
Allà, l'enlairament és un assumpte
de politges, i tot el transport místic
el fa la mula entremig de carcasses,
i es parla de l'amor com del més vil
entre els crims. Per tant, i atès que vaig néixer
en el sud com vosaltres, assumesc
la gravetat de l'hora i de la falta,
i faig constar el meu rebuig del perdó.

ANA BECCIÚ

Ella sin «ella» está absorta, como alguien que, de pronto, tropieza con sus ojos.

Pero antes de llegar a ese estado «sin ella» tuvo que aprender el sentido de algunas palabras, el color final de algunos colores. Las palabras como amor, quédate, mírate, yo te miro, gozo, gozas, conmigo, los colores que provoca el sol en la piel después de rozarla y andarla como animal dolorido ansioso de contacto, los colores de la noche después de arreciar con su luna para nadie, el color de las damas de la noche al promediar el alba. Las palabras que se pronuncian más allá de la convención y más acá del ridículo, las palabras de amor que siempre son mentiras cuando el amor ya pasó. Las palabras manoseadas pero que alguna vez dijeron eso que decían. El ocre y el azul, el otoño y el verano.

Hace un año.

¿Amó a solas, a sus solas?

Esta soledad, este artificio de la soledad, este ir y venir por el decorado púdico del claustro.

Porque él la cubrió, de amor, hace un año. Eso creyó. Y durante el año se fue acallando. El sol quedaba afuera, el mar, el aire, la flor, todo el día quedaba afuera. Ella se instaló, adentro, durante el año que vino después de aquel año.

Tanto amar.

Y en aquel año palpó la precariedad del cuerpo. Hubo ademanes premonitorios, rápidos silencios, «no puede durar», «no va a durar», «vendrán los otros», las lágrimas y un silencio entero, como un guante para cubrir las asperezas de la desconfianza.

La precariedad del cuerpo en una conquista del amor. Se ve lo que no estará. Un resplandor, fijo. Un instante, fino. El conocimiento elemental para seguir viviendo como una, la que ama. Una que se olvida de sí, parte de sí, en alta pasión, para encontrar un estar, fijo. Que no estará.

JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO

PINTURAS

La muchacha de ojos claros busca
encender el candil frente a las sombras.
Presiente ya el desorden de la noche
en la pereza de la luz gastada.

Toma la vela con la mano izquierda
y dirige la llama hacia la mecha.
Un arco con arenas parpadea
y destierra lo oscuro a los rincones.

Recupera la aguja, su dedal
y los trapos que arrumba en el regazo
para zurcir los antiguos remiendos.

El canto de los pájaros se ahoga
tras la ventana abierta hacia el verano.
Aunque llegara, no hablaría el tiempo.

FEDERICO GALLEGO RIPOLL

OFICIO DE TINIEBLAS

Permanece la luz
aunque el día complete sus funciones
y los ojos decanten sus fluidos.
El oficio de ver
está en el centro mismo de las cosas.

Lo que ve es el afán de ser mirado,
lo perpetuo que existe en ese ritmo
de ser visto y de ver.

Mirar es respirar más allá de la vida.
Poner los ojos sobre el mundo es darle
nuevamente razón de ser.

Mirar

y ser mirado es ser
la posibilidad de la memoria,
ser recordado, recordar, ser ámbito
sobre el que no se extinga lo cesante.

No muere la mirada aunque muera quien mira
y muera quien, mirado, permanece.

CARLES HAC MOR

LES TRES

la fà-
brica
 ser feliç
l'ampolla
fabri-
ca de gairell
 no pas gaire
amb magnitud
l'enderroc
 fabricà
roques magnes
fa brins
aquell qui diu
ineludible-
 d'herba
ment ampla
seguirà arran
escalfat
 de quilo
un pot
 per esclafar
de què
 de neules
 la fe
allargats

MARIO LUCARDA

SUICIDIO DE UN MUCHACHO

para Josep R.

Se esconde en su sombra gigante
y recorta su perfil más duro
bajo la luz de un sol que ciega.

Se suelta su mano
de aquellas manos tendidas
hacia él.
Hoja seca de la primavera
que asciende
en el tirón del impulso,
o precipita o queda
hacia la sima, hacia la cumbre
para morir en la tierra.

Su palabra necesita del oído,
tener espejo en otro oído.
Su mirada recorre por los ojos
el camino hacia sus ojos.
Es la imagen de la fotografía:
juega con un balón frente al mar;
coloso levantado,
sus gavetas abiertas al cielo.

«Disperso está mi cuerpo;
necesito un lugar para vivir.
Hay un montón de huellas
que despiertan a mi paso,
e invaden el espacio de mis pies.
Que piense aquél que pasa
el duro deber
de este cuerpo en la trampa
de un cronómetro quieto.»

Todo lo que ocurrió se desdibuja
ahora por el hueco de su cráneo.
Queda la obstinación de la memoria
excavando en la cuadrícula
de sus quince verdes años,
cota a cota, diente a diente,
hasta encontrar el suelo triste
de su cárcel diminuta.

PONÇ PONS

LES ENFANTS DU PARADIS

a Pere Gimferrer

Els leprosos tirats, abandonats, podrits, de Molokai i jo
plorant a llàgrima viva dalt el galliner la mort del Pare
Damià.

L'home que no volia ser sant, Nostra Senyora de Fàtima, en
Kid Carson, en Jaimito, El capità Blood, en Tarzan i el
so rebut amb crits, aplaudiments, xiulets, del galop
marcial i la trompeta salvadora del Setè de Cavalleria.

El caralsol, les misses matineres dels primers divendres de
cada mes, les tres avemaries per no morir en pecat, les
novenes, la llet en pols, el rosari sencer dins classe cada
dia a dos quarts de cinc i les barretes, com a premi, de
regalèssia.

La diligència, Sens novetat a l'Alcàsser, els germans Marx,
Fray Escoba, Marcelino Pan y Vino, Tambors llunyans,
Robin Hood, la bondat salvatge de King Kong, els ulls
sanguinolents de Dràcula i el somriure unànime de
Charlot.

L'escenari de cortinatges vermells, el timbre escanyolit, El
gras i el prim, Yuma, el winchester de James Stewart,
La Cançó de Bernadeta, Esmeralda la zíngara, La
quimera de l'or, El maquinista de la General, els gots
picants de gasosa i els caramel·los a deu una pesseta.

La pluja dalt les golfes, la tramuntana, la ràdio, el primer vers i el fred d'aquell al·lot d'ulls blaus que, somiador i malaltís, llegia (li faltaven les primeres pàgines) el Quixot i la Història (amb uns gravats terribles) de les Missions dins el llit.

Benvingut Mister Marshall, Calabuch, El lladre de Bagdad, Els crims del Doctor Mabuse, La humanitat en perill, Aquesta terra és meva, i la malfiança, l'insomni, per les gavines que Hitchcock va fer embogir i que no eren, ni de bon tros, menorquines.

Passió dels forts, Dos cavalquen junts, Horitzons de grandesa, Fort Apatxe, Fletxa rompuda, Duel al sol, L'home de l'oest i els llums encesos perquè en Quicus i n'Apol·lònia es besaven desafortats mentre, a Amèrica, en John Wayne matava indis.

Les arrels profundes d'Alan Ladd, Els víkings de Kirk Douglas, Vent a les veles, Beau Geste, Les quatre plomes, Hatari!, Rebel·lió a bord, Riu Vermell, Set núvies per a set germans i Gary Cooper tot sol davant el perill.

Centaures del desert, La túnica sagrada, Els deu manaments, Barrabàs, El signe de la creu, Rei de Reis, Espàrtac, Sinuhè l'egipci, Ben-Hur, Terra de faraons, Lawrence d'Aràbia i en Mevis vomitant des de la llotja, borratxo, damunt la gent.

El primer cineclub, el primer pit, Metròpoli, algun nombre furtiu de Cahiers du Cinéma, el posat fatu dels progress, La passió de Joana d'Arc, Avarícia i el Potemkin enfonsat per la parella, lorquiana i verda, de la Guàrdia Civil.

L'alegria de córrer amb barba i cabells llargs davant els grisos, el poder com a forma d'imperfeció, de misèria, La Batalla d'Alger, Senders de glòria, Z, El gran dictador i (torna Kropotkin!) la llibertària balada de Sacco i Vanzetti.

El París juvenil de Rimbaud i Baudelaire, la tomba de Van Gogh, les illes de Gauguin, la marca de Camus, les cartes de Flaubert, el Pèl-roig de Renard, La Cartoixa de Stendhal, els Tròpics de Miller, la fam de Vallejo i l'infern són els altres de l'Huis-clos de Sartre.

El silenci de Bergman, les maduixes de Bergman, El setè segell de Bergman, Intolerància i els ulls, que ja no són tan blaus, d'aquell al·lot, encesos, fascinats –Que bell és viure!–, davant la pantalla, mentre defora (tres avemaries), més lladroneres, més múrries, les gavines menorquines s'assemblen ja a les de Hitchcock.

L'intendent Sansho, les Hurdes, L'edat d'or, Els oblidats, Viridiana, L'home d'Aran, Rashó-mon, Somni d'amor etern, Casablanca, El falcó maltès, Set de mal, El tresor de Sierra Madre, La ciutat nua, Moana, Els quatre-cents cops, Moll de boires, La jungla d'asfalt, La Strada, el miracle de Dryer, La regla del joc i El lament del sender.

L'obsessió de llegir, la malaltia d'escriure, Zero de conducta, Paisà, Roma, ciutat oberta, Stromboli, La terra trema, El diari d'un capellà rural, Fellini vuit i mig, Ciutadà Kane, Lladre de bicicletes, Andrei Rublev, El mirall i... Signes de vida, el paradís perdut, enderrocat, fet pisos, del galliner on plorava, a llàgrima viva, la mort del Pare Damià, leprós a Molokai.

MANUEL RICO

1975. NOVIEMBRE. LA MUERTE SINGULAR

Frecuentabas los viejos aposentos
donde la voz tenía por norma ser más baja. Vagabas
por domingos de licores amargos y por calles
olvidadizas. Madurabas con la doblez del miedo
y bebías café con falso azúcar, y en la noche soñabas
rarísimos oficios para esconder la culpa
y todo se teñía con esa luz estrecha que el invierno concede
a quien se rinde.

¿A qué soñar el mar
si aquel otoño era la oscuridad del águila,
la estancia fría de la razón deshabitada?

El vino era el refugio de las horas
que robabas al miedo, era la pócima
contra el reloj parado, contra la gravidez del muro
tras cuya sombra opaca, a duras penas, florecías.

¿A qué soñar el mar si ni siquiera el sol
te dejaba en la piel la claridad de un agua
distinta a aquel alcohol que conjuraba el miedo?

La calle respiraba
la usura humedecida de los sueños mediocres.
La renuncia, en la noche, brillaba en los espejos
de aquel invierno más gris que todos los inviernos.

Leías a Marcuse aquella madrugada y en la vieja cocina
te aguardaba la oscuridad del Eliot último.

Tenías, sin embargo, el miedo propio y el de tus antepasados. ¿Quién no lo tuvo aquellos días suspendidos, como viejos cartones, en la luz moribunda de noviembre?

Lo llevabas contigo hasta trocarlo
en reto y sortilegio
en el hueco caliente de los bares
donde ardía la voz en que esconderte,
el reto a compartir cuando tan sólo
veinte años te ataban a la tierra, a la única
tierra conocida: la de la niebla
de la razón deshabitada.

Más tarde, no recuerdas si fue en un bar de paso
ni en qué bendita hora, oíste los descorches,
los sordos estallidos.

Alguien

restauraba la brisa. Y una celebración muy rara,
entre el miedo y la euforia y los dedales
–¿por qué los dedales y la infancia regresaron de pronto?–
llenó la habitación donde creciste y la muerte
del anciano de hielo dio sentido a la espera
que te selló desde el origen.

Y temblaste.

A veces te preguntas

por qué el gozo no fue tu acompañante, por qué sólo bebiste
un champán algo amargo y, entre sombras,
regresaste a tu casa caminando
por las calles desiertas
de aquella madrugada a esperar la mañana y su refugio
de claridad.

NELL'ATTO DI PARTIRE

Poi, alla fine,
mi
metto in moto
nonostante
la tentazione di restare
nelle zone più vicine
in vista del mio noto.
Ma, in compenso, parto
solo per tornare.
Non so
neanch'io
cos'è che vale
e mi convince,
quale pensiero...
un'intuizione
certa
un sesto senso
che mi spinge,
la coscienza fulminante
di una
scoperta
paradossale,
che bisogna perdersi
per potersi davvero
ritrovare.

TERESA SHAW

Ahora que he muerto,
tejeré una corona
de ramos y colgaré
una guirnalda
en cada puerta de la casa.
Más tarde lavaré mi cuerpo,
el frágil lazo de la lluvia
hilándose en el cuello.
Y como el tiempo es nada,
correré del brazo de los días,
el pelo suelto,
libre de dulzuras, desasida ancla.
Así, llegaré a todas partes.
Ahora que he muerto,
rueda bajo la mesa,
negro como una uva, mi corazón.



Imatges de les Jornades / Imágenes de las Jornadas: Ateneu Barcelonès, Montserrat Conill, Julia Uceda, Clara Janés, Paolo Ruffilli, J. Antonio de Villena, Pilar Gómez Bedate, Alejandro Krawietz, José M. Micó, Ana Becció, Carlos Morales, José Luis Giménez-Frontín, Jordi Virallonga, Anna Aguilar-Amat, Antonio Méndez Rubio, Antoni Puigverd, Manuel Rico, José Ángel Cilleruelo, Teresa Shaw, Ponç Pons, Federico Gallego Ripoll, Neus Aguado, Mario Lucarda, Sebastià Alzamora, Carles Duarte, Hèctor Bofill, Cristina Peri Rossi, Carles Hac Mor, Rolando Sánchez Mejía.

CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA

1. Luis Romero: 40 años de literatura

Julio Aróstegui, José Corredor-Matheos, Jean-Jacques Fleury, Luis T. González del Valle, Joaquín Marco, Ignasi Riera, Manuel Serrat Crespo.

2. Balance de cinco años de vigencia de la Ley de Propiedad Intelectual

Enrique de Aresti, Jordi Calsamiglia, Eduardo Calvo, Alexandre Casademunt, Roc Fuentes, Federico Ibáñez, Vicenç Llorca, Ferran Mascarell, Pau Miserachs, Juan Mollá, Guillermo Orozco, Francisco Rivero, Alfonso de Salas.

3. Seminario Abierto de Literatura (Pablo García Baena, Carlos Edmundo de Ory, María Victoria Atencia)

Neus Aguado, Ángel Crespo, Jaume Pont, Adolfo Sotelo.

4. Juan Ramón Masoliver: 60 años de creación, crítica y traducción literarias

Laureano Bonet, Valentí Gómez i Oliver, Juan Antonio Masoliver, Joaquim Molas, Teresa Navarro, Joan Perucho.

5. En torno a la obra de Ángel Crespo

Josep Maria Balcells, Bruna Cinti, José Corredor-Matheos, Didier Coste, Bruno Rosada, Joaquim Sala-Sanahuja, Andrés Sánchez Robayna.

6. El universo literario de Ana María Matute

José Agustín Goytisolo, Kjell A. Johansson, Oriol Pi de Cabanyes, Esther Tusquets.

7. Las tradiciones literarias

Neus Aguado, Vicenç Altaió, Carmen Borja, Antoni Clapés, Josefa Contijoch, Carles Hac Mor, Rodolfo Häsler, Feliu Formosa, Pilar Gómez Bedate, Rosa Lentini, Joaquim Sala-Sanahuja, Víctor Sunyol.

8. Manuel de Seabra (Liaj multaj

patrioj, Sus muchas patrias, Les seves moltes pàtries, As suas muitas pátrias) Dimitër Ánguelov, August Bover i Font, Basilio Losada, Herbert Mayer, Eduardo Mayone Dias.

9-10. Pervivencia de los libros sagrados

José Antonio Antón Pacheco, Victoria Cirlot, Francisco Fortuny, Claudio Gancho, Clara Janés, Miquel de Palol.

Creatividad y literatura:

una perspectiva interdisciplinar

Ramon Castán, José Corredor-Matheos, Miquel de Palol, Albert Ribas, Rosa Sender, Jorge Wagensberg.

11. Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)

Javier García Sánchez, Pere Gimferrer, Ana María Moix, Assumpta Roura, Montserrat Sarto, Maruja Torres, Josep Vallverdú.

12. La traducción, un puente para la diversidad

Ricardo Campa, Paola Capriolo, Ingeborg Harms, Elisabeth Helms, Kary Kemény, Petr Koutný, José Antonio Marina, Francine Mendelaar, Olivia de Miguel, Frans Oosterholt, Daniel Pennac, Ángel Luis Pujante, Edmond Raillard, Manuel Serrat Crespo, Martine Silber, Boyd Tonkin, Fernando Valls, Gareth Walters, Beth Yahp.

13. Homenaje a Enrique Badosa

Ramón Andrés, Luisa Cotoner, José Luis Giménez-Frontín, Esteban Padrós de Palacios, Carme Riera.

14. Homenaje a Víctor Mora

Enric Bastardes, José Luis Giménez-Frontín, Josep Maria Huertas, Esteban Padrós de Palacios, María Lluïsa Pazos, Ignasi Riera.

15. Homenaje a Francisco Candel

David Castillo, Rai Ferrer, Eugeni Giral, Josep Maria Huertas, Maria Lluïsa Pazos, Francesc Rodon.

16. Homenaje a Sebastià Juan Arbó

Félix de Azúa, Josep Maria Castellet, Eduardo Mendoza, Joaquim Molas.

17. Tres maestros andaluces de la poesía: Alfonso Canales, Manuel Mantero, Rafael Montesinos

José Ángel Cilleruelo, José Corredor-Matheos, Pilar Gómez Bedate.

18. III Jornadas Poéticas de la ACEC

Sam Abrams, Sebastià Alzamora, Francesco Ardolino, Hèctor Bofill, Guillermo Carnero, Enric Casasses, Mariana Colomer, Manuel Forcano, Pilar Gómez Bedate, Valentí Gómez i Oliver, Joan Margarit, José María Micó, Víctor Obiols, Marta Pessarrodona, Marina Pino, Susanna Rafart, José Francisco Ruiz Casanova, Ivan Tubau, Jorge Urrutia, Carlos Vitale, Esther Zarraluki.

19. IV Jornades Poètiques de l'ACEC / IV Jornadas Poéticas de la ACEC

Joan Elies Adell, Dante Bertini, Hèctor Bofill, Carmen Borja, Antoni Clapés, Meritxell Cucurella-Jorba, Bartomeu Fiol, Sergio Gaspar, David Jou, Rosa Lentini, Daniel Najmías, Cristina Peri Rossi, Miriam Reyes, José Ramón Ripoll, Màrius Sampere, Alberto Tugues, Jordi Virallonga.

20. Salvador Pániker: Homenatge / Homenaje

José Corredor-Matheos, Jorge Herralde, Beatriz de Moura, José Luis Oller-Ariño, Xavier Rubert de Ventós, Ivan Tubau.

21&22. La violència de gènere a la literatura i les arts / La violencia de género en la literatura y las artes

Manuel Baldiz, Lucía D'Angelo, Manuel Delgado, León Febres-Cordero, Natalia Fernández Díaz, Sabel Gabaldón, José Luis Giménez-Frontín, José Monseny, Cristina Peri Rossi, Marta Pessarrodona, Marie-Claire Uberquoui, Javier Urra.

23. IV Centenari Quixot / IV Centenario Quijote

José Luis Giménez-Frontín, José María Micó, Carme Riera, Antonio Tello.

Consulteu la secretaria de l'ACEC sobre la disponibilitat d'exemplars dels números no exhaurits. / Consulte en la secretaria de la ACEC sobre la disponibilidad de ejemplares de los números no agotados.

www.acec-web.org
secretaria@acec-web.org

