

28

OCTUBRE 2007

CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA

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

Ateneu Barcelonès, Canuda 6, 5º piso
08002 Barcelona
Tel. +34 933 188 748 / Fax +34 933 027 818
secretaria@acec-web.org
www.acec-web.org

JUNTA DIRECTIVA

Presidenta

MONTSERRAT CONILL

Vicepresident 1º

MIQUEL DE PALOL

Vicepresident 2º

MANUEL SERRAT CRESPO

Secretari General / Secretario General

JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN

Tresorer / Tesorero

ALEJANDRO GÓMEZ FRANCO

Vocals / Vocales

DANTE BERTINI

ANNA CABALLÉ

CARME CAMPS

DAVID CASTILLO

JOSÉ FLORENCIO MARTÍNEZ

JOSÉ MARÍA MICÓ

ANNE HÉLÈNE SUÁREZ

ANTONIO TELLO

Cuadernos de estudio y cultura
Número 28 - Primera edición:
Septiembre 2007

© Edició / Edición Cuadernos:
ACEC

© Textos:

JESÚS AGUADO, ALFONSO ALEGRE HEITZMANN,
JUAN ARNAU, XAVIER BRU DE SALA,
JOSÉ CORREDOR-MATHEOS,
MANUEL SERRAT CRESPO,
JUAN CARLOS ELIJAS, BARTOMEU FIOL,
ANTONIO GAMONEDA,
SERGIO GASPAS, SEÁN GOLDEN,
GOYA GUTIÉRREZ, ROSA LENTINI,
CHANTAL MAILLARD, TERESA MARTÍN TAFARELL,
ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN,
DOLORS MIQUEL,
EDUARDO MOGA, MANEL OLLÉ,
JUAN PABLO ROA DELGADO, EDUARD SANAHUJA,
ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ, VÍCTOR SUNYOL,
ANTONIO TELLO, CARLOS ZANÓN.

Correcció / Corrección:

MONTSERRAT BAYÀ

PILAR BREA

Il·lustració de portada i disseny publicació /

Ilustración de portada y diseño publicación:

© bertini + chapuis

© Fotografies / Fotografías:

CARME ÉSTEVE

Patrocina:

CEDRO

Col·labora / Colabora:

Generalitat de Catalunya - Institució de les
Lletres Catalanes

Depósito legal: **B-36.949.2006**

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.

VI Jornades Poètiques de l'ACEC

VI Jornadas Poéticas de la ACEC

ACEC

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL
D'ESCRITORS DE CATALUNYA

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE
ESCRITORES DE CATALUÑA

Sumari / Sumario

<i>Inauguració / Inauguración</i>	
ANTONIO GAMONEDA	13
<i>Orient i Occident: pensament i poesia / Oriente y Occidente: pensamiento y poesía</i>	
Ironía y silencio en la filosofía de la India, JUAN ARNAU	21
En un principio fue el hambre. Breve historia de la poesía, CHANTAL MAILLARD	37
Text i context en la traducció de la poesia clàssica xinesa, SEÁN GOLDEN	45
La suor del jade i la gasa de la nit: imatge i pensament en la poesia xinesa de la dinastia Tang, MANEL OLLÉ	59
<i>Orient i Occident: escriptura, trasvasaments i traduccions / Oriente y Occidente: escritura, trasvases y traducciones</i>	
Arañas en la boca. Notas para una poética, JESÚS AGUADO	73
Huellas de Extremo Oriente en la poesía occidental, JOSÉ CORREDOR-MATHEOS	81
Maruyme: fuentes y origen, MANUEL SERRAT CRESPO	89
La traducción de la poesía china, ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ ...	97
<i>Actualitat de la poesia satírica / Actualidad de la poesia satírica</i>	
La sàtira entre la poesia i el periodisme, XAVIER BRU DE SALA	107
La carn és ànima, DOLORS MIQUEL	119
Actualidad de la poesía satírica, EDUARDO MOGA	127
<i>Lectura de poemes (selecció) / Lectura de poemas (selección)</i>	
ALFONSO ALEGRE HEITZMANN, JUAN CARLOS ELIJAS, BARTOMEU FIOL, SERGIO GASPAS, SEÁN GOLDEN, GOYA GUTIÉRREZ, ROSA LENTINI, CHANTAL MAILLARD, TERESA MARTÍN TAFARELL, ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN, MANEL OLLÉ, JUAN PABLO ROA DELGADO, EDUARD SANAHUJA, VÍCTOR SUNYOL, ANTONIO TELLO, CARLOS ZANÓN	133

*Les VI Jornades Poètiques de l'ACEC es van celebrar a l'Ateneu
Barcelonès del 6 al 9 de juny de 2006.
El comitè organitzador era format pels poetes
Hèctor Bofill, José Luis Giménez-Frontín,
José María Micó i Jordi Virallonga.*

*Las VI Jornadas Poéticas de la ACEC se celebraron en el Ateneu
Barcelonès del 6 al 9 de junio de 2006.
El comité organizador estaba formado por los poetas
Hèctor Bofill, José Luis Giménez-Frontín,
José María Micó y Jordi Virallonga.*

Inauguració

Inauguración

ANTONIO GAMONEDA



ANTONIO GAMONEDA

(Oviedo, 1931) ha sido finalmente reconocido como una de las grandes voces de la poesía española actual. Su obra, de extremado rigor y fuerza excepcional, se inició en 1966 con la publicación de *Sublevación inmóvil* al margen de los cánones realistas de sus contemporáneos y , por el momento, culmina en 2000 con *Sólo luz* y la reedición ampliada del *Libro del frío*, y con *Cecilia* en 2004.

Es Doctor Honoris Causa por la Universidad de León y ha recibido los más altos galardones de la literatura española, entre ellos, el Premio Nacional de Poesía en 1988, el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana por el conjunto de su obra y el Premio Cervantes en 2006.

DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA¹

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una
[desaparición.

El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el
[olvido,

Y no acepté otro valor que la imposibilidad.

Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el
[mar,

Escuché la rendición de mis huesos depositándose en el
[descanso;

Escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra
[al ingresar en lo que quedaba de mí;

Escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en
[mi espíritu,

Y no pude resistir la perfección del silencio.

1 Tres fragmentos de un texto único: «Arden las piedras», 1977. Reproducción autorizada por el poeta para este número de *Cuadernos de Estudio y Cultura*.

[...]

La yerba como un silencio. La yerba atravesada por los
[insectos tercios en la felicidad.

Este descanso que no cesa bajo las páginas soleadas... Vigilad
[esa yerba.

Esta es la luz acumulada por difuntos y códices atribuidos al
[incesto, a las historias con animales fugitivos.

Todo es mortal en la serenidad; hay un país para el
[desengañado,

Y su visión es tan blanca como la droga de la eternidad.

Tú, en la despensa de los híbridos, abres el libro de la envidia,
[lees los cánticos eléctricos aprendidos de tus hermanos,
[eres azul en la indignidad.

Mi porvenir se aloja en el arrepentimiento. Ante tus jícaras
[vacías mi porvenir es partidario de los insectos.

Y el corazón pesa en obras agotadas.

¿Qué sabes tú de la mentira? Bajo la costra del hastío, en la
[urticaria del cobarde,

Un metal distinguido, un racimo de uñas abrasadas

Profundiza en la muerte. Es la pasión de la inutilidad.

Es la alegría de las máscaras reunidas en el estudio de la yerba,
[verdes y codiciables en los estuarios de la sombra,

única especie conciliada, única y resistente a la pericia del
[recuerdo, a la censura de los hombres cansados; fresca
[como un grito de alondra bajo las aguas.

Ah, la mentira en el corazón vaciado por un cuchillo invisible.

Ah, la mentira, ciencia del silencio.

[...]

El olvido es mi patria vigilada y aún tuve un país más grande y
[desconocido.

He retornado entre un silencio de párpados a aquellos bosques
[en que fui perseguido por presentimientos y
[proposiciones de hombres enfermos.

Es aquí donde el miedo ve la fuerza de tu rostro; tu realidad en
[la desaparición

(que se extendía como la lluvia en el fondo de la noche; más
[lenta que la tristeza, más húmeda que labios sobre mi
[cuerpo.)

Eran los grandes días de la traición.

Me alimentaba la fosforescencia. Tú creaste la mentira entre las
[piernas de mi madre; no existía el dolor y tú creaste la
[compasión.

Tú volvías a las hortensias.

Y sollozaste bajo la lente de los comisarios.

Y vi la luz de la inutilidad.

Mi boca es fría en las plegarias. Este relato incomprensible es
[lo que queda de nosotros. La traición prospera en
[corazones inviolables.

Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la
[muerte. Y los carbones resplandecen sobre la piel de
[héroes aún despiertos en el umbral de la imbecilidad.

Y ese alarido entre cristales, esas heridas que no son visibles
[más que en el instante del amor...

¿Qué hora es ésta, qué yerba crece en nuestra juventud?

Primera jornada
6 juny / junio 2007

Orient i Occident: pensament i poesia

Oriente y Occidente: pensamiento y poesía

JUAN ARNAU

Ironía y silencio en la filosofía de la India



JUAN ARNAU

(Valencia, 1968) es licenciado en astrofísica y doctor en filosofía sánscrita. Ha publicado traducciones del sánscrito y ensayos críticos sobre la obra filosófica de Nagarjuna a la luz del pensamiento contemporáneo (*Fundamentos de la vía media*, *La palabra frente al vacío* y *Abandono de la discusión de Nagarjuna*).

Publica habitualmente en las revistas especializadas en estudios de la India y es profesor e investigador en la Universidad de Michigan y profesor asociado de la Universidad de Barcelona.

A Jacques Derrida, *In memoriam*

–No veo dónde quieres llegar –afirma el lógico ortodoxo (nai-yāyika).

–Yo tampoco –responde el lógico descreído (vitandín)– tiro del hilo del ovillo que es la mente.

–Trabajas sumido en el absurdo.

–No desde él, sino hacia él, lo saco a escena, ¿y qué es el teatro sino el ejercicio, eficaz y lujoso, del absurdo?

–¿Y la lógica?

–Un drama que representar.

–¿El objetivo?

–Una ironía que repercutir. Prefiero no llegar a nada conscientemente que no llegar a nada sin sospecharlo. Todo concepto es añagaza. El Buda ya había columbrado estas cosas. Quizá el universo tenga como fin, como acicate secreto, la conciencia.

–Un asunto de gravedad.

–No exactamente. Nosotros, los vitandines, hemos descubierto, quizá tardíamente, que no hay nada más delicado que ironizar nuestras penas, nuestros conocimientos, el linaje de nuestros deseos.

Voy a hablar de una escuela filosófica de la India, o mejor, de una corriente de pensamiento, cuyos miembros eran expertos en lógica y, al mismo tiempo, mantenían una actitud descreída respecto a las posibilidades de la lógica (y del lenguaje en general). La tarea que llevaron a cabo estos lógicos descreídos consistía en participar en los debates desarticulando y refutando los puntos de vista ajenos, sin decidirse a postular (y defender) un punto de vista propio. Fueron llamados vitandines, término un tanto despectivo que hacía referencia a su actitud pendenciera y deconstructiva.

Trataré aquí de rescatar la figura del vitandín, generalmente despreciado (y temido) por las tradiciones dominantes de la filosofía de la India, a pesar de que tuvo prestigiosos representantes como Nagarjuna (budista madhyamika) y Sriharsa, (vedanta advaita).

El vitandín sabe instintivamente que debe desconfiar de la lógica y, sin embargo, nunca la deja de lado, nunca cesa de practicarla. Los vitandines fueron grandes maestros de lógica y el dominio de sus mecanismos les permitió advertir los efectos, las ilusiones, de esta suerte de prestidigitación conceptual. No creo que se les pudiera considerar sofistas (ni siquiera en el buen sentido de la palabra) y tampoco sería adecuado llamarlos escépticos. Los vitandines creían en muchas cosas, incluso en la lógica como propedéutica, como preparación y entrenamiento mental; aunque desconfiaban de sus éxitos, de la vanidad de sus conclusiones. Creo que lo mejor sería considerarlos ironistas.

La ironía, fundamentalmente en la tradición zen, ha jugado un importante papel en el pensamiento religioso de Asia, algo difícil de encontrar en las tradiciones occidentales. Mi trabajo quiere rescatar el sentido filosófico de la ironía, frecuente en los vitandines y en el budismo chan, para conectarlo con algunas cuestiones filosóficas contemporáneas como las relaciones entre pensamiento y poesía y el llamado *fin de la metafísica*, ocaso alentado por filosofías irónicas como las de Kierkegaard o Nietzsche.

LA IRONÍA DEL MĀDHYAMIKA

The importance of being ironical does not have to compete with the importance of being earnest.

D. C. Muecke (*Irony*, p. 2)

La ironía es el juego infinitamente fugaz con la nada; y eso no la asusta, sino que sigue asomando la cabeza.

[...] la vida genuinamente humana no es posible sin ironía. Sólo cuando se la domina, la ironía *limita, finitiza, restringe*, y de esa manera proporciona *verdad, realidad, contenido*; la ironía *disciplina* y *amonesta*, y

de esa manera proporciona *solidez y consistencia*. La ironía es un celador temido sólo por aquel que no lo conoce, pero amado por aquel que lo conoce. Aquel que no entiende nada de ironía, aquel que no tiene oídos para sus susurros, [...] carece de aquello que es a veces imprescindible para la vida personal, carece de ese baño renovador y rejuvenecedor, de ese bautismo purificador de la ironía que redime al alma de su vida en lo finito, cuando el aire se torna demasiado opresivo, es necesario desvestirse y lanzarse al mar de la ironía, no para permanecer en él, sino para volver a vestirse indemne, ligero y satisfecho.

Søren Kierkegaard (*El concepto de ironía*, p. 339)

Tanto en la India como fuera de ella encontramos filosofías incapaces de negociar con las fuerzas corrosivas y lenitivas de la ironía. Para ellas su medicina se convierte en veneno. Sospechan que la ironía no es algo que se pueda dominar y que, una vez desatada, lo desbaratará todo. La crítica de Habermas a la modernidad es un eco de la impaciencia de Hegel ante la ironía de Schlegel, que a su vez fue resultado de una vieja querrela, que se podría remontar hasta la cicuta de Sócrates. Los partidarios de la ironía siempre han causado molestias. «Para Hegel la ironía era una abominación y siempre hablaba de ella en tono peyorativo. Pronto renunció a la esperanza de salvar a los ironistas y pasó a tratarlos como incorregibles y empedernidos pecadores» (Kierkegaard p. 290).

La ironía ha sido y es un concepto elusivo, como lo fueron los que la frecuentaron. Para hablar de la ironía hay que estar ya instalado en ella, pues la ironía, como la vacuidad del *mādhyamika*, no es un concepto, sino una actitud hacia el lenguaje y las ideas que éste pueda destilar. Con la ironía pasa algo parecido a lo que ocurre con la metáfora, no es posible hablar de ella sin utilizar ya metáforas. Los *mādhyamika* fueron célebres por su dialéctica escurridiza, que se escabullía de la fuerza de las razones contrarias y desarrollaba una prudencia *egoīsāta* que los inmunizaba contra las ilusiones de la lógica. Su tono y su actitud, en los debates, en las discusiones, era muy fácil de reconocer pero no se dejaba *iden-*

tificar. La ironía fue para ellos la herramienta perfecta para desmentir el lenguaje y quizá el único método disponible para *decir* algunas verdades desmentidas.

La ironía ha sido y es la economía, miserable o generosa, del entusiasmo, pero también ha funcionado como condición de la producción textual. «Para poder escribir bien sobre un asunto –escribe Schlegel– uno debe haber dejado de estar interesado en él.» En términos del *mādhya*mika, la frase de Schlegel podría reformularse así: «Para pensar bien hay que abandonar el apego a las creencias». Lo que Schlegel dice de la escritura se aplica también a la lectura: «todo lector sabe que ciertas frases no pueden entenderse sin rechazar lo que parecen decir» (Booth 1974)¹. Pero al distanciarse de la exaltación del ánimo y alejarse de lo evidente, la ironía pone en peligro la significación misma, planteando un problema a toda crítica textual y, en el caso del *madhyamaka*, a los comentaristas de Nāgārjuna. ¿Cómo saber si un texto es irónico o no?¹

La ambigüedad de la ironía abrirá unas puertas y cerrará otras. Por un lado permite lo que Borges llamó «el arte del anacronismo y de las atribuciones erróneas», estrategia de lectura que permitiría atribuir a James Joyce la *Imitación a Cristo*, actitud irónica que llenaría de vida estos «tenues avisos espirituales»². El propio Borges confesaba que durante su juventud había leído con fruición a un extraordinario poeta, León Bloy, para con el tiempo descubrir que no *era* un poeta sino un filósofo y que ignorar este hecho hizo posible aquella dicha. La pregunta sería si hay una lectura que no sea irónica, que no haga peligrar un significado ya de por sí anacrónico. La irónica anima así, mediante su ejercicio de desplazamientos, el sedentario arte de la lectura, quebrantando las limitaciones geográficas e históricas, transformando identidades,

¹ Wayne Booth, *A Rethoric of Irony*, Chicago UP, 1974.

² J. L. Borges. «Pierre Menard, autor del Quijote». *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941. *Ficciones*, 1944.

resquebrajando ideologías. ¿Dónde se detiene esta peregrina?³ «Lo que está en juego (en la ironía) –escribe Paul de Man– es la posibilidad misma de la comprensión, la posibilidad de la lectura, la legibilidad de los textos, la posibilidad de decidir sobre un significado. [...] la ironía puede ser, en efecto, muy peligrosa.»

Si por un lado la ironía nos enseña a aceptar las limitaciones históricas y culturales, por el otro nos permite auparnos por encima de ellas. La mirada irónica del *mādhyamika* percibe la *contingencia esencial* de todo fenómeno, *extrañamiento* del mundo que alcanza al propio yo, pero ¿qué ocurre con las ideas que dan cuenta de esa mirada? En su actitud de ignorante arrogante («no tengo ideas propias pero refutaré todas las opiniones»), el *mādhyamika* buscará la luz, el esclarecimiento, en el discurso del otro, que sostiene dialécticamente durante el tiempo necesario para que caiga por su propio peso (se contradiga). El *mādhyamika* sabe que el error se desbarata solo, pero su cometido consistirá en acelerar ese proceso para así *mostrarlo* (sin demostrarlo), buscando, creando y reproduciendo una complicidad irónica. Inaugurando un *Theatrum philosophicum*.

Su actitud poco tiene que ver con la duda o el escepticismo. Cuando el sujeto duda es porque quiere acceder al objeto y su desgracia es que el objeto se le escapa constantemente. Pero el *mādhyamika*, en su ironía, está siempre queriendo librarse del objeto y lo logra tomando conciencia a cada instante, en todo momento, de su falta de naturaleza propia. Impugna la realidad del fenómeno para liberarse tanto de lo que lo rodea como de ese otro fenómeno que es el yo. De ahí la importancia que tiene para él domar la ironía, adiestrarla mediante la meditación y el ejercicio constante de la lógica. Y la idea misma de la liberación pierde así su referente, pues se descubre a sí misma con el supuesto implícito

³ La cuestión concierne también al psicoanalista, ¿dónde detener –preguntaba Wittgenstein– la asociación de ideas que tiene lugar en el tratamiento psicoanalítico?

de un yo independiente del resto de las cosas. En este punto es donde la liberación deja paso al despertar y comienza a perfilarse el ideal del bodhisattva, donde la ironía servirá de fundamento filosófico a la compasión.⁴

FILOSOFÍA DEL ABSURDO: LOS VITANDINES

La práctica del debate tipo *vita\ḍā* o debate de refutación, se encuentra atestiguada en los primeros manuales de lógica de la India, los *Diálogos de lógica* (Nyāya-sūtra), que podemos situar alrededor de principios de nuestra era. Se trata de una crítica que sólo pretendía mostrar las inconsistencias lógicas del oponente sin establecer ninguna tesis propia. Los que la practicaban fueron llamados vitandines. Para que se pudiera dar este tipo de debates una de las partes establecía una tesis, mientras que la otra, el vitandin, se encargaba de refutarla sin proponer tesis alguna, de modo que la impugnación de una tesis no comprometía al impugnador a aceptar la tesis contraria. Este tipo de discusión fue la preferida de los cārvaka (escépticos), los mādhyamika (budistas) y los vedāntin (hinduistas).

El término sánscrito *vita\ḍā*, cuando se dice de una palabra, de una doctrina o de una proposición, significa falaz, y tiene una connotación de frivolidad. Cuando se refiere a la réplica en un debate, el término tiene dos aspectos. El negativo se podría traducir por «capcioso», eso que hace arrancar al contrincante una respuesta que podría comprometerlo o que favorece el propósito del que la formula. En su aspecto positivo significaría «argumen-

⁴ El mādhyamika no cree que siempre haya algo detrás de las apariencias, pero evita también toda idolatría del fenómeno y, así nos dispensa de la prolijidad de pensar que la descripción o el análisis de un fenómeno requeriría un tiempo tan largo como el que el propio fenómeno tuvo que recorrer. Véase, por ejemplo, «Del rigor de la ciencia» de Borges, donde el rigor científico de los cartógrafos chinos los lleva a diseñar un mapa del mismo tamaño que el territorio.

tación negativa». El término tiene algo también de burla fina y disimulada y, como en la ironía, de pretensión de dar a entender algo diferente a lo que se dice.⁵ Es precisamente esa distinción entre *decir* y *mostrar* la que permite leer a los vitandines como ironistas.

Una de las formas más habituales de llevar a cabo la argumentación negativa fue la reducción al absurdo (prasaḷga). El método es como sigue. El mādhyamika, y de forma más general el vitaḷḍin, asume, provisionalmente (abhyupagama), los supuestos o axiomas del adversario. Una vez asumidos los desarrolla siguiendo las reglas de la lógica del oponente, mediante el uso de inferencias (anumāna), ejemplos *pertinentes* (upamāna) y otros *medios de conocimiento* (pramāna) que su interlocutor considera válidos. Este desarrollo continúa hasta alcanzar una proposición que contradiga los supuestos. Se trata de un trabajo dialéctico que des-

⁵ Entre los significados del término vitaḷḍā se encuentran los de «crítica ociosa», «objeción capciosa», «controversia frívola o falaz», «crítica capciosa en general» (Apte). Los diccionarios de sánscrito citan todos la misma fuente, los Nyāyasūtra, por lo que no hacen justicia al término, que sería reivindicado por el vedānta advaita en la India medieval. Veamos algunos ejemplos. «Cavil, captious objection, fallacious controversy, perverse or frivolous argument.» (In Nyāya: «Idly carping at the arguments or assertions of another without attempting to prove the opposite side of the question».) Vaitaḷḍika: Skilled in the tricks or artifices of disputation. Captious person. (Monier-Williams, Oxford, 1899). «Captious argument» (Macdonell, Londres, 1893). «A form of debate» (A trilingual dictionary, Sanskrit College, Calcutta, 1966). En hindi: «captious or perverse criticism. Pointless or frivolous controversy». En francés: «chicane, argumentation futile (par laquelle on cherche à battre l'adversaire sans réussir à démontrer la justesse de son propre point de vue). (Dictionnaire Sanskrit Français de Louis Renou y Nadine Stchoupak, París, 1959.) Alemán: Chicane in der Disputation, wobei der Streitende seinen Gegner zu widerlegen bemüht ist, ohne dadurch für seine Behauptung eine Stütze zu gewinnen. (Sanskrit Wörterbuch, Otto Bohtlingk, 1883.)

confía de las posibilidades «positivas» del razonamiento, teniendo como objetivo final el absurdo y no la conclusión válida.⁶

La reducción al absurdo, muy utilizada hoy día en el análisis matemático, ha sido una estrategia frecuente en filosofía, de modo que si definiéramos la práctica filosófica en función de sus métodos (y no en función de las creencias de aquellos que los emplean), las prácticas dialécticas del vitandín deberían encuadrarse en el ámbito de lo que hoy llamamos filosofía. Pero hay algunas diferencias entre lo que hace el matemático y lo que hace el vitandín. El matemático, para probar una igualdad, una ecuación, supone lo contrario, transforma la igualdad que quiere probar en una desigualdad. Esa desigualdad se desarrolla hasta dar con una contradicción. Una vez encontrada, se considera probada la equivalencia primera. Para el vitandín este procedimiento no es lícito. Probar que algo es lógicamente contradictorio no tiene por qué implicar que su contrario sea cierto. Reducir al absurdo una creencia no tiene por qué implicar su contraria, puede simplemente significar el rechazo mismo de los términos en los cuales se formula dicha creencia (en términos de la lógica, el rechazo de los axiomas). Reducir al absurdo la idea de que el universo es una creación divina no tiene por qué implicar que ha sido creado por un demiurgo, bien pudiera ser que el universo nunca hubiera sido creado. Se rechaza la terminología *creativa* (la noción de origen), sin que esto quiera decir que se acepte otro tipo de terminología, pues se piensa (sin que se sepa muy bien cómo) que las palabras crean un velo⁷ (el velo de māyā), que impide ver las cosas tal y

⁶ Se ha dicho a menudo (Jerome Bruner, Nelson Goodman) que el sentido es algo construido, en este caso el absurdo también lo sería. Ambos requieren de la lógica.

⁷ Esa crítica del lenguaje se resuelve, como ocurre a menudo, en crítica de un cierto lenguaje, que termina por sustituirse por otro lenguaje, en el caso del vitandín por toda una serie de metáforas de la ilusión.

como son. Ese rechazo que difiere la solución indefinidamente se extiende (se *disemina*) a todo concepto.

Uno podría preguntarse si la búsqueda del absurdo puede ser un objetivo legítimo de la filosofía. Los vitandines, precursores de la filosofía del absurdo de Albert Camus, pensaban que sí. Algunas voces contrarias argumentaron y argumentan que la contradicción no puede ser el objetivo de la filosofía, pues la filosofía misma es el esfuerzo por neutralizar el absurdo y, así, dar sentido al mundo.⁸

Otros vieron en la estrategia del vitandín una labor de desbrozamiento. La reducción al absurdo y la argumentación negativa no pueden decirnos lo que el mundo es o cuál es la verdad, pero sí pueden preparar el camino para que esa verdad se manifieste por sí misma. Como si para escuchar la música de la verdad hubiera que silenciar el susurro del lenguaje (*Le bruissement de la langue*).

Es bien conocida la incapacidad de las palabras para dar cuenta de muchas de las vivencias que experimentamos cada día. Wittgenstein proponía que tratáramos de describir el sonido de un clarinete, Chesterton los colores de una selva otoñal. Pero esa torpeza del lenguaje se confunde a menudo con la futilidad de las palabras o de la lógica, en aras, en general, de una experiencia *más allá* del lenguaje, como si esa misma experiencia fuera algo extraordinario. ¿Existe acaso algún tipo de experiencia que no esté más allá del lenguaje? Lo que puede enseñarnos el uso que hicieron los vitandines de la lógica es precisamente que el razonamiento puede

⁸ Los vocabularios que afirmaron o censuraron la actitud del vitandín alcanzarían un alto grado de violencia intelectual. Para contrarrestar dicha agresividad, los jainistas extendieron su doctrina de la no violencia a la argumentación filosófica, estableciendo que toda crítica debía ser precedida de una comprensión total y profunda de la doctrina a rebatir. Mediante dicha asimilación se neutralizaría la crítica. Esta doctrina, llamada anekāntavāda («la verdad no está sólo en un lado»), fue una de las más grandes manifestaciones de la tolerancia intelectual que dio la historia de la filosofía de la India.

servir muy bien de base a la intuición de la *negatividad* del lenguaje, un tema recurrente de la filosofía reciente (pienso en Saussure, Derrida, Adorno y Agamben) y que los gramáticos indios abordaron mediante el concepto de *apoha*.

En los debates que se celebraban en la India antigua, la identificación de un error lógico, una falacia o una contradicción por alguno de los contendientes o por los mismos jueces, significaba la derrota inmediata. Un error que pasaba desapercibido era tan bueno como una verdadera razón. La idea del vitandín es que para hablar de *razón* (y distinguirla de *falacia*) tenemos que movernos dentro de un orden, en este caso el orden establecido por las reglas del debate, pero cuando hablamos del razonamiento y del lenguaje, ese orden no es nunca un orden completamente cerrado (las conversaciones y los debates siguen teniendo lugar, la lengua sigue viva). Uno puede tener *razón*, digamos, en un sudoku, donde la inteligencia trabaja sobre un orden subyacente, un orden completo en el que hay aciertos y errores. Si nos desplazamos a un juego como el ajedrez, localizar el acierto y el error resulta ya más complicado, pues en función de cómo se haya desarrollado la partida, un movimiento particular será considerado como acierto o como error. La razón se decidirá cuando la partida haya concluido, cuando Aquiles haya alcanzado finalmente a la tortuga, cosa a priori imposible. Lo mismo sucede, según Šrī Har●a, célebre poeta y dialéctico del siglo XII, en un debate y algo parecido ocurre en la historia, que quita la razón a unos y la otorga a otros que en vida nunca la tuvieron.

VIGENCIA DEL VITANDÍN

La historia de las ideas, que Foucault ha sabido esbozar de modo tan perspicaz, muestra cómo el rechazo de ciertos vocabularios ha ido configurando los diferentes escenarios en la batalla por el estatuto de lo verdadero. Pero toda crítica del lenguaje, hoy lo sabemos bien, es crítica de un *cierto* lenguaje. No importa que ésta

se presente a sí misma como una crítica del lenguaje en su totalidad: siempre acaba por proponer un vocabulario que ocupe el lugar del socavado. Los vitandines criticaron el lenguaje de la lógica para sustituirlo por toda una serie de metáforas de la ilusión, pero la originalidad de su propuesta consiste en haber tenido una conciencia muy clara de que, al heredar el lenguaje, heredamos las incontables palabras pronunciadas por los hombres, razonables o insensatas, filosóficas o poéticas, palabras que hemos de cargar, palabras que dieron cuerpo a un sentido que cae sobre nosotros, conduce nuestra ceguera y dirige nuestro deseo.

La tarea del vitandín, con frecuencia acusado de escéptico, desplazada por la ciencia autorizada de la lógica (*nyāya*), transforma la lógica y sus resultados en el sueño dogmático de un mundo encantado. Con ellos, la filosofía pondera su sueño, pero lejos de parapearse en una «razón del prodigio», el vitandín reconoce en todo discurso sobre la *verdad* la servidumbre a estructuras lingüísticas, históricas y culturales: el sánscrito, el uso de ciertos procedimientos y vocabularios lógicos, siempre amenazados por su fecha de caducidad. Así, el vitandín escenifica en su ironía que esa misma lógica es un efecto de lo convencional, del acuerdo mutuo, un efecto, en definitiva, de un lenguaje siempre provisional. Tras lo que se dice en los debates no hay nada, nada que decir que no sean otros dichos. La autoridad de la lógica no descansa pues en una conexión privilegiada con los hechos del mundo, sino que es un efecto más de lo social, del lenguaje y de la capacidad para ponernos de acuerdo.

La hermenéutica contemporánea nos ha enseñado que es en los supuestos desde los que argumentamos donde descansa el sentido de lo que decimos (compartir lo tácito es entenderse, no hacerlo es hablar lenguajes diferentes). De modo que el sentido se encuentra siempre en suspenso, en un *afuera*, nunca completamente expuesto.⁹ Así, toda pretensión de soberanía de lo explícito, el argumen-

⁹ De ahí su parentesco con el poeta, si entendemos la poesía, siguiendo a Paul Celan, como «aquello que sin imponerse, se expone».

to *demostrado* en el debate, oculta la naturaleza del sentido que presume: las reglas y acuerdos provisionales que lo hacen posible. La risa es un buen ejemplo de cómo el sentido habita lo tácito. Vayamos al cine o al teatro en Asia, observemos las reacciones del público y nuestra propia reacción. Comprobaremos rápidamente que cuando otros estallan en carcajadas, nosotros enmudecemos y viceversa. No importa si la película es asiática o europea, la falta de sintonía se hará en seguida evidente. Lo explícito, lo que vemos en la pantalla, tiene sentidos diferentes debido a lo que no se ve, lo implícito.

Dado que para el vitandín el sentido no puede reducirse a lo explícito, ejercerá su ironía como antídoto contra esa tendencia general (y dominante) del pensamiento a ocultar lo que le sirve de base, que ha sido y sigue siendo una de sus principales estrategias para preservar la autoridad.¹⁰

Esta idea, ahora que la filosofía ha logrado parodiarse a sí misma (ya decía Pascal que burlarse de la filosofía es ya hacer filosofía), tiene una rabiosa actualidad. Hoy sabemos bien, gracias a Gadamer, Rorty y otros héroes del giro lingüístico, que las suposiciones que utilizamos al conversar o al debatir, lo que damos por sentado, son exteriores al discurso explícito y que la efectividad del discurso descansa precisamente en su capacidad de mantener al margen todos los supuestos que arrastra. Hoy sabemos que muchas veces lo que nos convence es, precisamente, lo que no se dice, lo que, desde su silencio, habla. Y esa «exterioridad», ese afuera, no es independiente del lenguaje y de los acuerdos tácitos que se negocian en cada cultura, acuerdos que tienen a su vez una naturaleza histórica y cuya transformación es función de las conversaciones y los debates que se vayan produciendo, de «la lucha por el estatuto

¹⁰ La lógica habla y se desarrolla como si no se sustentara en axiomas, manteniéndolos fuera de la discusión. Si en la lengua viva el sentido de lo dicho está siempre pendiente de los hablantes, la tarea del vitandín consistirá en sacarlo a la luz sin fosilizarlo mediante el concepto.

de la verdadero» (Foucault). De modo que se podría decir, como ha apuntado José Luis Pardo, que es el curso mismo de la conversación (o de la batalla dialéctica) lo que va creando el terreno sobre el que se mueven los hablantes.¹¹ Esto podría explicar porqué los vitandines, sin pretender probar nada, se empeñaron en no ser excluidos del ágora del debate y se convirtieron, mediante un estilo que huía de la certeza y promovía el asombro, y gracias al ejercicio de la lógica, en representantes de una escuela cuyo manifiesto nunca conocerían.

La miseria de la filosofía, otro tema de nuestro tiempo, fue transformada por los vitandines en un teatro para la ironía (y muchas veces para la vanidad, los vitandines, no lo olvidemos, eran temidos y admirados refutadores). Como el poeta, el vitandín se expone, no impone, sólo aspira a mostrar, y rehúsa demostrar. Se ve a sí mismo, en su ironía, dedicado pacientemente a la refutación, en la creencia de que el lenguaje, en su soberanía negativa, tendrá el poder de hacer aparecer el cuerpo sensible de la verdad a quien sepa escuchar su silencio.

Los vitandines columbraron que, entre los pliegues de la filosofía, entre los surcos del razonamiento, es posible encontrar un sesgo poético. Advirtieron que no hay nada tan filosófico como las limitaciones de la filosofía, y que la filosofía, en su intento desesperado, y a veces ridículo, de dar cuenta de lo real, es un canto de amor perdido.

¹¹ José Luis Pardo, *La metafísica*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 141.

CHANTAL MAILLARD

*En un principio fue el hambre.
Breve historia de la poesía*



CHANTAL MAILLARD

Es poeta y ensayista, habiéndose especializado en Filosofía y Religión Indias en la Universidad de Benarés (1987-1988). Ha desempeñado su tarea docente hasta 2002 en la Universidad de Málaga en los ámbitos de historia de la filosofía, el pensamiento oriental y la estética, y ha coordinado y dirigido grupos de investigación con el principal propósito de poner en relación y aunar conocimientos, tradiciones culturales y géneros literarios. Ha escrito numerosos ensayos y cultivado la prosa poética. Su más reciente poemario, *Matar a Platón*, fue galardonado en 2004 con el Premio Nacional de Poesía.

Barcelona, 2004

En un principio fue el hambre. Y la necesidad de unirse, de mantenerse unidos para poder subsistir. De ahí que los pueblos tuviesen que construirse una historia común, un pasado por el que fortalecer su identidad. El poeta se encargó de ello. El poeta no era un oráculo; era un forjador de mitos. Entonados, estos mitos podían memorizarse y transmitirse. De este modo, unidos en una memoria colectiva, el pueblo podía subsistir. La poesía, entonces, en sus inicios, tenía una función política.

Pero fue reemplazada por las teodiceas. Los filósofos se convirtieron en consejeros de los gobernantes y reemplazaron a los cantores y, poco a poco, la poesía fue convirtiéndose en un juego elegante cultivado por los nobles en las tardes ociosas.

Podríamos pensar en el *ars poetica* como una degeneración de la actividad poética. Podríamos hablar de una «estatización de la mnemotecnia». En este proceso, el poeta tomó prestado de la filosofía (que también era cosa de palacio) ciertos hábitos. Por ejemplo, el autor empezó a utilizar la tercera persona del plural («los hombres»...) para hablar de sí mismo. Contagiado de la metafísica, el poeta se ejercitó en lo universal, ya no con el ejemplo, como correspondía a la poesía épica (a la que se refería Aristóteles), sino con el concepto. Ya no se hacía referencia a aquel personaje apa-

sionado o a aquel otro cuya muerte, etc., sino que se cantaba el Amor y la Muerte... Y así hemos llegado a este momento.

Sin embargo, ahora, después de haber tomado conciencia de que la Historia no es ni tiene por qué ser la historia verdadera y que las metafísicas no pasan de ser ejercicio de lenguaje, ahora, después del desencanto y de la hibridación de los géneros, puede que la poesía, algún tipo de poesía vuelva a ser necesaria. Pero, ¿qué tipo de poesía?, y ¿para qué?

Respondamos a lo segundo en primer lugar: para volver a entrañarnos. Porque la metafísica no nos ha simplificado la vida ni nos la ha hecho más llevadera. Porque nuestra identidad de pueblo se ha desintegrado en pequeñas cápsulas (unifamiliares, individuales) y seguimos anhelando una unidad mayor. Y, sobre todo, porque ahora, para la conciencia posmoderna, la existencia misma es lo que se nos ha vuelto extraño y que probablemente echemos en falta un nuevo «entrañamiento».

Hay algo en la vida humana –escribió Zambrano¹– insobornable ante cualquier ensueño de la razón: ese fondo último del humano vivir que se llaman las entrañas y que son la sede del padecer.

Y también:

Sería imposible que no veamos en la poesía una integridad más lograda que en la Metafísica; imposible que no veamos en ella el camino de la restauración de una perdida unidad. Imposible también que no la situemos como la forma de la comunidad.²

La poesía de la que necesita la conciencia posmoderna no parece que sea la épica de Homero ni la versificación ingeniosa palaciega de épocas decadentes. Pero tampoco es la poesía metafísica, aquella de la que Aristóteles dijera que es más filosófica que la Historia porque la Historia atiende a hechos individuales mientras que la poesía atiende a lo universal. Conviene tener cuidado, ante frases como ésta, de Zambrano:

¹ M. Zambrano; *El hombre y lo divino*, F.C.E., México, p. 197.

² M. Zambrano; *Filosofía y poesía*, p. 196.

La poesía, se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de los acontecimientos, en busca de lo primario y original, de lo indiferenciado.³

El poeta que se desprende de los acontecimientos es un metafísico, y el poeta místico es un metafísico que se ignora. El poeta místico se desentraña y se proyecta en el nombre que le da a un supuesto origen. Si de lo que tenemos necesidad, hoy en día, es de un nuevo entrañamiento, el poeta que requerimos no habrá de evadirse de lo concreto. Muy al contrario, en lo singular es donde captará, como el autor de haikus, lo esencial: no lo universal, la idea vaciada de accidentes, sino la radical infinitud de lo que cada cosa es en sí misma. Ahí, en lo concreto, es donde captará el ritmo, la vibración de un ente, su sonoridad, su peculiar forma de vibrar.

El nuevo entrañamiento del que hablo es algo en realidad muy viejo, que tiene que ver con la capacidad de empatía (o de proyección) del ser humano, algo de lo que la palabra poética ha dado cuenta desde muy antiguo. Cabe volver a mencionar, con respecto a ello, la manera en que Valmiki, el autor del *Ramayana*, narra el origen de la poesía sánscrita: en la primera parte de la epopeya (*Ramayana*, I,2,18) cuenta el autor que, yendo por la orilla de un río, vio a una pareja de garzas apareándose en la rama de un árbol. De repente, el macho cayó traspasado por la flecha de un cazador y la hembra emitió un grito terrible. Aquel grito penetró en el corazón del poeta, quién dice haber experimentado el mismo dolor, la misma desesperación que aquel que provocara, en el ave, aquel grito desolado. Hasta tal punto se halló Valmiki lleno de compasión, explica, que el grito estalló en sus labios en forma de poema. El desbordamiento emocional había hallado su camino en la expresión poética. Por ello, explica, a esta palabra-verso nacida de la pena (*soka*), se le llamó verso (*sloka*).

El grito se resolvió en palabra. Halló la manera de traducirse en lamento. Como las ondas que una piedra hace al caer en un estan-

³ Id, p. 197.

que, así la voz del ave, por resonancia, alcanzó al poeta que, a su manera, musicalmente, la expresó. Vocalizó la emoción. La moduló: propagó la vibración.

Algunas teorías indias entienden que el universo se creó por resonancia. La gran exhalación del comienzo se prolongó en las consonantes. El «ser»: la energía neutra del comienzo se significó: modulándose en los signos (en las letras, en su sonoridad) se diversificó.

Y así también: *En el principio (arjé) era el verbo (logos)*... El verbo (término éste, *verbum*, con el que se tradujo la palabra griega *logos* cuando éste se identificó con el principio creador del cristianismo), curiosamente, es la palabra que puede ser conjugada. El *logos-verbo* es posibilidad de ser, antes de las diferencias. Condensación del sonido, inaudible antes de su expansión.

En un principio fue el verbo, y el verbo se conjugó, y se propagó. Los siglos de los siglos fueron la propagación del primer sonido. El primer sonido fue un acto: el de respirar. Un respirar sin nadie que respirara. Un acto sin sujeto. Un aliento sonoro.

Y el verbo se hizo carne: materia. Se hizo audible. Se «materia-*lizó*». El mundo: sonoridad vibrante. La materia: densidad del sonido: velocidad vibratoria.

En un principio fue el verbo y el verbo poetizó: la matriz del mundo es el hueco donde impacta el primer sonido y se gesta el primer poema: la primera construcción (*poíesis*), la primera articulación.

Sí... puede que esto sea muy bonito. Pero no nos sirve. Ya no nos sirve porque sigue siendo metafísica y porque, ahora, las palabras son multitud. Los ecos están distorsionados. Los sonidos, como las emociones, se degradan imitándose unas a otras. El *kitsch* reina por doquier de tal modo que ya nos es difícil saber, de lo que sentimos y pensamos, qué es genuino o impostado, qué hemos aprendido y repetido, qué es emoción y qué lenguaje. Tal

vez sea preciso callar. No añadir más palabras a las ya expandidas.

O, tal vez, urdir otro inicio. Digamos, por ejemplo:

En un principio fue el Hambre. Y el Hambre creó a los seres para poder saciarse.

Y el Hambre era la muerte, para los seres. Inventaron remedios, buscaron curarse, pero el Hambre dijo odiaos y luchad unos contra otros, para poder saciarse. Y el Hambre introdujo el hambre en los seres, y los seres se mataban entre sí, por causa del hambre. Y el hambre era la muerte, para los seres.

No parece que quepa, hoy en día, otra poesía que la que diga el hambre. Y el terror. La desolación y la extrañeza. Que lo diga para que nos reconozcamos en ello. En comunidad. Con las cosas. En las cosas. Cosas, también, nosotros. La identidad colgándonos del hombro como una chaqueta raída.

Luego, como un personaje de Beckett, atender al balbuceo, como mucho.

Sobre todo, atender al silencio, ese silencio: la callada inocencia recobrada, antes del logos, el no saber cargado de compasión por los seres que viven con su hambre.

SEÁN GOLDEN

*Text i context en la traducció de
la poesia clàssica xinesa*



SEÁN GOLDEN

El síndeg Seán Golden és autor d'una important obra d'investigació recollida en nombroses edicions i revistes especialitzades. És doctor en Teoria de la Literatura per la Universitat de Connecticut, professor d'Estudis d'Àsia Oriental del Departament de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona i director del seu Centre d'Estudis Internacionals i Interculturals. També és director del programa Àsia de la Fundació CIDOB i vocal del Consell Assessor de Casa Àsia (Barcelona) i de la Junta Directiva de la Universitat Internacional de Venècia.

El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo.

OCTAVIO PAZ, *Traducción: Literatura y literalidad*.

La cultura xinesa va desenvolupar un dialecte literari i uns gèneres específics per aquells tipus de textos que gaudien de prestigi social com a literatura. El dialecte literari, el 文言 *wenyan*, era una llengua summament concisa i polisèmica, sense singular ni plural ni gènere, on una mateixa paraula, sense cap modificació morfològica o fonètica, podria servir com a substantiu o verb, com a adjectiu o adverbi, on els verbs no tenien temps i on la sintaxi depèn més aviat d'una lògica creada per l'ordre de les paraules i pel seu context. Els gèneres de prestigi eren la poesia, la història, la filosofia i les bones lletres (però no pas la narrativa ni el teatre). Calia aprendre el dialecte literari per tal de comprendre la poesia o de compondre-la. Sense tenir en compte el seu context original, la traducció de la poesia clàssica xinesa fora del seu context original podria obligar-nos a obviar molts dels seus aspectes fonamentals. La seva traducció representa un repte radical a la reproducció de la pragmàtica literària intercultural.

PARONOMÀSIA I POLISÈMIA

La primera afirmació que es va fer sobre la literatura en un text xinès antic il·lustra a la vegada la interacció entre els elements gràfics de la paraula escrita –el caràcter xinès– i els seus possibles significats semàntics.

詩言志

shi yan zhi

Aquesta frase de l'obra clàssica i canònica coneguda com el 商書 *Shangshu* o el 書經 *Shujing*, una recopilació de documents històrics del primer mil·lenni aC, es tradueix normalment com «la poesia expressa emoció» o «la poesia expressa les emocions»: 詩 *shi* vol dir «poesia», 言 *yan* vol dir «la parla», i 志 *zhi* fa referència a la «voluntat» però podria referir-se a les «passions» també. Si es mira més detalladament, però, es pot veure que el primer caràcter escrit és un compost dels altres dos (amb una petita modificació gràfica del tercer, que no canvia pas el seu significat). D'aquesta manera es pot detectar una paronomàsia semanticogràfica que converteix la frase i l'afirmació en una tautologia: «la poesia és la poesia».

Cao Pi (187-226) va fer la següent afirmació sobre la importància de la poesia en comparació amb els afers de l'Estat:

蓋文章, 經國之大業, 不朽之盛事

gai wenzhang, jingguo zhi daye, buxiu zhi shengshi

Aquest és un bon exemple de la dificultat inherent en la interpretació d'una frase polisèmica del xinès clàssic. És formada per tres frases relacionades per la parataxi. La primera, de tres caràcters, podria ser traduïda com a «compondre un estil elegant» o bé «construir una peça literària» o «compondre un assaig» o «escriure bé», entre d'altres possibilitats. La segona frase, de cinc caràcters, podria dir «tasca principal de la governació del país» o «la tasca important que és governar el país». La tercera frase

de cinc caràcters podria significar «una feina ben feta que mai no es podrirà» o «la feina ben feta evita la decadència». En combinació, aquestes tres frases han estat traduïdes de maneres alternatives: «La literatura és una tasca molt important, tant com governar el país; comporta igualment la immortalitat» o «Les obres literàries són les fetes més importants de l'Estat» o «La literatura és una tasca molt important que governa l'Estat, una empresa esplèndida que mai no perirà» o «La literatura és una activitat que no és menys noble que el govern de l'Estat i comporta la immortalitat».

PARONOMÀSIA QUIROGRÀFICA I CAL·LIGRAFIA

El primer llibre clàssic xinès dedicat a la teoria literària, el 文心雕龍 *Wenxin diaolong* (*El cor de la literatura i l'entalladura de dracs*), dedica tot un capítol al joc entre els elements gràfics que componen un caràcter escrit i la composició d'un text literari. Molts poetes clàssics van dur aquesta tècnica a l'extrem:

芳草閉閑門

fangcao bi xianmen

En aquest vers, el poeta Liu Zhangqing (± 710-787), descriu com va fer una visita a un eremita i com s'havia d'obrir camí entre una abundància de plantes silvestres aromàtiques que impediè l'accés, fins que veia el portal de la tanca de l'ermitatge, lliure d'embalums, tan diàfan i buida com la ment de l'eremita que l'esperava a dins.

L'element gràfic superior dels dos primers caràcters escrits [艹] és un component que vol dir «planta» o «herba». Els dos caràcters junts volen dir «plantes aromàtiques». Els tres últims caràcters escrits comparteixen un element gràfic que els envolta i que representa una porta [門]. El tercer caràcter escrit de la frase vol dir «tancar», mentre que els dos següents volen dir «entrada d'una tanca». Per tant, el significat manifest de la frase és que les

plantes silvestres obstaculitzen l'accés a la tanca (que vol dir que ningú no ha passat per aquest camí en molt de temps), mentre que els elements gràfics de les paraules escrites dibuixen un significat latent: que quant més s'acosta a l'ermitatge, més es buida el camí, i per extensió la ment (que és la condició prèvia necessària per tal d'assolir la il·luminació: desfer-se de totes les coses del món que fan nosa a la meditació). Un cop arribat a l'ermitatge, els obstacles del camí que impediien l'accés desapareixen, donant pas a una porta buida per la qual cal passar (la «buidor» és una metàfora estàndard per a la il·luminació; hi ha una frase feta, 遁入空門 *dunru kongmen*, «passar pel portal de la buidor», l'últim caràcter de la qual és un portal buit, i que vol dir «convertir-se en monjo»). D'aquesta manera, el significat dels elements gràfics de la frase contradiu el seu significat semàntic, però tots dos significats són apropiats.

Aquesta mena de joc paronomàstic entre els elements visuals i semàntics del xinès escrit és gairebé impossible de traduir en llengües amb alfabet fonètics, si no fem recurs al tipus de cal·ligrama que va compondre Joan Salvat-Papasseit o a la poesia visual de Joan Brossa. Ja s'ha perdut la tradició dels manuscrits il·luminats de l'època medieval, com el *Llibre de Kells*, on els escriptors componien textos jeroglífics (en el sentit dels passatemps, no pas en el sentit de l'escriptura egípcia) amb el joc entre els elements gràfics i el contingut semàntic. La integració entre l'art visual i l'art semàntic s'ha perdut, i aquest fet dificulta la transferència de tots els significats d'un poema clàssic xinès que sí que són presents pel lector xinès del poema.

Un tercer element gràfic que forma part imprescindible de l'experiència de la poesia clàssica xinesa en el seu context original és la cal·ligrafia, que no és només, ni prioritàriament, una manera de comunicar un missatge semàntic, sinó una forma d'art gràfica també, independentment del missatge semàntic que comunica. La persona coneixedora de la cal·ligrafia i alfabet a la llengua escri-

ta xinesa pot percebre tres «senyals» simultanis en la seva experiència «multimodal» d'un poema clàssic: el text, el joc entre els elements gràfics que componen les paraules del text i el significat d'aquestes paraules, i la qualitat de la cal·ligrafia del text. A més, a l'època clàssica se solia vincular un text poètic amb un quadre, un poema escrita en cal·ligrafia al costat d'un paisatge pintat. El gran poeta Wang Wei (王維 699-759), un dels més grans poetes clàssics, juntament amb 杜甫 Du Fu (712-770) i 李白 Li Po (701-762), va dir que un poema és un paisatge evocat per paraules mentre que un paisatge pintat és un poema compost amb imatges. Ernest Fenollosa (1853-1908), un nord-americà net d'un valencià, va estudiar la poesia clàssica xinesa amb mestres japonesos i redactar un assaig, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, editat pòstumament per Ezra Pound, que abunda en les implicacions d'aquest aspecte multimodal de l'experiència de la pragmàtica literària de la poesia xinesa i la seva escriptura en el seu context original. Tot i que els sinòlegs rebutgen les teories de Fenollosa perquè el nombre de paraules escrites que mantenen la seva etimologia visual és minoritari, la seva obra va inspirar les versions de poesia xinesa que Pound va publicar al llibre *Cathay* (traduït al català per Francesc Parcerisas) i que van revolucionar la manera d'escriure poesia en anglès (el moviment de l'*imagism*) a principis del segle xx, i es poden trobar obres que justifiquen la teoria a la mateixa tradició literària xinesa.

HOMOFONIA, PARONÍMIA I JEROGLÍFICA

El xinès és una llengua relativament pobra en fonemes i com a conseqüència extraordinàriament rica en homofonia. Moltes paraules, que s'escriuen de maneres diferents, tenen exactament la mateixa pronunciació. Aquest fenomen és la font de moltes dificultats d'ambigüitat semàntica en la parla, però també d'una riquesa de jocs de paraula i formes d'humor en la cultura popular. La paronímia homofònica pot esdevenir una paronomàsia visual

mitjançant jeroglífics. La pronunciació de la segona síl·laba 蝠 *fu* de la paraula 蝙蝠 *bianfu*, que vol dir «ratpenat», és idèntica a la pronunciació de la paraula 福 *fu* que vol dir «felicitat». Com a conseqüència, un regal tradicional per celebrar l'aniversari d'una persona gran solia incloure un disseny amb cinc ratpenats fent voltes a una versió circular de la paraula escrita 壽 *shou* (llarga vida), per tal de simbolitzar com «cinc felicitats porten una llarga vida».

Una manera popular de felicitar els nuvis en un casament era de deixar desnuda el llit matrimonial 紅棗 *hongzao* (dàtils vermells), 栗子 *lizi* (castanyes), 蓮子 *lianzi* (llavors de lotus), 花生 *huasheng* (cacauets), i 核桃 *hetao* (nous). El significat simbòlic d'aquestes fruites seques i fruits secs ve de la paronímia homofònica: el 棗 *zao* de 紅棗 *hongzao* sona igual al 早 *zao* que vol dir «aviat»; 栗子 *lizi* sona igual al 立子 *lizi* que vol dir «establir descendència»; 蓮子 *lianzi* sona igual al 連字 *lianzi* que vol dir «descendència sucesiva»; i el *he* de 核桃 *hetao* sona igual al 和 *he* que vol dir «pau, harmonia». D'aquesta manera, 早 *zao* 立子 *lizi* vol dir «tenir fills aviat», 連字 *lianzi* vol dir «tenir fills en sèrie» o «tenir tant fills com filles», i 和 *he* vol dir «marit i muller convivint en harmonia».

Aquesta riquesa polisèmica i multimodal complica enormement la traducció del text de la poesia clàssica xinesa. La poètica de la tradició xinesa no és pas isomòrfica amb la poètica de la tradició europea tampoc. La prosòdia era sil·làbica, per exemple, i la rima es basava en les entonacions de la pronunciació de les paraules i no pas en la repetició del mateix so. A més, però, cal estar conscient de les diferències entre els contextos que van generar la poesia xinesa i els contextos que van generar la tradició poètica i que condicionaran la recepció de les traduccions.

INTERTEXTUALITAT I INTERCONTEXTUALITAT

El prestigi social de la poesia clàssica xinesa al seu context original tenia a veure amb el procés pel qual els «mandarins» acce-

dien a la burocràcia de l'Estat que donava poder, riquesa i prestigi: mitjançant una sèrie d'exàmens imperials, a nivell local, a nivell de província i a nivell estatal. Aquests eren exàmens literaris, basats en els textos canònics de la tradició confuciana. Els candidats havien de dominar tants els textos canònics com els seus estils literaris i havien de poder reproduir aquests estils. D'aquesta manera, l'habilitat en la composició poètica, tot seguint normes literàries molt estrictes, va ser a la vegada la manera d'accedir al poder i la manera d'ostentar el rang assolit. Tant és així que Mao Zedong, com tots els altres líders revolucionaris importants de la seva generació, va compondre els seus poemes a l'estil clàssic, tot i haver prohibit a la resta de la població aquesta possibilitat. Era com si fora necessari que els fundadors de la nova «dinastia» haguessin de demostrar la seva legitimitat semiòticament mitjançant una demostració del seu domini del gènere clàssic. L'estatus social del poeta a Europa a l'època equivalent era el d'un joglar o d'un trobador, és a dir, d'un criat, més que no pas d'un amo del poder.

Un altre element imprescindible d'aquestes composicions va ser l'al·lusió literària: calia conjugar en la composició d'un nou poema referències i citacions de poemes ja coneguts. Per tant, el lector de la poesia havia de reconèixer les citacions incloses en les composicions noves, tant per comprendre el seu significat com per apreciar l'habilitat del poeta. La traducció d'un poema clàssic xinès difícilment pot reproduir aquest joc intertextual tan important al context original. Com a conseqüència, moltes vegades el text traduït sembla massa senzill o fins i tot prosaic, perquè falta la polifonia de totes les veus poètiques anteriors que ressonen al text original. Al lector de la traducció li falta també els coneixements de conceptes filosòfics que reverberen pel joc de les imatges d'un poema, on allò que és alt i massís, com una muntanya, és *yang*, mentre que allò que és baix o tou, com l'aigua d'un llac, és *yin*. On la llum del dia (*yang*) dona pas a la foscor de la nit (*yin*), i l'un pot esdevenir l'altre.

Hi ha una manera, però, de crear una mena d'intercontextualitat, tot i la dificultat de la creació d'una intertextualitat en la traducció, que va demostrar Marià Manent en l'elecció dels poemes xinesos que ell va versionar. L'any 1925, Apel·les Mestres va publicar *Poesia xinesa*, que Manent va ressenyar a la *Revista de Poesia*. De sobte, després d'emfatitzar la subtileza i l'expressivitat dels poetes versionats per Mestres, Manent introdueix l'element polític de la poesia xinesa.

En molts d'ells hi havia un simbolisme moral, que potser enriquia amb majors reflexos humans llur visió de l'univers, però que avui desorienta el llegidor no erudit, cercador d'una interpretació directa. Hi havia les al·lusions clàssiques, última etapa d'un procés de saturació literària, que acabà convertint la poesia xinesa en un seguit d'artificialitats, en un pur malabarisme d'erudició. Però hi havia, sobretot, l'al·legoria política, que era la utilització de motius poètics (de sentiment o de paisatge) per a finalitats absolutament estranyes a la finalitat poètica.

En la Nota Preliminar de *L'aire daurat* (1928), les seves pròpies versions de poesia xinesa, en canvi, Manent afirma que va seleccionar els poemes únicament sobre la base de les seves preferències personals, i que, ja que desconeixia la llengua xinesa, havia de basar-se en «traduccions directes dignes de confiança» mentre que pretenia reproduir «més que la fidelitat literal, l'esperit i el to de cada poema». Descriu l'«esperit i to» de la poesia xinesa així:

Els poetes xinesos semblaven dotats d'una sensibilitat excepcional pels matisos delicats del paisatge, per l'evolució imperceptible de la Natura. S'adonaven del bell instant en què es marceix la Primavera; observaven com s'enfosqueixen les flors de presseguer després de la pluja o com el reflex dels arbres trasmuda el color dels ocells. La simplicitat, l'emoció tàcita amb què formulen llurs observacions delicades, deixa al fons de l'ànima una melodia flotant de suggestions. Ells sentien el misteri i l'encís de les coses sense oblidar que, sovint, ni la mateixa màgia poètica no els pot fer revelar llur inefable secret.

Manent dedica tot el seu comentari sobre la naturalesa de la poesia xinesa a la seva delicada fascinació amb el món natural. No hi ha referències a l'al·legoria política o moral a la *Nota preliminar* de *L'aire daurat* de 1928.

La propera col·lecció de versions de poesia xinesa de Manent va ser *Com un núvol lleuger. Més interpretacions de la lírica xinesa*, publicat el 1967.

Al *Pòrtic* d'aquesta col·lecció, comenta el seu retorn a la poesia xinesa (com si fos un retorn de l'exili) i torna a comentar la naturalesa d'aquesta poesia.

He tornat a la poesia xinesa com qui torna –després de més de trenta anys– a una terra estimada [...] Aquest recull és [...] **com una continuació** de *L'aire daurat*, i hi trobareu el mateix to, els mateixos temes, idèntica mescla de la història de l'home amb la història de la natura [...] Però també hi ha els sofriments, l'angoixa de la guerra.

Les cuques de llum passen, brillen al marge ombriu;
l'ocell d'aigua fa un crit al riu, vora l'espluga.
Tot du la guerra al món: no hi haurà fugitiu...
M'assec al llit i penso, i la nit és feixuga.

La frase «Però també» marca una diferència molt gran entre l'actitud que mantenia a la *Nota preliminar* de 1928 i l'actitud que mantenia després de la Guerra Civil. Aquest nou comentari sobre la naturalesa de la poesia xinesa es dedica exclusivament al tema de la guerra i del paper del poeta en un món destrossat per la guerra. Seria difícil no veure la influència de la Guerra Civil i del franquisme en la gènesi d'aquest canvi d'enfocament. És com si Manent hagués volgut traduir el context de la poesia original, més que no pas el seu text, en circumstàncies que li impedié expressar-se directament, tot evocant en el context de la seva època el context dels poetes xinesos, tot construint una intercontextualitat, més que no pas una intertextualitat.

Ja ho va escriure [James] Legge, fa prop de cents anys [...] «Probablement no hi ha cap país al món que hagi begut tanta sang de les seves batalles, setges i assassinats». Una antologia de lírica xinesa aplegarà indefectiblement temes d'amor, temes de casolania humil i rústica, de refinament palatí i d'angúnia bèl·lica. *El paravent i el dard* fora un bon títol per a aquest recull [...] **Tu Fu [712-770], príncep d'aquells** poetes, que cantà sovint la beutat del món físic i les delícies d'una vida gairebé intemporal, també va saber resumir, com recorda Robert Payne,

«tota la història humana, tal com ell la veié, en només sis mots xinesos que semblen sorgir de la pàgina amb una força explosiva:

Blau és el fum de la guerra, blancs són els ossos dels homes...»

Tots els exemples de la poesia xinesa que Manent cita al *Pòrtic* tenen a veure amb la guerra i les seves conseqüències i amb la impotència de l'individu, i molt especialment del poeta atrapat per les circumstàncies de la guerra. Compara específicament la poesia xinesa amb les tendències poètiques de l'actualitat de 1967.

La poesia xinesa és, certament, «molt pròxima a la vida real, a la de l'individu i a la del grup». Segons Legge, els poemes del [詩經 *Shijing*] «van ser recollits i conservats a fi de promoure el bon govern i els costums virtuosos; el mèrit que se'ls atribueix prové del fet que aquests poemes ens donen fidels pintures del que era bo i del que era dolent en l'estat polític del país i en els hàbits socials del poble». Aquestes odes, obra d'autors anònims, van ser escrites entre el 1766 i el 256 abans de J. C. L'antic recull, tan elogiat per Confuci, és, doncs, un exemple il·lustre de la tendència actual a propugnar una poesia caracteritzada per una forta impregnació ètica, una poesia que sigui testimoni i estímul, i no pas el fruit d'una contemplació admirativa i «estètica».

Amb una altra referència a la poesia contemporània, Manent distingeix els continguts dels poemes del paper del poeta.

En els poetes posteriors no trobaríem gaires elements que puguin inclinar els crítics d'ara a inscriure'ls en la zona del «realisme històric». La pobresa, l'opressió, la guerra i totes les sofrències dels homes troben un eco amarg i melangiós en la lírica xinesa. Però sovint els poemes de tema col·lectiu constaten la injustícia, el dolor callat de cada dia, els inexplicables trasbalsos sense insinuar cap possibilitat d'una acció humana que arribi a esvair aquests danys, a decantar eficaçment el «vent de la història»:

...la son
fugí dels homes, temorencs en aquest temps de guerra:
els estels ells no poden fer mudar de camí.

Els poemes reflecteixen una melangiosa passivitat, rarament un gest de passió revoltada, de resistència activa.

Crec que, després del 1939, Manent va sentir una gran empatia amb el destret del poeta xinès que descriu. La història de la poesia clàssica xinesa és la història dels lletrats que eren buròcrates, traslladats constantment d'un destí a un altre, molt lluny de les seves llars i famílies, i dels capricis del poder, de la guerra i de la rebel·lió. En aquestes circumstàncies, els poetes xinesos es lamentaven constantment i buscaven algun consol a l'observació del món natural, sense convertir-se en rebels polítics actius, igual que Manent.

El poeta xinès no es deslliga de la història turbulenta i sofrida i és ben sensible al constant veïnatge de la mort. Però el seu realisme no és un realisme parcial, mutilat, que clou voluntàriament els ulls davant la bellesa o la gràcia. La seva vinculació històrica no priva mai la poesia xinesa de la més ardent atenció al prodigi de les coses de la natura i de les que afaïçona la mà de l'home. Diríeu que les coses s'acosten al poeta amb pas vellutat, somrients calines, deleroses de resplendir en els seus versos.

Es pot detectar en aquestes paraules una apologia per la seva pròpia vida i obra?

L'any 1969, Manent va publicar *Vida y poesía de Li Po 701-762 D.C.*, una traducció castellana de la biografia del poeta feta per Arthur Waley, que inclou un estudi de la seva poesia. L'any 1986, va publicar la seva tercera i última col·lecció de versions catalanes de poesia xinesa, *Vell país natal*, un selecció dels poemes de Wang Wei, en col·laboració amb Dolors Folch, que li va facilitar versions exactes dels textos xinesos, tot seguint l'exemple de Fenollosa que havia beneficiat Ezra Pound. El títol d'aquesta col·lecció fa referència a un dels poemes més famosos de Wang Wei, un poema d'exili, on el poeta es troba amb viatgers provinents de la seva llar, i els pregunta si la primavera havia arribat allí encara. Per tant, es tracta d'un altre retorn a la «terra estimada» de la poesia xinesa, després d'una absència de vint anys. Aquesta vegada la *Nota Preliminar* es limita a agrair la contribució de Dolors Folch. No comenta ni el

paper del món natural ni la guerra i les seves conseqüències, només queda la nostàlgia per la terra estimada.

Davant les dificultats intrínseques de la traducció del text xinès, semblaria que Marià Manent va trobar una manera de traduir el seu context, tot obrint, potser, un camí a seguir.

MANEL OLLÉ

*La suor del jade i la gasa de la nit:
imatge i pensament en la poesia
xinesa de la dinastia Tang*



MANEL OLLÉ

Doctor en Història per la Universitat Pompeu Fabra, Manel Ollé Rodríguez (Barcelona, 1962) és coordinador d'Estudis d'Àsia Oriental i professor de Literatura xinesa i cinema d'Àsia Oriental. Reconegut traductor directe de poesia xinesa al català. Com a poeta està en possessió del XXVII Premi Guerau de Liost, el Ciutat d'Olot 1993 i el Joan Alcover de Poesia de 2001. *La empresa de China. De la Armada Invencible al Galeón de Manila* (2002) i *Made in China. El despertar social, político y cultural de la China contemporánea* (2005) són dos del seus assaigs més recents.

Orient així en majúscules i en abstracte és un immens i molt confús territori en nom del qual es diuen de vegades les coses més inversemblants. Em centraré doncs en un o com a màxim en dos petits orientes, parlaré bàsicament de la poesia xinesa de la dinastia Tang (s. VII-X) i, molt més breument, del gènere japonès del haiku. Dos orientes que al llarg del segle XX no han deixat d'influir poetes molt diferents d'arreu del món. No em referiré a la qüestió de la traducció, que no és avui el nostre tema, sinó a la seva força germinativa, la seva universalitat, la seva capacitat de transcendir el context cultural en què van sorgir i reinventar-se i d'arrelar en altres tradicions poètiques llunyanes. Què hi han anat a buscar els poetes occidentals i què hi han trobat o hi han cregut trobar, en aquests orientes més o menys inventats?

Abans d'entrar en el territori del pensament –o de les formes específicament poètiques de coneixement– que s'esmolen en aquestes tradicions asiàtiques, comencem abans que res per la primera matèria. Les virtualitats i els condicionants de la llengua, de la llengua poètica, obren ja horitzons molt rellevants que marquen els paràmetres d'una cosmovisió, una forma de coneixement, d'aprehensió i de verbalització de l'experiència. Podem avançar ja abans d'entrar-hi que es tracta a grans trets d'una mena de poesia que posa per davant la percepció incondicionada, la sensació, l'instant intens, la intuïció i la comprensió holística, un sentiment poètic del sagrat desproveït de misticismes purgatius o moralitzants.

Evidentment el llenguatge és universal, però les perifèries de les llengües naturals més allunyades xifren formes de cultura força peculiars.

Em centro ara en aquest cas en la poesia xinesa dels Tang. Un dels trets que singularitza la poesia clàssica xinesa és el fet que no articula el poema en un fil discursiu morfosintàcticament travat. La poesia xinesa clàssica lliura feixos de percepcions gairebé sense filtrar-les a través de l'acció jerarquitzadora de la gramàtica. El minimalisme morfosintàctic fa que els poemes es presentin com rams de paraules diamantines –amb reflexos i facetes diferents– que ressonen entre si sense exhaurir un horitzó de sentits delimitat. L'absència de marques morfològiques en els mots (ni el temps, ni la persona, ni la categoria gramatical queden definits en els caràcters xinesos) i la naturalesa de les traces sintàctiques en la seva organització textual –especialment difuses en la poesia– expliquen l'ambigüitat generada per la polivalència funcional dels mots i expliquen també la atemporalitat i la impersonalitat característiques de la poesia xinesa clàssica. La llengua xinesa permet un predomini del component semàntic que converteix el poema en una juxtaposició d'imatges en interacció. L'ambigüitat funcional i l'el·lipsi de nexos, modificadors, marcadors i determinants contribueixen de manera decisiva a convertir el poema en un procés de construcció de sentit germinal, inacabat, que el lector pot transitar seguint qualsevol de les diferents interpretacions sintàctiques que possibiliten els potencials de significació. I converteix qualsevol traducció en una tria dolorosa que deixa necessàriament fora totes les altres opcions.

Es pot atribuir a aquesta absència d'un discurs gramaticalment travat un paper important en la tendència de la poesia clàssica xinesa a escapar de la linealitat expositiva o narrativa per apropiarse a l'espacialitat pictòrica. Mentre la pintura paisatgística xinesa tendeix a la temporalitat, convertint el moviment de la percepció en un procés de recreació de l'ordre dinàmic de la natura, la poesia

clàssica xinesa tendeix a la sincronicitat perceptiva d'un feix d'imatges en moviment. La poesia xinesa de la dinastia Tang comparteix amb la pintura i la cal·ligrafia uns mateixos principis estètics basats en la recreació dels ritmes i moviments gestuals de la natura. En les tres disciplines el traç del signe restitueix els lligams ocults entre les coses i l'alè vital que les anima. La capacitat de fer circular aquest alè és fonamental en les tres pràctiques artístiques. Així ho podem veure en aquestes paraules del poeta Han Yu: «El *qi* (l'alè) és com l'aigua i els mots són com objectes que hi floten al damunt. Quan la quantitat d'aigua és suficient, els objectes, grans i petits, poden moure's lliurement: així és la relació entre el *qi* i els mots. Quan el *qi* es troba en la seva plenitud, tant la longitud de les frases com el seu volum sonor atenyen una mesura perfecta.» La funció dels signes és doncs unificadora: condueix al relligament, a la penetració en els misteris de la natura.

Un altre dels efectes poètics produïts per la indeterminació morfosintàctica del xinès clàssic té a veure amb l'ambigüitat del subjecte, que apareix projectat sobre el text en un estat virtual. Això destaca el sentit de comunió amb el món i d'incorporació al dinamisme de l'univers que són propis de l'acte demiúrgic de crear amb l'escriptura –i recrear amb la lectura– els traços del viatge imaginari proposat en els poemes xinesos. L'absència de pronoms personals i de preposicions fa que les ressonàncies entre forma i contingut posin en contacte l'absència de traces humanes amb la virtualitat del subjecte, indeterminat, fos amb el paisatge. Tots aquests són factors que tendeixen a diluir la distància entre subjecte i objecte i entre objecte i acció.

Aquesta concepció del poema com un seguit de gestos verbals que s'ajusten als ritmes de la natura i de les emocions tot just al·ludides, també es troba en el paisatgisme pictòric monocrom, inscrit sobre el paper amb pinzell i tinta com els poemes interpretats amb l'art de la cal·ligrafia. Tot sovint el paisatge pintat apareix juntament amb el poema no com una il·lustració sinó com un ele-

ment més que busca que l'espectador entri en l'espai i el temps imaginaris suscitats en el paper. El poeta Su Dongpo afirmava que si els bambús que dibuixava el seu amic Wen Tong arribaven a tan alt grau de perfecció natural, era perquè no li calia veure'ls per pintar-los: ell mateix esdevenia el bambú, deixava que el bambú creixés dintre seu. També es deia de Wu Daozi que un dia va desaparèixer enmig de la boira d'un dels paisatges que acabava de pintar...

La minimització del component gramatical en la poesia xinesa potencia xarxes d'organització textual paral·leles: desvia l'èmfasi cap al ritme, la mètrica i les relacions semàntiques. Aplicant la clàssica distinció estètica entre textura i estructura, es pot destacar com la feblesa estructural de la llengua poètica clàssica xinesa es compensa amb l'emergència d'una xarxa de relacions texturals, establertes entre components immediats, semàntics i posicionals. Ritme i sintaxi s'encadenen en un únic procés regit pel mecanisme del paral·lelisme dels versos.

L'el·lipsi morfosintàctica es pot concebre com un correlat de la categoria estètica del buit, que en la tradició xinesa té un paper dinamitzador, activador del canvi. L'el·lipsi converteix el poema en un objecte de significació virtual: un espai a transitar pel lector, amb recorreguts opcionals tots ells tendents a la fusió amb el cosmos, a la participació en el dinamisme de l'univers. L'ambigüitat del discurs imatjat no condueix, doncs, a la polisèmia, que apel·la la presència d'un subjecte interpretador, sinó a l'activació d'un subjecte en trànsit pel procés de construcció de sentit que el poema proposa de forma germinal. No és doncs la necessària participació del lector en la culminació del procés de significació del poema –que de fet es produeix en qualsevol cas, en qualsevol llengua i en qualsevol tradició– allò que defineix l'especificitat de la poesia clàssica xinesa. És la mena de participació que demana, no tendent a la interpretació d'uns continguts xifrats en el text –conceptuals o visionaris, unívocs o polisèmics– sinó a l'activació dels mecanismes

latents en la forma poètica que s'orienten en un sentit virtual de creació d'un espai imaginatiu, diegètic, a transitar.

Tant l'absència d'abstracció com la voluntat de reproduir els gestos de la naturalesa situen la pràctica totalitat de la ingent producció de poesia clàssica xinesa en l'àmbit de la paraula poètica referencial, producte d'un discurs realista originat en una tessitura descriptiva. Seguint el mecanisme de la paraula poètica referencial, el lector «identifica el procés de formació de les imatges en la seva consciència amb el procés de contemplació de la realitat».

La poesia clàssica xinesa lliura sèries d'imatges descriptives, circumstanciades, sovint paisatgístiques o quotidianes que, tot i la seva aparent transparència referencial («aquí hi ha això»), ens condueixen a l'ambigüitat i al més fictici dels discursos. L'enigma latent en la paraula poètica referencial rau en el fet que la paraula poètica referencial no ha de transcendir el seu significat a cap altra interpretació que no sigui la pròpia de la paraula en el seu ús directe. I és en la seva aparent referència a la realitat on radica el més enigmàtic dels efectes del discurs literari en el lector: l'efecte del real que el subjuga a una realitat exterior inexistent però que les paraules convoquen amb la força de creure que són les coses.

La plasticitat i la contenció, la capacitat de suggerir emocions, d'«expressar-ho tot sense dir-ho» (Wang Shizhen) i de recrear els dinamismes de la natura es troben entre les qualitats més preuades de la poesia de la dinastia Tang. Com va dir el lletrat Wang Changling: «un poema és bo quan l'últim vers fa que el pensament s'estengui sense fi.» No és difícil trobar uns quants poemes d'aquesta mena bussejant en l'oceà incommensurable dels prop de quaranta-nou mil poemes de la dinastia Tang que s'han conservat. A Occident se'n coneixen tot just uns centenars, especialment els signats pels quatre poetes més celebrats de la dinastia Tang: Wang Wei, Du Fu, Bai Juyi i Li Bai.

Es tracta d'una poesia que tendeix més a recrear l'harmonia que a mostrar el conflicte, que tendeix més a fondre el subjecte en l'en-

torn que no pas a caracteritzar una personalitat singular, que tendeix més a al·ludir o suggerir que a expressar clarament, que tendeix a recrear paisatges, situacions i fórmules reiterades que no pas a l'originalitat o el trencament formal. Tot això sembla projectar aquesta mena de poesia a les antípodes de la modernitat. Però el cas és que la poesia Tang i el haiku han sabut injectar en la poesia contemporània una concepció de la poesia desproveïda de carcasses retoricistes, concebuda com un instrument de coneixement directe, que no se serveix de discursos conceptuals, morals o filosòfics subsidiaris o mediatitzadors, sinó que fa del pur joc d'imatges, de veus i de percepcions poètiques la fulla esmolada que formalitza un saber sapiencial, que es basta a si sol, que només a posteriori ens cal adscriure en major o menor mesura a les formes de coneixement i saviesa del taoisme, el budisme, el confucianisme o el sintoisme. Així era gairebé un dogma de fe, com a mínim des de Suzuki o des de Salinger, identificar el haiku amb el zen, però els recents estudis com els de Vicente Haya ens fan recordar que tenen més a veure amb la cosmovisió del shinto i els seus kami, que amb el saber dels mestres del zen.

Cal atribuir, doncs, a les propietats de la trama verbal una part de la força germinativa que ha tingut i té per exemple la poesia xinesa sobre la poesia contemporània. Ha permès als poetes indoeuropeus que s'hi han vist emmirallats imaginar la utopia d'una llengua poètica que escapa a les constriccions aristotèliques de la substància i la forma, una llengua poètica que encarna una concepció dinàmica del món, on les fronteres entre subjecte i objecte, entre nom-verb-adjectiu no són tan clares, on el llenguatge reflecteix en la seva pròpia organització estructural la formalització de processos i ressonàncies o simpaties.

Però al costat de les qualitats verbals, hi ha les qualitats estètiques i retòriques. Cal tenir en compte que probablement allà on la capacitat d'influir de la poesia xinesa i japonesa ha depassat el territori limitat i en el fons més anecdòtic de l'exotisme, de l'apor-

tació als poetes del segle xx d'uns pretextos fascinants, bells i harmònics, amb jardins, boires, llanternes i peixets de colors, d'un classicisme desproveït de les rigideses neoclàssiques dels frontispicis grecoromans de cartó pedra, allà on la influència de la poesia xinesa i japonesa ha estat més esmolada i fecunda, ha estat en la capacitat d'encunyar unes formes poètiques breus, el jueju –poema format per un únic quartet amb versos de cinc o de set síl·labes que conreen els clàssics xinesos– i el haiku, és a dir el tercet anisòsil·làbic dels poetes japonesos. Es tracta del gènere on millor s'aprecien les qualitats de síntesi i la capacitat de suggestió de la poesia xinesa. Amb una tensió dramàtica basada en el paral·lelisme i en el gest mínim, cada vers traça un recorregut que ens duu de l'apertura a la resolució. Aquests poemes breus xinesos van ser els antecedents directes del haiku japonès, un breu incís de tres versos i disset síl·labes amb un impacte immediat que Matsuo Basho va xifrar en la imatge de les ones que s'expandeixen al voltant de la pedra que cau en un estany. La descripció estilitzada i el·líptica d'escenes i de paisatges evoca els dinamismes de la natura i de l'esdevenir i alhora es projecta enllà com una fletxa: sentim com dos monjos juguen a escacs rere unes canyes de bambú pel soroll que fan quan mouen les peces.

La fascinació per la poesia clàssica xinesa de la dinastia Tang (s. VII-X) ha estat una constant remarcable en la poesia europea i americana del segle xx. De la mà de les noves generacions de sinòlegs sorgides a partir de les últimes dècades del segle XIX, els creadors occidentals van poder accedir a un nou classicisme, exòtic, suggerent i amb uns paràmetres estètics més o menys intuïts o inventats.

Paradoxalment, mentre Occident s'emmirallava en el classicisme poètic xinès, els escriptors xinesos trobaven en els nous moviments de renovació i ruptura estètica europeus un referent vàlid: així, de manera gairebé simultània a les publicacions reelaborades per Ezra Pound dels materials d'Ernest Fenollosa, l'escriptor xinès

Hu Shi es deixava influir pels manifestos imaginistes d'Ezra Pound a l'hora de confegir els manifestos dels intel·lectuals xinesos del moviment de renovació literària que conduirien a l'abandonament del xinès clàssic com a llengua literària.

Voldria acabar aquesta reflexió proposant la lectura d'un poema de Li Bai que va traduir Ezra Pound a partir de les versions del sinòleg i niponòleg d'ascendència valenciana Ernest Fenollosa, i que Francesc Parcerisas va passar al català. En aquest poema –que es reproduïx en forma d'annex a aquest text– veiem un exemple d'aquest predomini del joc semàntic i el dinamisme, del joc subtil d'al·lusions i de la saviesa poètica que s'hi intueix. Cap de les emocions al·ludides no és esmentada. El joc de fenòmens naturals en interacció, la humitat que exsuda del jade, la humitat de la nit que amara la gasa, marca el moment i al·ludeix el topoi de la dona esperant l'amant que no arriba... Els paral·lelismes dels moviments ascendants i descendents, d'una circulació d'imatges en interacció, recreen la textura de l'escena dibuixada en aquest jueju.

ANNEX

Es reproduïx a continuació en versió xinesa –amb la transliteració dels caràcters xinesos i una traducció literal mot a mot–, la versió anglesa d'Ezra Pound i la versió catalana de Francesc Parcerisas:

LI BAI 李白《玉阶怨》 YÙ JIE YUAN

玉阶生白露

Yù jie sheng bái lù

Jade graó néixer blanc rosada

夜久侵罗袜

Yè jiu qin luó wà

Nit tard amaran gasa mitja

却下水晶帘

Què xià shuǐ jīng lián

Llavors baixar aigua cristall cortina

玲珑望秋月

Líng lóng wàng qiū yuè

Ling long mirar tardor lluna

LAMENT A LES ESCALES DE JADE (Traducció literal: Manel Ollé)

A les escales de jade hi neix la rosada
La nit amara les mitges de gasa
Llisca avall l'aigua per la cortina de cristall
La mirada s'enfila a la lluna de tardor

THE JEWEL STAIRS' GRIEVANCE

The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clar autumm.

Note._ Jewel stairs, therefore a palace. Grievance, therefore there is something to complain of. Gauze stockings, therefore a court lady, not a servant who complains. Clar autumm, therefore he has no excuse on account of weather. Also she has come early, for the dew has not merely whitened the stairs, but has soaked her stockings. The poem is specially prized because she utters no direct reproach.

(Trad. Ezra Pound, 1915)

COMPLANTA DE L'ESCALA DE JOIELLS

Els esglaons enjoiellats són gairebé blancs de rosada,
És tan tard que la rosada amara les meves mitges de gasa,
I jo abaixo la cortina cristal·lina
I contemplo la lluna a través de la tardor clara.

Nota: Complanta, per tant hi ha quelcom de què plànyer-se. Escala de joiells, per tant un palau. Mitges de gasa, per tant una cortesana, no una serventa la que es plany. Tardor clara, per tant ell no té cap excusa de mal temps. A més, ella ha arribat d'hora, perquè la rosada no sols ha blanquejat les escales, sinó que ha amarat les mitges. El poema és especialment preuat perquè ella no formula cap retret directe.

(Trad. Ezra Pound. Trad. catalana Francesc Parcerisas, 1985)

Segona jornada / Segunda jornada
7 juny / junio 2007

*Orient i Occident: escriptura,
trasvasaments i traduccions*

*Oriente y Occidente: escritura,
trasvases y traducciones*

JESÚS AGUADO

Arañas en la boca.
Notas para una poética



JESÚS AGUADO

(Madrid, 1961) tras haber residido en Sevilla, Málaga y Benarés (India) lo hace en la actualidad en Barcelona. Ha codirigido colecciones de poesía y ha publicado una señalada obra de creación, traducción y estudios literarios.

De sus títulos recientes destacan *Heridas* (2004), *Rafael Pérez Estrada en la India* (2004), *El vecino inquietante. Segunda antología de poesía devocional de la India* (2004), *La astucia del vacío. Cuadernos de Benarés: 1987-2004* (2005), y *Nueve poemas de Marilyn Monroe* (2006).

UNO

No hay más alternativa a la historiografía –con la que se ha confundido la filosofía– que la de la geografía. De ahí el proyecto nuevo de una geofilosofía. Para pensar los demás pensamientos según sus propios ámbitos, y dar así una oportunidad a la heterotopía, hagamos, no su historia, sino su mapa [...]

François Jullien, *Un sabio no tiene ideas*

La filosofía, el arte y la vida en general tienen una desesperante tendencia al estatismo, esa modalidad de la quietud que no nos hace más sabios –Bodhidharma, el primer patriarca zen de China, meditando nueve años de cara a la pared hasta que en ésta quedó grabada su imagen– sino que nos anquilosa y nos deforma los huesos del espíritu. Por autocomplacencia, por pereza o por esa fatal tendencia que tienen las ideas a creer más en los silogismos que las visten que en el corazón que late en su interior, el caso es que muy pocas visiones del mundo, traducidas en tratados, cuadros o poemas, resisten con buen humor conceptual su traslado a los lugares donde imperan otras visiones del mundo. Ésta es una objeción hecha sobre todo a los occidentales, que progresamos de confrontación en confrontación, y de apropiación por la fuerza en apropiación por la fuerza, antes que por consenso, por universalismo o por inclusión. De ahí las palabras de François Jullien que

encabezan esta nota: señalan la importancia de deponer las armas de una vez y de sacar los astrolabios, las brújulas, los diccionarios y los compases, es decir, de dejar a un lado el guerrero y al comerciante inconscientes que todos llevamos dentro y de situar al frente de la expedición al explorador que también somos. Hacer mapas que nos indiquen senderos posibles entre realidades mutuamente imposibles: una geofilosofía, una geoestética y un geovitalismo que serían, al contrario que la globalización feroz que lo uniformiza todo, una invitación a la felicidad del desconocimiento, a ese éxtasis que la constatación de la existencia autónoma del otro –que es el infinito, lo radicalmente distinto, el misterio de los misterios, el espejo tachado, uno de los orígenes de la palabra dios– debería siempre provocarnos. Mapas para acercarnos y dejarnos contaminar, para hacernos las preguntas de siempre balbuceando una lengua diferente –ese balbuceo que le roba seguridad a la pregunta la vuelve por fin permeable a las respuestas que antes chocaban contra su contorno pétreo–, para expandir nuestra cabeza, para darle sentido al innumerable caudal de pasos con el que todos nacemos pero que muy pocos usan en su totalidad. Mapas no para hacer cercano lo lejano sino para asumir la lejanía, las múltiples lejanías que miden lo que somos, como una categoría de la sensibilidad y como uno de los modos de indefinirnos en medio de tantas instituciones encargadas de convertirnos en diana para las balas de una definición. Mapas, en fin, que desbaraten la falacia del centralismo –todos los centralismos que hacen de cada mapa, sin importar la ciencia que los traza, un mapa militar y en nombre de los cuales se siguen justificando razzias, linchamientos, explotaciones y olvidos– y nos animen a hacer camino al andar.

Dos

Casi desde que la Razón empezó a tomar las riendas del Mundo, una manada de realidades desbocadas hasta entonces, éste, el Mundo, nostálgico de su libertad caótica y natural, de sus vaga-

bundeos sin dueño a la búsqueda de pastos más sabrosos, ha intentado encontrar huecos por los que desligarse de aquélla. Entrar en razón es algo que acaba pesándole a la Naturaleza, que, acostumbrada a ir descalza por los pedregales y los senderos espinosos, lleva mal que la obliguen a calzarse botas o herraduras. La Razón es un invento de los espacios interiores –la sensibilidad, la capacidad de observación, la soledad, etc.– que sobrellevan como pueden los espacios exteriores –los océanos, las cordilleras, los bosques–, pero también el amor, que necesita aire abundante y fresco para no asfixiarse, o la sociedad, que se parece o debiera parecerse más a la sencilla complejidad de los cielos que a la enrevesada sencillez de los silogismos. Los estragos y las injusticias de la Razón no son menos conocidos que sus beneficios, pero éstos se consideran tantos que aquellos se tienen por un precio normal, por una especie de mal menor –la astilla que se clava el artista mientras esculpe un bajorrelieve destinado a ocupar un lugar protagonista en una catedral– al que no hay que dar mayor importancia. Y sin embargo, como decía, desde el inicio a la Razón la ha acompañado una incomodidad, un tábano, una escocedura en sus bien asentados principios, que ha dado como fruto que muchos de sus hijos privilegiados, los textos y las teorías que nacen de su seno, se revelen contra ella con más o menos virulencia. Los locos, los místicos, los ebrios, los inasimilables, los lejanos, los chamanes, los salvajes, los niños o los poetas, que pasan más tiempo a la intemperie que bajo cualquiera de los techos de la razón, nos dan noticia de ese afuera indomado y nos indican otra manera más liviana y feliz de afrontar los retos de la conciencia, otro estilo de pensamiento que no tenga que presentarle informes a la cabeza de cada huella, caracoleo, deseo o sensación. Pero no son los únicos en hacerlo: incluso los filósofos, que son hijos de sus digestiones, como mostró Michael Onfray, tanto como de sus ideas, han dudado más de una vez de las herramientas de su oficio, que de pronto les han parecido oxidadas u obsoletas. La Razón sigue dominándolo todo, pero

no todo lo entiende ni todo lo atiende: es por esa doble fisura conceptual por donde la vida se le escapa, por donde la existencia se fuga a praderas más remotas y feraces.

TRES

Un abecedario en las manos de un niño es más peligroso para su vida que el cartón de alfileres o que la caja de cerillas o que el paquete de hojas de la máquina de afeitar.

BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo*.

Hui Neng, vendedor de leña analfabeto, fue designado como sexto patriarca zen contra la candidatura de Shen Xiu, el erudito, el brillante orador, el político, el que todos esperaban que sucediera al quinto patriarca. Pero el elegido fue Hui Neng y éste tuvo que huir de sus enemigos durante muchos años, mezclándose con cazadores y con gente del campo, hasta que pudo dedicarse abiertamente a la enseñanza del camino. Las huellas piensan mejor que los conceptos, lo que tengas que decir dilo con pasos: ésa parece ser la intuición que comparten Bergamín y Hui Neng. También Lalan Fakir, un profundísimo poeta liviano fundador de la secta baul de Bengala que vivió más de cien años y cuyas canciones desarrollan un culto sincrético (sufismo, hinduismo y budismo ironizando y hasta riéndose de sí mismos para sacudirse las rigideces acumuladas durante siglos), fue analfabeto, como muchos de sus seguidores en la actualidad. El analfabetismo es una crítica que el espíritu le hace a la letra, uno de los modos que emplea la eternidad para poner en su sitio al tiempo. Y una manera de desactivar las tiranías de la razón, algo que también, como decíamos antes, lleva intentándose desde dentro de la propia razón occidental de unos siglos a esta parte: desde la razón poética (Unamuno, Zambrano) hasta la razón hospitalaria (Remo Bodei), por citar sólo dos.

CUATRO

Lo anterior sucedió en el siglo séptimo y principios del octavo. En el diecisiete un niño de once años, Bankei, se mete arañas venenosas en la boca por la insatisfacción que le producía las enseñanzas religiosas que recibía. Bankei no intentaba suicidarse, sino matar esa parte de él que compartía conceptos y doctrinas con sus maestros, eliminar por la vía rápida el canal lógico e inconsciente por el que una tradición determinada podía obligarle a pertenecer a ella contra los mandatos de un maestro superior: la vida misma. Las arañas venenosas las puso en su boca pero no eran para él: homeopatía del espíritu, que siempre ha sabido, allá donde sopla, que uno sólo se cura con lo que le mata, y que la vida y la muerte son los nombres que le damos a las diferentes dosis de un mismo compuesto. Bankei renació gracias a unas arañas que envenenaron a distancia a sus pretendidos educadores. Entre Hui Neng y Bankei, y hasta nuestros días, se repite una parábola: un maestro pende de un precipicio aferrado a una rama con los dientes cuando uno de sus discípulos se aproxima a él y le pregunta qué es el zen; si contesta se despeñará sin remedio, y si no contesta perderá la oportunidad de iluminar a alguien. ¿Pero quién ha caído en la cuenta alguna vez que el maestro hizo las dos cosas, contestar y no caerse, porque su palabra se hizo rama, porque su doctrina era ese aferrarse a la rama con la boca, porque no hay otro zen, ni otro camino, que escuchar la palabra de cada fragmento de universo pronunciarse lentamente en el lecho de nuestra boca? Muy cerca y muy lejos de estos tres personajes, porque China y Japón comparten con la India una mentalidad afín y al mismo tiempo divergente –filosofías compatibles a temperaturas incompatibles–, el niño Krishna hace lo siguiente según lo cuenta Joseph Campbell (hay muchas variantes del mito pero todas coinciden en lo básico): «Una tarde, cuando jugaba en el patio, avisaron a su madre adoptiva que el niño comía barro. Ella llegó con una vara, pero el niño

se había limpiado los labios y negó todo conocimiento del asunto. Le abrió la boca sucia para ver, pero al mirar dentro contempló todo el universo, los Tres Mundos. Pensó: Qué tonta soy al imaginar que mi hijo puede ser el Señor de los Tres Mundos. Entonces todo se le ocultó de nuevo, y este momento se le borró de su mente. Acarició al niño y lo llevó a su casa». Leo esto y me pregunto: la poesía, ¿no es el método que le permite a uno no olvidar que en la boca, en una boca cualquiera, también en la de uno, puede llegar a materializarse el núcleo, el origen, la luz primera, el método para creer en lo increíble antes de que nos abandone para siempre? La poesía es atención para ver lo que hay, la verdad de lo que es, a pesar de los sentidos o contra ellos, que a estas alturas de nuestra historia son menos un instrumento de conocimiento que el receptáculo de los prejuicios de las culturas.

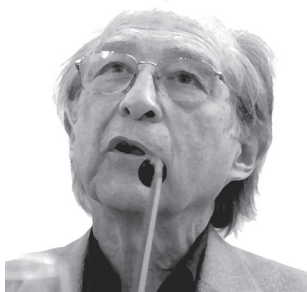
CINCO

Arañas venenosas, una rama en un precipicio, barro: la poesía hace comestible lo incomedible, única fuente de alimento real en un mundo que se ha vuelto irreal, falso; la poesía no debería usar otras palabras que las que pronuncia el mundo, y ponérselas en la boca para transmitir su sabor, su textura, su misterio antiguo.

En la boca, que es el lugar donde el adentro y el afuera entran en contacto, la palabra, cualquiera de estas palabras vivas, nos muestra los Tres Mundos. ¿Pero quién es hoy en día capaz de contemplarlos sin olvidarse de ellos?

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS

*Huellas de Extremo Oriente en
la poesía occidental*



JOSÉ CORREDOR-MATHEOS

(Alcázar de San Juan, 1929) es poeta y crítico e historiador de arte, tema en el que tiene publicadas cincuenta monografías. Ha sido presidente de la Asociación Catalana de Críticos de Arte y de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña. Es asimismo miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Es Premio Boscán de 1961 y Nacional de Traducción entre Lenguas Españolas de 1984. Con su último poemario, *El don de la ignorancia*, obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 2005.

Lo que entendemos por Oriente es un conglomerado de culturas muy diferentes, que han tenido una relación muy diversa con el mundo occidental. Cuando se configuran en Grecia las bases de lo que será nuestra cultura aparecen referencias a un Oriente de donde procedían ciertos personajes míticos, creencias y ritos. Es el caso de Orfeo, figura que sigue siendo clave en nuestra cultura, cuyo nacimiento se situaba en la Tracia, que era vista en Grecia como hiperbórea y cuyas raíces se consideraban orientales. Siempre ha existido en Europa una corriente subterránea que podemos relacionar con Oriente. Pero no hemos de olvidar que esas posibles influencias o préstamos conectaban y se entrelazaban con creencias y maneras de entender la poesía, y el arte en general, que eran autóctonas.

En nuestra época, esta influencia, referida especialmente a Extremo Oriente, adquiere especiales características y creciente intensidad. Disponemos hoy de abundante información sobre el pasado y el presente de esas culturas y, por otra parte, la nuestra se halla en una situación que podemos considerar de crisis, que la hace muy receptiva. Este trasvase de los elementos o parcelas de la cultura extremoriental suele producirse de manera superficial. En sus niveles más externos está vinculado a determinadas formas de vida que son muy diferentes. Alguien dijo que las ideas no viajan, que lo que viaja es su retórica. No creo que sea exactamente

así, pero la aclimatación de ideas, sensibilidades y criterios extraños no es fácil, salvo en el caso de que conecten, en lo esencial, con aquellos que nos son propios. A veces, unos pocos datos claves, penetrantemente intuitivos, han fecundado algunas parcelas de la cultura occidental.

A mi juicio, en la poesía es donde se advierte con más claridad que las distancias entre Oriente y Occidente no están tan alejadas como puede parecer. Quizá porque el poeta no ha estado tan comprometido con el racionalismo como las restantes artes. En la aproximación entre las dos culturas fueron esenciales el romanticismo alemán y los poetas simbolistas franceses, que se apartan de la corriente racionalista procedente del Siglo de las Luces. La explosión de William Blake no es tan extemporánea como puede parecer, y Needham ha señalado la similitud entre su obra y el Li chino (la armonía con las cosas). Por otra parte, la aversión de Blake por Bacon, Locke y Newton, que habían puesto los fundamentos de la penúltima etapa del pensamiento moderno occidental, se inserta en un contexto, el británico, en el que John Ruskin y William Morris iban a desencadenar grandes batallas contra la industrialización, considerada como una amenaza a la verdadera Cultura.

El Romanticismo había potenciado al máximo el concepto del artista individual, creado en el Renacimiento, pero, sobre todo en el romanticismo alemán, tendía a fundir el individuo con el universo. Con todo, la valoración de la obra como creación original –concepto moderno–, y con fuerte carga subjetiva, distinguía profundamente al poeta occidental del chino, japonés o indio, ya que allí se trataba, ante todo, de mantener una tradición. El poeta, en estos países, no pretendía sino recrear temas que consideraba perennes, poniendo, en todo caso, un acento personal.

El concepto de «genio» no podía ser aceptado por un poeta oriental. «Donde nosotros vemos el “genio” como una “personalidad” particularmente desarrollada que hay que explotar –leemos

en *Coomaraswamy*–, la filosofía tradicional ve el Espíritu inmanente, al lado del cual la personalidad individual es relativamente nula.» Los orientales son terminantes en este sentido: la creencia en el yo se basa en un error. Pero las grandes convulsiones de nuestra sociedad y de nuestra cultura han planteado dudas en este sentido, o abierto grietas en el concepto individual del creador. Frente a la afirmación del individuo como eje de todo, el poeta contemporáneo vacila sobre la verdadera significación de su existencia. Y, así, Pessoa confiesa: «yo, el fantasma nacido de las sensaciones [...]».

El perfil de la personalidad del artista había desviado la atención de la crítica de la obra a su autor. Ezra Pound lo expresa diciendo que: «Uno de los principales males de la crítica moderna consiste en este apresuramiento inicial por descubrir a la persona, y a la incapacidad concomitante de ver nunca la cosa». Pound demostró gran interés por la cultura china. En su libro *ABC de la lectura* cita el método que preparaba Ernest Francisco Fenollosa, norteamericano de origen español, para «explicar el ideograma chino como medio de transmisión y registro del pensamiento».

«En Europa –comentaba Pound– si se pide a un hombre que defina algo, sus definiciones se alejarán siempre de las cosas simples, que conoce perfectamente, y retrocederá hacia esa región desconocida que es la región de las abstracciones más y más remotas». Uno de los libros de Pound, el titulado *Cathay*, contiene traducciones de la poesía china, a partir de versiones que había hecho Fenollosa con la ayuda de dos eruditos japoneses. Entre los influidos por el Imaginismo, grupo del que formó parte Pound, están Eliot, más interesado por el hinduismo, y Wallace Stevens, en cuyos poemas el poeta desaparece. Otro de los grandes poetas norteamericanos, Williams Carlos Williams, a pesar de su voluntad de ahondar en la realidad de su país, más explícita en sus narraciones, revela también haber recibido un soplo de la poesía extremoriental.

En el ámbito del castellano existen casos aislados de atracción por la poesía china y japonesa (la coreana y otras de aquella zona han llegado en muy pequeña medida hasta nosotros). Es preciso recordar a los poetas Efrén Rebolledo y Juan Tablada, quienes pasaron algún tiempo en el Japón. Aunque no se tratara propiamente de grandes poetas su influencia fue muy positiva, dadas sus relaciones. Y está también el caso del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade.

Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez se interesaron por la poesía china y japonesa. Su conocimiento del haiku y sus raíces populares los llevan, como a García Lorca, a realizar síntesis con la copla popular. Resulta curiosa la utilización que hace Antonio Machado del haiku, señalada, en primer lugar, por Enrique Díaz Canedo. En *Nuevas canciones* tenemos un ejemplo de su interés por la poesía japonesa. Se trata de una glosa de un poema de Sokán, que escribió: «Luna de estío: / si le pones un mango, / un abanico». Machado, con aires de copla andaluza, canta: «A una japonesa / le dijo Sokán: / con la luna blanca / te abanicarás, / con la luna blanca / a orillas del mar». Como comentó Octavio Paz: todo es demasiado explícito en el poema de Machado, y la sugestión de lo «no dicho» se pierde.

Un fenómeno a destacar, en esta absorción de las doctrinas y la poesía de Extremo Oriente por Occidente es el movimiento conocido por «beatnik», que surgió en la Costa Oeste de los Estados Unidos en los años cincuenta. En su libro *Los vagabundos del Drama*, publicado en 1956, Jack Kerouak afirma que él y Allan Ginsberg entraron en conocimiento del zen a través del poeta Gary Zinder, a quien trataron en San Francisco a comienzos de la década. Al parecer, Zinder practicó seriamente el zen, en los Estados Unidos y en el Japón. Roszak, autor de un famoso libro sobre la contracultura, afirma que este poeta consiguió, al parecer, expresar con más gracia que cualquier otro de los poetas *beat* la fértil serenidad del zen.

Allan Watts, profesor en la Escuela de Estudios Asiáticos de San Francisco, tenía ya publicados en 1950 siete libros sobre el zen y temas místicos, el primero de ellos en 1935. Suzuki y Watts, a través de libros y conferencias, y de actos televisivos del segundo, fueron quienes popularizaron el zen en los Estados Unidos y, directa o indirectamente, en el resto de Occidente. Se produjo entonces una verdadera fiebre. Pero de libros como *Los vagabundos del Drama*, ya citado, se podría decir lo que comentaban algunos maestros zen de sus discípulos: que «apestan a zen». Naturalmente había mucho de esnobismo y de moda, y muchos eran capaces de compaginar doctrinas y técnicas destinadas al autodomínio con el uso incontrolado de la droga.

La influencia del budismo zen y de las doctrinas orientales en general se ha ido extendiendo en todo Occidente, dentro de esa diversidad de versiones y en medio de cierta confusión. Los modelos de la poesía china y japonesa se trasvasan con diferente fortuna y se ha desatado gran interés por el haiku, que se aleja, en general, de las reglas tradicionales, lo que puede no tener importancia, y, lo que es más significativo, ignora el espíritu originario. Algunos autores se han manifestado sobre la posibilidad de una síntesis de las culturas de Oriente y Occidente, algo indudablemente a considerar, si tenemos en cuenta las registradas anteriormente, así como lo ocurrido en las transiciones de una civilización a otra nueva. Éste es, sin duda, uno de los grandes temas del presente. Y sería interesante descubrir que, en esa síntesis, se descubrirían los mejores valores de nuestra propia cultura.

MANUEL SERRAT CRESPO

Maruyme: fuentes y origen



MANUEL SERRAT CRESPO

Manuel Serrat Crespo (Barcelona, 1942) es escritor, dramaturgo, divulgador de la cultura de África occidental y traductor literario. Tiene traducidos a los más señalados escritores en lengua francesa, a veces en ediciones críticas con estudios a su cargo, como en es caso especialmente señalado de los *Cantos de Maldoror*.

Por el prestigio y ejercicio continuado de su profesión a lo largo de los años ha sido reconocido por la República Francesa como Oficial de las Artes y de las Letras y como Caballero de la Orden de las Palmas Académicas. También es cofundador y miembro de honor del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL).

En el principio fue el *ugetsu*, y de eso hace siglos ya.

Recuerdo muy bien aquel encuentro iniciático en un café del Paseo de Gracia; debió de ser a mediados de 1970 y yo me disponía a traducir a Ueda Akinari, un autor clásico japonés del siglo XVII, sin tener la menor idea de la lengua en la que había escrito, algo que parece inaceptable hoy (aunque siga haciéndose, a veces) pero que –por aquel entonces– era el pan de cada día, pues la inexistencia de la menor tradición orientalista española hacía casi inevitable recurrir a las traducciones (en especial a las francesas) cuando a alguien se le ocurría la peregrina idea de editar en castellano a un autor chino o japonés... Corea o Vietnam ni siquiera salían, aún, en los atlas que manejaban nuestros editores.

Pues bien, sentado en la terraza primaveral me aguardaba un Josep Maria Carandell, recién llegado de su aventura japonesa, que me habló de la dificultad de traducir que ya en su propio título era ambigua, sugerencia más que precisión, y cuya sutileza se haría añicos al ser vertida en el molde de un idioma occidental, víctima –por lo que a la poesía se refiere– de la empobrecedora herencia de la Ilustración; una lengua hecha para definir, para fijar límites, pues, y o para abrir la puerta a la ensoñación.

«Caranderu» –que así le llamé siempre, desde aquella tarde, en los largos años de nuestra amistad– me habló de la imposibilidad nipona para pronunciar la *elle* final de su apellido, me descubrió

la mínima maravilla del haiku e intentó explicarme todo el sentimiento que palpitaba en el título del libro de Ueda Akinari. *Ugetsu monogatari* se llamaba; es decir «cuentos» o «narraciones» del *ugetsu*, la luna lluviosa, o la luna de las lluvias, o la velada luna que aparece después de la lluvia y que –claro está– es una invitación a los fantasmas, y a la melancolía, y al difuso placer de la tristeza...

En el principio fue el *ugetsu*, sí; aquella noche escribí mi primer haiku y comencé a leer a Matsuo Basho sintiéndome, de inmediato, en terreno conocido. Porque el *mono no aware*, ese «sentimiento de las cosas» que está en la base de toda la poética japonesa, me pareció enseguida muy próximo a ciertas concepciones de lo surreal, de lo «sobrerreal», que ya por aquel entonces sentía como mías.

Tal vez no fuera, pues, una casualidad que, por aquellas fechas, tuviera yo el sueño que –aun sin saberlo– iba a preñarme de un extraño poeta: en la obscuridad brillaban con un fulgor difuso las letras de un nombre que me ha perseguido hasta hace muy poco. ZEEWENA, leí mientras se escuchaba la voz de un niño que me llamaba y acabó despertándome; y este punto de partida me hace pensar ahora en el sueño de Chuanq-Tzú y en el sugerente dilema que se le plantea al sabio cuando sueña que es una mariposa sin estar muy seguro de no ser una mariposa soñando que es un sabio.

ZEEWENA escribí entonces en mi viejo cuaderno de anotaciones e inicié así una aproximación al Oriente que –como mi acercamiento a África, por otro lado– está muy lejos de la sabiduría o la erudición puesto que nacen en la pura ensoñación, en la fabulación incluso cuando me parece descubrir en una aguada japonesa la fuente de toda una poética.

Ignoro hoy todavía quién era su autor, a qué escuela o a qué época pertenecía, pero aquella imagen de una caña de bambú doblándose, al borde de un farallón, a impulsos del viento me

pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora, la más lúcida metáfora de lo poético. Porque todo lo que el pintor había plasmado –el inclinado tallo y las hojas que parecían agitarse, el pedazo de tierra donde arraigaba–, eran sólo una ventana abierta a lo inefable, un agujero por el que soplabá el ventarrón de lo indecible, la poesía pues.

Sí, ya lo sé, una trivialidad.

Y, sin embargo, la luna de las lluvias, la caña de bambú agitada por el viento y aquel insólito nombre –Zeewena– han seguido palpitando desde entonces en todos mis escritos.

En aquella época me había asomado ya al color de las vocales rimbaldianas y la lectura de las *Sendas de Okú* en la traducción de Octavio Paz, fue para mí una nueva revelación. Félix de Azúa era muy joven todavía –más que yo aún– y sin duda no había pensado en ese *Diccionario de las artes* donde –admonitorio y sapiente– advierte a sus lectores: «Se desaconseja vivamente al artista escritor que componga haikus japoneses. Ni japoneses ni de ningún otro lugar. Nada de haikus». Y, privado de tan saludable consejo, en mis cuadernos fueron multiplicándose esos mínimos poemas de diecisiete sílabas que exigen la sugerencia frente a lo discursivo, a lo explicativo, y permiten superar la pobreza del lenguaje enciclopédico que hizo estallar la rebelión romántica, impulsó el florecimiento del célebre soneto de Rimbaud o de las *Correspondencias* baudelerianas y dio vida –más tarde, mucho más tarde...– a algunos cadáveres exquisitos.

Así nació Maruyme, el poeta mestizo. Así supe que Zeewena era un nombre de mujer, el nombre de la mujer que le había enseñado las sendas de dolor y las sendas del placer, el camino del estremecimiento en suma, al abandonarlo para unirse a un rico mercader de Edo.

Así nació Maruyme y –al revés que Maldoror– nació malvado, o eso cree, porque es fruto de un doble enfrentamiento con la bondad.

También Antonio Machado **–ignoro cómo– se acercó al haiku** y parafraseó cierto poema de Sokan sobre la luna y un abanico, pero su: «El ojo que ves / no es ojo porque lo veas / es ojo porque te ve», **–versos de un hombre «en el buen sentido de la palabra bueno»–** hubiera provocado la sonrisa de Maruyme para quien sólo hay objeto si es «objeto en el yo» y cuya mirada se pretende creadora, enfrentándose precisamente por eso a otra bondad, oriental esta vez: la de su maestro Matsuo Basho que le conmina, en vano, a renunciar al deseo... Pero estas sendas fueron escritas ya.

«Con la edad, el arte y la vida se hacen la misma cosa», afirmó hace casi un siglo Georges Bracque, y me gusta pensar que un Maruyme andariego, adulto y recién nacido caminaba a mi lado la tarde en que recibí otro retazo de iluminación **–una pizca de satori– cuando hube recorrido la inmensa exposición antológica que celebraba no sé qué efemérides de Joan Miró.** En las viejas piedras góticas se habían colgado cientos de telas que, ordenadas cronológicamente, permitían revivir la andadura pictórica del anciano de los ojos infantiles; y allí, tras la conocidísima masía y la no menos conocida muchacha de coloreadas mejillas, tras las multicolores orgías de pájaros, lunas y estrellas me aguardaba **–elocuente– la inmensa desnudez de aquella tela blanca en la que sólo una mancha azul, absolutamente desequilibrada, perfectamente desequilibrante, polarizaba el estremecimiento, el temblor –ambiguo y genésico– de la Vida.**

Lo supe enseguida: todo es uno y allí **–en los muros de la capilla gótica– se abría la ventana azul por la que penetraba el viento que había doblegado, antaño, el tallo del bambú; allí, en la tela blanca, Miró había pintado –para mí– un haiku.**

La parquedad de lo plasmado, la parquedad de lo escrito como una puerta a la inmensidad.

No es extraño, pues, que para Maruyme la poesía fuera convirtiéndose **–vaya convirtiéndose– en un sendero que le lleva paulatinamente a la desnudez, al silencio; como en la vieja aguada japo-**

nesa, como en la mancha azul de Joan Miró, la palabra es sólo una artimaña para revelar lo inefable.

¿Cómo no pensar, ahora, en la sonrisa del gato de Cheshire? Porque de eso se trata.

Todo va desapareciendo, cuenta Lewis Carroll: las patas, la cola, el cuerpo, la cabeza del felino encaramado en la rama del árbol... Por fin, la boca se esfuma también y ahí está, desnuda, la sonrisa, ese silencio.

Pero el silencio de Maruyme quiere poseer la suprema densidad de la palabra, quiere crear –así– **un inmenso campo gravitatorio** del que ningún verso pueda escapar: el agujero negro de la poesía.

Y, entonces, ante la inutilidad de componer un poema, alguien puede caer en la tentación de escribir un poeta.

ANNE-HÉLÈNNE SUÁREZ

La traducción de la poesía china



ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ

La sinóloga Anne-Hélène Suárez (Barcelona, 1960) es profesora de chino en la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la UAB, y traductora literaria y cinematográfica.

También es autora y traductora de ediciones de pensadores y de poetas clásicos chinos, destacándose entre las publicaciones más recientes los *111 cuartetos de Bai Juyi* (2003) y *A punto de partir. 100 poemas de Li Bai* (2005). Obtuvo el Premio de Traducción Ángel Crespo 2003 por la traducción de *Historia del pensamiento chino* de la sinóloga occidental Anne Cheng.

Inicialmente, tenía idea de hablarles de las características de la poesía clásica china, pero se me hizo muy duro concentrar tanta información en un formato tan reducido y, de haberlo logrado, probablemente los habría ahuyentado a todos.

He preferido limitarme a unas cuantas características, entre las que más dificultan la traducción de esta poesía al castellano, a través de un solo poema que vamos a ver y comentar sucintamente.

El poema que vamos a ver es un buen poema, pero no es de los mejores de la historia de la poesía china. Su autor, siendo bastante conocido, tampoco es de los más célebres. Lo he escogido porque concentra varios de los escollos a los que se enfrenta un traductor de poesía china clásica.

Se trata de un *jueju*, o poema de un solo cuarteto, de Luo Binwang, un poeta del siglo VII. Se titula *Acompañando a alguien hasta el río Yi* (於易水送人一絕):

此地別燕丹
狀士髮沖冠
昔時人已沒
今日水猶寒

La traducción que propongo es:

Aquí fue la despedida del príncipe Dan de Yan.
Todos los bravos presentes quedaron sobrecogidos.
Las gentes de aquellos tiempos desaparecieron todas,
pero las aguas de ahora aún siguen estremecidas.

El poema dice palabra a palabra:

Esto – tierra – despedir – Yan – Dan
bravo – hombre – cabello – alzarse, surgir – gorro
antaño – tiempo – persona – ya – sumergir, desaparecer
hoy – día – agua – como – padecer frío, temblar

Verán, sobre todo si se fijan en el segundo verso, que mi traducción no se corresponde exactamente con el original. Y es que, para poder traducir este poema, hay que saber previamente a qué episodio histórico alude. Se trata del instante en que el príncipe Dan de Yan, del periodo Reinos Combatientes (s. III a.n.e.), y su corte despiden en la frontera meridional de Yan (el río Yi) a Jing Ke, a un espadachín del reino de Wei, que en 227 a.n.e. parte con la peligrosa misión de ir al reino de Qin a asesinar al rey Zheng, futuro Qin Shihuang (el futuro Primer Emperador, el primer gran déspota de la era imperial china, cuya tumba con guerreros de terracota es célebre). El príncipe Dan le encarga esta misión para evitar que el rey de Qin asuele los demás reinos causando una inmensa mortandad y haciéndolos desaparecer. Jing Ke planea matar al rey de Qin con un puñal que lleva oculto en un mapa que fingirá regalar al soberano, pero Jing Ke sabe que, aunque logre llevar a cabo su misión, morirá.

Por eso hay que saber también que Jing Ke cantó en ese momento de la despedida:

風蕭蕭兮易水寒
壯士一去兮不復還

El lúgubre aullido del viento estremece el agua del Yi
Una vez parta el paladín, ya nunca más regresará

y que el canto conmocionó a los presentes hasta tal punto que, según las crónicas históricas, la pena y la ira, cito textualmente: «les pusieron el pelo de punta, alzando los gorros [blancos que llevaban en señal de duelo por la inevitable muerte de Jing Ke]».

Hay que saber también que Jing Ke falló al atacar al rey de Qin, de modo que murió en vano y no pudo evitar que arrasara a los demás territorios.

Con estos conocimientos, que poseía cualquier persona mínimamente letrada del siglo VII, se entiende inmediatamente que el autor, Luo Binwang, a través de esta alusión histórica, se lamenta de su frustración por no lograr apartar del poder a la emperatriz Wu, que durante unos años usurpó el trono, y restablecer al clan Li de la dinastía Tang.

Con este ejemplo vemos cómo el traductor de un simple poema de cuatro versos pentasílabos que en chino suman un total de veinte sílabas / palabras puede necesitar o bien todos estos conocimientos previos, o bien buenas ediciones críticas de base. En un ejercicio intertextual *avant la lettre*, el autor toma palabras del célebre episodio que narran las crónicas y de la breve canción de Jing Ke para remitir, en esas veinte sílabas, a un suceso acontecido diez siglos antes que pudo haber cambiado el curso de la historia de China, y expresa toda la carga emocional del momento.

Vemos también cómo el traductor debe ingeniárselas para transmitir precisamente esta carga emocional o, al menos –puesto que el lector no tiene por qué tener esos conocimientos previos– transmitir parte de la tristeza y el descorazonamiento que expresa el original, evitando que el texto parezca absurdo o ridículo; me refiero particularmente a la escena que aparece en el segundo verso

—en chino o en la traducción palabra a palabra—; la escena en que a los cortesanos de Yan que van a despedir a Jing Ke se les yergue el pelo en las cabezas alzándoles el gorro de luto.

Es un verso que, traducido literalmente, a un lector occidental le produciría hilaridad. Sin embargo, en chino no pretende en modo alguno resultar gracioso; todo lo contrario: pretende expresar la intensidad de la tristeza y de la rabia contenida que sienten las gentes de Yan ante la amenaza de Qin; es una escena de enorme tensión dramática. De enorme tensión dramática concentrada en este pequeño poema de veinte sílabas.

Otro de los aspectos que quisiera destacar es el paralelismo del segundo dístico. Si nos fijamos en la traducción palabra a palabra, vemos que cada uno de los caracteres del primer verso del dístico se corresponde exactamente con los del segundo verso en cuanto a significado (que puede ser afín o contrario) y en cuanto a función sintáctica:

antaño / hoy; tiempo / día; persona / agua; los adverbios ya / como; y el verbo 沒 (sumergir, hundir, desaparecer) / el verbo 寒 (estar aterido, temblar de frío).

Aquí no cabe extenderse sobre las implicaciones del paralelismo en la poesía clásica china, porque sería larguísimo; sólo mencionar varias cosas:

Era un recurso muy frecuente (en algunos géneros, obligatorio). Alcanzó en China una complejidad y un refinamiento extraordinarios, que difícilmente encuentran equivalentes en la poesía occidental. El paralelismo está presente en todas las poesías del mundo probablemente, pero en ninguna tuvo el desarrollo que tuvo en China.

El paralelismo de este poema es relativamente simple, los hay de mucha mayor riqueza: aquí contrastan el pasado en el primer verso del dístico con el presente en el segundo; y luego el autor juega con ideas afines y contrastadas a la vez: las gentes de antaño, efímeras, como arrastradas por un torrente, son engullidas por el

raudal del tiempo; pero el río, que sigue presente a través de las épocas, parece estremecerse todavía, transido de frío y, quizá, de pena o de rabia. Así, lo efímero (las gentes del 1^r verso del dístico) sigue perviviendo en lo permanente (el río Yi del 2^o verso del dístico), ya que sus aguas parecen estremecidas por los mismos sentimientos que embargaban a las gentes de antaño.

Vemos, pues, dos polos opuestos (lo pasado, lo efímero / lo presente, lo permanente) que, sin embargo, están íntimamente entrelazados de un modo que casi les confiere simultaneidad. Se considera generalmente que el paralelismo refleja la visión tradicional china de las fuerzas complementarias *yin* y *yang*.

Este paralelismo, este contraste y esta complementariedad *ying* / *yang* se ven reforzados, aunque quizá no de manera intencionada, por la presencia del pictograma del sol, como elemento *yang*, a modo de radical en las palabras «antaño» y «tiempo» en el primer verso del dístico, y en la palabra «día» del segundo, sol que sugiere visualmente el curso de los astros, del tiempo que pasa. Por otra parte, el pictograma del agua, elemento *yin*, está presente a modo de radical en las tres gotas laterales del carácter *mò* (sumergir, hundir, desaparecer) del primer verso del dístico, así como en el carácter *shui* (agua, río) y en las dos gotas de hielo del carácter *hán* del segundo verso, reforzando la imagen de las gentes de antaño engullidas por el raudal del tiempo y la idea de frío glacial.

Mi traducción no refleja con exactitud este paralelismo: siempre que me es posible lo reproduzco, porque me parece importante, pero no lo hago si el resultado queda forzado. Y, por supuesto, las sugerencias visuales que uno puede extraer de los caracteres gráficos, cuando eso ocurre, desaparecen de cualquier traducción a lengua alfabética.

Este pequeño poema nos ha servido, pues, para ver algunos de los escollos que presenta al traductor la poesía clásica china:

(1) muchos de los poemas estén cargados de alusiones tanto históricas como literarias o filosóficas;

(2) el monosilabismo de la lengua clásica china permita una condensación extraordinaria y, gracias a ello, un inusitado poder de sugerencia.

(3) hay imágenes, como la de los asistentes a la despedida, cuyo pelo erizado les levanta el gorro, que en la cultura china clásica expresaban sentidos muy diferentes de los que se les daría aquí y ahora.

(4) el paralelismo de muchos dísticos, que combina y entrelaza imágenes *yin* y *yang*, y que en la poesía china clásica puede adquirir un refinamiento extremo no siempre trasladable.

(5) el aspecto de los caracteres, que tanto inspiró a Ezra Pound, la verdad es que no se explota más que en rarísimas ocasiones en la literatura china clásica, y por lo tanto no debe buscarse sistemáticamente, ni mucho menos; pero a veces puede enriquecer la lectura del poema. Sin embargo, es, junto con el monosilabismo y la musicalidad de los tonos, otra de las facetas de un poema chino que desaparecen en la traducción.

(6) Por último, de la traducción palabra a palabra se desprende que en chino no hay marcas de plural ni se conjugan los verbos. Por ejemplo, en el segundo verso, he traducido 狀士 como «todos los bravos presentes», en plural, porque sé que se refiere a las gentes de Yan que fueron a despedir al paladín Jing Ke; pero en chino no hay nada en estos dos caracteres que sugiera que allí hay más de una persona, y un traductor poco informado podría traducir en singular creyendo que a quien se le pone el pelo de punta es a Jing Ke, o al príncipe Dan de Yan.

En fin, espero que mi intervención no se haya hecho demasiado larga y que haya servido para dar una idea aproximada de los escollos que hacen peligrar la labor de barquero que es la del traductor, en cierto modo, y de lo que éste debe evitar para no con-

Tercera jornada
8 juny / junio 2007

Actualitat de la poesia satírica

Actualidad de la poesía satírica

XAVIER BRU DE SALA

La sàtira entre la poesia i el periodisme



XAVIER BRU DE SALA

Poeta, assagista i periodista d'opinió, Xavier Bru de Sala (Barcelona, 1952) també ha dirigit als mitjans de comunicació programes de debat i promogut encontres d'intel·lectuals. Així mateix és conegut per la seva dedicació a la traducció dels clàssics i les seves versions per a l'escena. Va ser Director General de Promoció Cultural (1989-1991) i comissari de l'exposició del CCCB *Madrid-Barcelona 1898-1998*. Alguns dels seus llibres més recents són *El descrèdit de la literatura* (1999), *Oratori* (Premi Ausias March de Poesia, 2004), *Reflexiones magmáticas* (2004) i *Fot-li, que som catalans* (2005).

Al meu insignificant parer, aquests simposis tenen, si no una utilitat clara –estem parlant de literatura– sí unes funcions, o tal vegada una suma de funcions individuals que la converteixen en col·lectiva. Deixant de banda les relacions socials entre suposats col·legues, que m’importen ben poc (només compten els amics, que abans i mentrestant admiro com a escriptors, i ja els tinc), estic en condicions d’aïllar si més no tres elements d’interès. En últim lloc, algunes de les coses que s’hi poden escoltar. No negaré haver-hi incorregut de vegades en declaracions un punt farisaiques, perquè cap literat es pot acabar d’alliberar de la retòrica, però desconfio dels que declaren que, en aquestes reunions, hi han vingut a aprendre. Els que així es manifesten, ben segur que es proposen en-senyar si més no la cuixa lluent i turgent del seu talent per deixar l’auditori estupefacte. És doncs segur que totes les paraules que s’hi arriben a dir o proferir revesteixen la màxima importància, no caldria sinó, però ben pocs, entre els que no tinc el privilegi de comptar-me, són capaços d’assimilar tanta saviesa, ni tan sols la major part. Com a molt, una o dues idees, o citacions, o fets reportats, o resultats d’intel·ligents recerques o pertinents cabòries, que al cap de poc es perdran dins el laberint caòtic de la meva psique. Per part meva, ja puc estar atent i predisposat a processar, en una actitud a les antípodes del menyspreu, que defuig

amb horror el «ja podeu anar dient que m'entra per una orella i em surt per l'altra»; la meva inclinació d'ànim transcendeix les simples cordialitat i cortesia –per cert, que no em descuidi d'agrair la invitació als organitzadors, perquè n'estic de veritat: a aquestes coses, per fortuna, no m'hi conviden mai– per parar esment a tot el que s'hi manifesta, amb la perseverança de qui un bon dia, i no pas en un atac d'humilitat, es va proposar, per si un cas, no donar-ho mai tot per sabut sense deixar de fer-se el saberut; per molt que m'hi esca-r-rassi, per molt que em digui com serà de beneficiosa la collita del que tindrè el privilegi d'escoltar, no aconseguixo assistir a cap més sessió, a part de la que m'ha tocat; lluito, i guanyo en tots els casos, i considero que té mèrit, contra el desig d'excusar-me a última hora o, un cop assolit el titànic esforç de sortir de casa, contra la tendència a desviar el rumb i encaminar-me, no en direcció contrària ni perpendicular a la que em portaria de dret en aquest cas a l'Ateneu, sinó amb una petita però significativa i en tot cas suficient deriva. De fet, es tracta d'una lluita inútil, perquè la cons-ciència d'arribar tard basta per vèncer el desigual i gens singular combat. El fet destacable és que m'escarrasso, de la mateixa manera que procuro venir assedegat, o sia que de forma prèvia faig un parell o tres de dies de quasi abstinència lectora. Sí que estableixo el combat descrit, i d'altres contra la misantropia que no reportaré per no abusar de la paciència de l'auditori, i us ho volia expressar perquè no em prenguèssiu per desconsiderat si després em passa com a quasi tots vosaltres –el quasi és preventiu de possibles mitges virtuts ofeses–, que l'endemà no me'n recordo de res, ni tan sols en els molt comptats casos en què hi hagi res per recordar. En últim lloc, he començat dient, podien tenir interès una o dues frases captades entre l'allau de les que s'hi arriben a dir o proferir. Llàstima de la desmemòria.

Amb aquest començament, resulta ben estrany que situï en segon lloc la recepció de la pròpia intervenció. A tornajournals, si les ponències alienes ens interessen poc, malgrat la bona voluntat

i l'intens desig de corregir-nos, fóra ben estúpido suposar que la meua pot despertar la menor consideració. Ho resultaria, d'estúpid, si l'estupidesa fos compatible amb una certa lucidesa, cosa que està per comprovar. En tot cas, la classificació en segon lloc deu ser resultat inevitable de la vanitat, aquella indefugible vanitat sense la qual cap escriptor es prendria la molèstia de percutir o acaronar el teclat del seu terrat. A fi de castigar-la una mica però sense arribar a rebaixar-la gaire perquè té la pell sensible i s'hi torna, deixarem en segon lloc i no en primer l'interès que poden despertar les pròpies paraules entre l'auditori i els companys de taula rodona, i a sobre en un segon lloc que quasi empata amb l'últim i tercer. De retruc, això proporciona un amplíssim avantatge al primer element, que consisteix en el que cadascú es pot arribar a dir en preparar la seva intervenció. És a dir, que aquesta mena de convocatòries podrien i de vegades tenen la utilitat d'incitar l'intel·lecte dels convocats, suposant que es trobin en possessió d'un tan subtil aparell i a més a més no es trobi de vacances o en perllongat període de folga, com soldria seu el meu cas si en posseís, que no ho acabo de saber. Qui té doncs aquesta cosa per dir-se, o refermar-se o afinar, se la pot dir quan hi pensa, quan hi dóna voltes uns dies abans, o més aviat quan no hi dóna voltes ni hi pensa, de manera que no ho té present al moment de prendre notes, però potser sí en repassar-les l'endemà. Fins i tot als partidaris de la improvisació, com és el meu cas, la caixa negra de les inescrutables entranyes del cervell els va component no se sap quins processos que després, de grat o per força, i previ pas per alambins més o menys habituals, cristal·litzen o si més no desemboquen en un paper. Doncs bé, si el paper en qüestió té valor per al seu autor, el simposi, reunió o jornada ha acomplert la seva principal funció. Els organitzadors es poden donar per satisfets encara que no ho arribin a saber mai. Quan es dóna el cas que allò dit, o encara no comunicat davant els altres però ja expressat, té significat per a un mateix, i és més sovint que no sembla, la resta

és *paripé*. Per molt que constitueixi el centre de l'assumpte, no l'excusa sinó la causa desencadenant del que un autor ha trobat per dir-se, és *paripé*. S'ha de fer, i tant de gust com es pugui, i segur que riurem, potser no parlant de sàtira, però sí quan en llegim algunes. Ara, això no treu que sigui *paripé*, que no s'ha de confondre amb aquella altra i més despectiva frase feta que, en un atac d'impudícia injusta i desvergonyida, descriuria el nostre captiveniment com una manera més o menys galdosa de fer el paperot. A tant com fer el paperot, quasi ningú té el privilegi d'arribar-hi. Mireu si som modestos, que amb el *paripé* ens conformem.

No parlo de la impossibilitat o les dificultats de la comunicació, perquè és ben clar que ens entenem en la mesura en què som capaços d'explicar-nos amb claredat i de comprendre el que ens diem, i ben segur que pel cap baix formem part de l'elit lectora (i no ho dic per cap ànim de menystenir sinó atenent el fet que segons els més reputats neurobiòlegs la facultat de llegir i la d'escriure se serveixen dels mateixos circuits, de manera que, en realitat, posseïm una sola facultat, la lectoescriptura, i això vol dir que els propensos a llegir més bé també són els millors escriptors, de manera que en proclamar, com acabo de fer, que pel cap baix formem part de l'elit lectora ens hem fet, i ben a consciència, el més hiperbòlic dels elogis). Tan sols ho reafirmo, qui troba una cosa per dir-se, ja té justificada l'acceptació de la invitació a participar en les jornades o el que sigui, ben emprades la dedicació, i no dic l'assistència perquè fóra avançar-me als esdeveniments (als de quan escrivia, no els d'ara en què parlo, ni els de temps més tard quan ho redacto per ser publicat). Encara que no sortís d'aquí, vull dir de la planta baixa de l'Ateneu Barcelonès on es fan aquestes sessions, encara que ningú no s'emportés res del que ens anem contant els uns als altres. Podria ser doncs la sàtira, ni que estigui revestida d'un tel d'ironia, un gènere abocat a l'interior del seu autor? Vosaltres dilucidareu, i sense pistes per part meva, si m'acabo de pescar en flagrant contradicció o bé es tractava d'un petit

estratagema per entrar en matèria, com si diguéssim donant-me la volta i per la porta de la cuina.

Sigui quina sigui la resposta, em serveix en tots els casos per deixar dita la primera i tal vegada única de les tesis d'avui, que al meu parer, que he començat per qualificar d'insignificant, la sàtira no és poesia. Tot i que a primer cop d'ull pot semblar el contrari, perquè algunes de les millors poesies que recordem contenen elements satírics o bé són sàtires de dalt a baix, la poesia, tal com l'entenc, –i m'és igual que em prengueu per romàntic perquè sóc barroc– és un art de la intimitat, mentre que la sàtira és un gènere social. M'hi refermo doncs, a la que descendim de la ironia i arribem a la sàtira, la poesia desapareix encara que els versos s'afiligranin i alambinin, de manera que si prenen voluta conceptual i graciosa, tan sols és per compensar, no per dissimular perquè no hi ha qui ho dissimuli, la seva condició de versos que no contenen poesia. Si la sàtira només es cuinés amb mala llet o ràbia, sí que podria ser poesia, però l'humor hi és imprescindible, no hi ha sàtira sense humor, i l'humor és antipoètic per naturalesa. No tots els poetes ho saben o en són conscients, ni de com s'espantllen cedint a l'humorisme quan pretenen fer poesia, però sí que en canvi ho han sabut sempre els autors, els administradors i els adeptes de les religions. Encara que els espartans tinguessin, entre tants d'altres, un temple dedicat al riure, a la riallada, els estadants de l'Olimp no solien contar-se acudits entre xarrupada i xarrupada d'ambrosia. Menys sensible encara a l'humorisme o la humorada són els déus monoteistes, de manera que si Jahvè desqualificava certes posicions a l'hora de reverenciar-lo –que després Al·là havia de beneir, adduint que de genolls i amb el cul elevat «em venten els pets al nas»– no ho deia per, mil·lennis més tard, fer gràcia als catalans. Que consti.

Als nostres dies desdivinitzats, ja és molt si la poesia s'erigeix en forma de comunicació entre un jo i un altre jo, o un fragment de jo i un altre, i encara més si aquests jos pertanyen a persones

diferents. En qualsevol cas, i per molt que s'intenti buscar vies que la retornin a l'espai públic, la poesia es troba fora de l'àgora. No pot ser d'una altra manera. Com que el temps present és impúdic i exhibicionista, la poesia no li pertany. La sàtira sí, perquè és desvergonyida. Si no anés llastada pel vers, que el comú dels contemporanis i no pocs avantpassats assimilen a la poesia, la sàtira podria arribar a ser popular. La poesia no, de cap manera. Així és com ho veig, i no ho podria veure de cap altra manera sense violentar les meves idees generals sobre art, estètica i societat, a aquests alçades de l'existència ja molt cristal·litzades.

De fet, la nostra època no és l'única que ha prescindit de la poesia. El meu estimat Plini el Jove ja reporta com, de cop i sense causa aparent, la poesia, que omplia espais públics, va deixar d'interessar. Literalment de la nit al dia, els recitals de poesia van passar d'esdeveniments imprescindibles a resultar sobers i desagradables. Tota la gent culta frisava per assistir-hi com si es tractés de quelcom sagrat i ningú no es perdia un mot, però l'interès es va acabar de cop. Els que es barallaven per ser-hi convidats feien l'orni tant com podien. Els pocs que s'hi veien obligats per compromís amb el poeta, arribaven tard, no aconseguien parar atenció per molt que s'hi esforcessin, sortien de la sala amb qualsevol excusa. Si podien escapar-se'n sense ser vistos, ja no tornaven. Ho atribueixo, aleshores i ara, a la fi de la inseguretats i la incertesa, al convenciment psicològic de la seguretats. Som igual de fràgils, no hi ha societat humana, per sòlids que tingui els fonaments i lliure d'enemics que es vegi, que no estigui assentada a la falda d'un volcà, però sembla que al moment perdem la consciència col·lectiva de la pròpia fragilitat, la poesia desapareix de l'àgora, i ja és molt si es refugia en alguns esperits, potser no més perspicaços ni cultivats, ni enlairats, però sí en canvi més tendents a l'exploració dels soterranis, que saben mutables i movedissos.

Un aspecte concomitant, sobre el qual diré ben poca cosa perquè no sé si seré capaç d'extreure'n cap conclusió més o menys

sòlida, fa referència al caràcter moral de la sàtira en els nostres dies. Que en el passat ha estat sempre un gènere moralitzant, ningú no en dubta però, i avui mateix? Amb els amics Julià de Jòdar i Miquel de Palol hem escrit un parell de llibres de caràcter satíric, titulats *Fot-li, que som catalans* i *Fot-li més, que encara som catalans*. Potser és per això que sóc aquí, per la mínima i efímera notorietat obtinguda, per la benvolent acollida sobretot del primer dels volums entre alguns i el clamorós silenci a què la majoria dels col·legues dels mitjans de comunicació el van sotmetre, responnent així als desitjos dels polítics que s'hi veien caricaturitzats. Per fortuna, no hi va fer res que Jòdar i Palol siguin autors consagrats, amb una reconeguda i ben sòlida obra i jo em mantingués en una mena de pudor virginal a l'hora d'escriure i publicar. Tant l'editor i motor dels llibres, Fèlix Riera, com la resta d'implícats van decidir passar per alt aquest lleu desequilibri. I ja em veus escrivint sàtires, un gènere al qual havia dedicat no poques i, si jutgem pels resultats a l'hora de publica-les, encara menys fructíferes hores. I no pas per problemes d'anacoluts o altres envitricolls sintàctics, sinó per desinterès cap a la meva obra i desconfiança en el món literari circumdant. Doncs bé, els dos volums contenen una notable absència d'amor pels catalans, que convé no confondre amb el que no pocs catalanistes del morro fort i l'asenet a l'automòbil consideren autoodi. Res d'això. Assenyalar el gep del geperut no és autoodi. I menys si la intenció no és despersonalitzar el país per sotmetre'l amb més facilitat al procés general d'assimilació hispànica. En connexió amb la moral, l'humor pot tenir un caràcter lacerant i doncs corrector. Per tant moral. Però no ha estat el nostre cas. Nosaltres hem practicat el flagell sense treva, i el sarcasme impietós. Ni tan sols, per no pensar en sortides, hem predicat la desesperança. Això sí, els volumets no tenen res de lúgubres sinó que procuren ser lluminosos, quasi diria solars, perquè és al sol que es veuen més bé les nafres d'un col·lectiu destarotat amb líders aprofitats i desnortats. La sàtira, l'humor, ens ha

permès convertir el que podria haver estat un rèquiem en festa, fins i tot diria en festassa dionisiaca. Sense haver-nos-ho proposat, hem coincidit a prescindir de la cançoneta del país moribund. Si ho està, res millor que un bon fart de riure's, el suposat mort, de qui el vetlla. Ara bé, insisteixo? És això moral? M'he pescat o no en flairant contradicció? Si ho volguéssim deixar en empat, conclouríem que es tracta d'un stratagema literari, provocat, això sí, pel que podríem anomenar desassossec si fos que es tracta de fotre's de la virolla de la manera més i alhora menys inconscient del món. Ja us he dit que era barroc. I com a tal manifesto que a l'al·ludida caixa negra s'hi entremesclen sentiments de diversa índole, en aquest cas qui sap si un polsim d'ira o de rebel·lió o tal vegada cansament, perquè el cansament també pot ser un sentiment, amb el pòsit general del coragre i la decepció i en absència total de commiseració pel suposat malalt. Per no entrar en encara més relliscoses profunditats, farem una pausa i posarem un punt i a part.

El cas és, mireu si en pot ser de poètica o més ben dit poesiètica la forma que pren la sàtira, que l'esmentat editor va negociar la continuïtat de l'aventura amb el director del diari *Avui*, de manera que en va resultar la publicació d'una pàgina dominical, signada per tots tres, com es pot ben comprendre de vida efímera, que al diari en deien d'articles. Per a ells, es tractava d'això, d'articles satírics, no de poesia. Sense haver-hi doncs pensat gaire, salvaven així l'oxímoron en què incorren els que parlen de poesia satírica. Sàtira en vers, sí. Articles satírics, en vers o prosa, també.

Fins aquí el que tenia per dir. No diré per dir-m'ho perquè ja m'ho havia dit. O no era gaire important, perquè ja no me'n recordo. Els problemes comencen quan un mateix descobreix que allò que li havia semblat interessant i nou per a ell en el seu discurs, resulta que no ho era tant. L'escriptor és una bèstia que es decep. Contra això, no hi ha més antídote que el defugir-se, no rellegir-se i practicar la desmemòria.

Ara em permetreu, tant sí com no, perquè basta que me la permeti, una giragonsa final, que agafa el cap de la meva faceta periodística. L'únic que té de gratificant la meva feina d'articulista, a part de la mal anomenada gratificació i l'anomenada local que proporcionen certs diaris a canvi de fer-hi més o menys el saltimbanqui rebaixant el poc o molt talent literari de l'escriptor al nivell de redacció primària, l'únic gratificant és dir-te alguna cosa que no sabis. Passa força de tant en tant, de vegades quan no tens tema i obres comportes, però quan passa, gratifica. També amb les sàtires vam prendre actituds que desconeixíem. Amb tot, no acabo de saber, tot i que sospito resposta afirmativa, si el sarcasme, el que és destructiu o corrosiu, queda dins o fora el perímetre de la sàtira. Ni si és possible dur l'autoironia al nivell de l'autosarcasme sense prendre mal, un mal autoinfligit, és clar. Obscurament ho dic, perquè d'una altra manera el pudor m'impediria dir-ho.

En conclusió, que com més periodisme, menys literatura. Com més sàtira, menys poesia. O artistes o artesans. O artistes que se la juguen o artesans que busquen complaure, instruir, o moralitzar. En el cas de les sàtires del *Fot-li* i el *Fot-li més*, ni complaure, ni instruir, ni moralitzar, però tanmateix artesans, o artesà si parlo només per mi. O dins o fora els límits. Es tracta, d'una manera radical, de ser-hi o no ser-hi. Amb les vísceres, des de les entranyes, o només amb el cap. Es pot compondre de moltes maneres, però l'artística implica descompondre's i recompondre's. Les altres no.

DOLORS MIQUEL

La carn és ànima



DOLORS MIQUEL

(Lleida, 1960). És poeta i crítica literària. L'any 1998 va publicar el seu primer poemari, *Llibre dels homes*, reconegut fins l'actualitat com un assenyalat valor de la jove poesia en llengua catalana. Ha publicat vuit llibres més, entre els quals, *Aioç*, Premi Ciutat de Barcelona 2004, i *Missa pagesa*, Premi Gabriel Ferrater 2006.

Fer l'amor amb les paraules i només a través d'elles, aquesta és la pedra angular de tota poesia eròtica espiritual. Provocar el plaer amb la paraula, acaronar la zona cerebral de l'hipotàlem, acaronar-la només amb les paraules talment un estímul carnal i elevar-ne els nivells de testosterona, provocar suaus estimulacions del cor... Sentir els calfreds dels adjectius per la pell com dits i la revinclada del verb enfonsant-se dins la carn o els llavis molsuts dels mots a les parpelles. Sentir-se endut, en definitiva, per la paraula o, com diu Joan Josep Camacho al poema «Caprici»: «Mira'm els ulls de verb que et fan l'amor interiorment, a poc a poc, ardent.» I quedar extasiada, plena, una mica descentrada, una mica fora d'aquest món, talment s'hagués fet realment l'amor. Aquest és l'efecte de la poesia eròtica espiritual. Produir aquesta plenitud és un treball delicat, d'orfebre, de coneixedor, de mag que sap el truc i el refà, sense altre desig que el de la bellesa del sentiment íntim inenarrable. Aquesta reacció, però, es provoca a través de paraules: aire xocant amb òrgans del paladar. Xocant d'una manera i no d'una altra. Significant-se ja en la tria dels sons. Significant-se en la tria de les paraules. Paraules, a més, que pertanyen a sistemes de pensament col·lectius, i que, per tant, posseeixen unes visions pròpies i particulars de determinats conceptes.

Si reflexionem sobre l'enunciat d'aquesta petita xerrada «la carn vol carn, l'arma son delit cerca» i sobre la personalitat amargada i sofridora, i valenciana, que la va pronunciar, podríem arribar a pensar que un poeta que volgués ser sincer i treballés des dels conceptes de l'espiritualitat platònica-trobadoresca que li imposaven la seva època i la seva llengua, per força s'havia de trobar en un atzucac. March és un poeta mediatitzat per una espiritualitat descendent del platonisme, amb les seves implicacions tardanes i cristianes de separació radical de cos i d'ànima. D'aquesta absoluta castració neix el concepte d'espiritualitat que tanmateix no té gaire a veure amb el concepte d'espiritualitat en la llengua catalana i sí, per exemple, en la castellana o la italiana. A la literatura catalana és gairebé impossible de trobar una Beatriu o una Laura i allò que més s'hi pot apropar, al meu pobre entendre, és la Mahalta d'un *mahalalt* i exòtic Màrius Torres. El pensament d'una Laura és expulsat com un virus que no pertany al propi sistema immunològic del català. No s'adapta a les seves lleis de pensament més fonamentals i bàsiques. És més, el nostre propi pensament contradiu l'existència d'una Laura i imposa, sense pal·liatius, Plaerdemavida, la dona on ànima i cos van ensems. On la carn lluny de ser corrupta o presó, es glorifica: és ànima.

M'explicaré millor. Prendré per model els místics castellans i el seu concepte de l'erotisme espiritual. De seguida es fa evident que per a ells el seu cos és una presó, una càrrec, una mortalla, de la qual es volen desprendre, sortir. Aspiren a unir l'ànima amb l'altra ànima, en una libidinosa luxúria de la hipòfisi cerebral sense parangons. Els seus poemes reproduïxen aquesta sensació d'una manera sublim: la llengua sembla, des de la seva austeritat, evaporar-se i pujar cap amunt talment aigua freda que xoqués contra un cor calent i s'elevés feta àtoms d'aigua, fins atènyer el cel. Com si la llengua castellana tingués la capacitat d'evaporar-se i tornar-se vapor d'aigua. Aquesta capacitat fònica de desintegració de la llengua castellana em va portar a reflexionar-hi, temps enrere. Em

fixava en la fonètica de vocals i consonants, i en la seva disposició, per intentar reproduir-ho en la meua pròpia llengua. De seguida em vaig adonar que el català fonèticament no seguia pas de manera espontània aquell camí, que, aquell, fóra un camí forçat. A part de la monosil·labització pròpia, hi havia la palatalització i el guturalisme que converteixen la meua llengua en una cosa molt més corpòria, terrenal, vital, aquífera i alegre; desproveïda d'aquella austeritat que crema de la llengua veïna. No és casual que una ela sigui palatal o apial en la seva pronunciació. La mateixa pronunciació de l'ela reproduceix aquest esperit que dic: aquest agafar-se al paladar de la llengua catalana; aquest ràpid repic contra la zona posterior de les dents de la llengua castellana. D'aquestes particularitats de les llengües ja en va parlar Vinyoli al seu pròleg d'*El Callat*, on diu que: «Una altra característica del llibre és [...] l'adopció de formes i maneres pròpies de la nostra poesia, per una mena de convenciment que cada poble té unes característiques i possibilitats líriques peculiars i que és en va de pretendre en català el *salt metafísic* propi de la gran poesia germànica, o la *meditativa fantasia* pròpia de l'anglesa, o, posem per cas, el visionarisme al·lucinant de la francesa.»

L'espiritualitat catalana sembla nodrir-se d'altres elements que la castellana. Si més no, si agafem el famós *Cant espiritual* on Maragall parla amb Déu i li pregunta que què de més bonic li pot donar en una altra vida que aquesta pròpia vida, i acaba el poema amb un vers que em sembla la màxima de l'espiritualitat catalana: «Sigui'm la mort una major naixença.» O sigui, i com explica Rodolf Llorenç, el filòsof vilafranquí, es tracta de «la unió substancial de l'ànima i el cos per al qual morir és quan s'acluquin els ulls» i ressuscitar tornar a tenir-ne uns altres. El mateix Ramon Llull afirmava que «Si hom no és ressuscitat, en l'altre món perd la meitat». Carn i cos van ensem. N'hi ha prou d'adonar-nos que quan nosaltres parlem de l'ànima, en parlem com si fos de l'estómac o d'una cama. «Em fa mal l'ànima. Hi tinc a l'ànima un roc.

Em pesa l'ànima. Tenir l'ànima a les dents, penjada d'un fil, arrancar l'ànima» o, fins i tot, «l'ànima se li veu a contraclaror» per no dir les expressions: ànima freda, ànima de suro, ànima neta, ànima de càntir, ànima de fregall... No s'ha vist mai ànima més corpòria.

Tant si llegim els autors com si escoltem atentament la llengua, tot ens hi porta: L'espiritualitat que conté la llengua catalana-valenciana-balear, no té gaire paral·lelisme amb la seva veïna hispànica perquè parteix d'altres antics i, no se sap on, arrelats supòsits que han perviscut més enllà de Plató i de Roma. Aquesta llengua-cultura catalana-valenciana-balear no ha trencat mai ni ha separat el cos i l'ànima, l'intrencable. No ha esdevingut, per tant, una espiritualitat esquizofrènica. Ànima i cos en són la mateixa cosa. No hi ha separació. El cos no és un vehicle de res. Cos i ànima són. Són en el seu sentit més existencial-espiritual, en el seu sentit total, per dir-ho eucarísticament, de comunió. Dit en paraules d'*El comte Arnau*: el nostre cel és la terra. O dit en paraules de Rodolf Llorenç, il·luminador d'aquest petit escrit, «Per als catalans la carn no és un vestit superficial de l'ànima». En aquesta espiritualitat tan carnal, hi ha una posició ètica força desacomplexada. N'és un bon exemple un llibret de finals del segle XIV, el primer llibre europeu d'arts amatòries, el *Mirall del fotre*, un llibre poc conegut, però on s'aprecia una llibertat sana en parlar del cos i del plaer, que per a res segueix la veta religiosa espiritual de llibres com el *Kamasutra* o l'*Ananga Ranga*; ni tampoc, no cal ja dir-ho, la morbosa posició prohibidora dels escrits bíblics. Per tant, quan parlem d'erotisme espiritual a la poesia catalana, no estem parlant del mateix que quan parlem de poesia eròtica castellana o italiana.

Deixant de banda la poesia eròtica de caire rabelesià-goliàrdic o barroca que trobem des dels inicis de la literatura (i deixant de banda la poesia eròtica xarona, entreteniment i paròdia vulgar), consideraria poesia eròtica espiritual aquella poesia que lluny de

fer riure, somriure, riure grollerament o fins i tot desitjar buscar un excusat o companyia, produeix aquell efecte de fer l'amor. La poesia eròtica espiritual, en ésser un delit del cos en tant que esperit i ànima, sí que omple aquesta entelèquia que no es pot materialment rastrejar. Aquí rauria bàsicament la gran diferència. La lectura, per exemple, del versos eròtics d'Estellés, aparentment podrien semblar tot el contrari... la carn hi surt arreu, tot sembla carn. Malgrat aquesta primera apreciació trobo que no hi ha res de més espiritual-festiu: quan s'acaba de llegir-los l'ànima és plena i exulta, l'esperit i no la carn, batega. Perquè l'ànima és corpòria i se sent feliç llegint uns versos tan lliures de pecat i d'ànima i no corre a buscar un cos. N'ha sentit aquest tipus d'espiritualitat de què parlava. En aquesta línia esmentaria Salvat-Papasseit amb aquesta mateixa alegria però matisada d'una tendresa gairebé infantil, innocent, o Maria-Mercè Marçal, amb la seva enjogassada eroticitat vegetal. Eros que també comparteix Albert Roig, entre rius, sèquies, arbres i terres. O Ferrater, qui sap si el menys eròticament espiritual de tots, el més mental, el més turmentat cerebralment; el més Jaime Gil de Biedma. I així en podríem anar sumant. Diferents són els esperits i diferents per tant els erotismes espirituals; si bé tots parteixen de la divisa: el triomf misteriós de l'ànima que és carn. Aquest agafar-se al paladar de la llengua; aquesta simbiosi de l'ànima amb el cos; aquesta materialitat espiritual que ens convoca. Aquesta exaltació de la sensualitat, aquesta espiritualització dels senys, en el seu antic sentit de sentits, que és possiblement la que fa exclamar al pensador Joan Fuster «La concupiscència és la vida», perquè és en els sentits on l'ànima explora i se'ns acosta i ens és. I és per això que quan un poeta com Joan Vinyoli ens vol parlar de l'espiritualitat al seu pròleg d'*El Callat*, i després de fer una lloança exhaustiva de l'espiritualitat en el sentit menys carnal possible i arribar a afirmar que allò que és veritablement poesia al·ludeix a «una altra cosa o realitat espiritual», no pot acabar sinó dient el que ja diuen els escriptors

catalans des de fa segles, el que deia el comte Arnau, que el cel és la terra. Escoltem-lo:

«Vull dir que si per *El Callat* podria pensar-se en una poesia predominantment dirigida cap al numinós, l'esperit que batega en molts poemes del llibre sembla més aviat decantat a la terra. Però, tanmateix, creu l'autor que sols partint de "El Callat", sols de retorn de "El Callat", sols havent sentit la crida del "Gall" i l'enyorança de "La roca", [...] pot "El boscatèr" [...] arribar a la clara altura de "Diumenge" i fer la lloança i fins l'exaltació de les realitats terrenes: siguin flors o fruits, muntanyes o ponents, jardins o infants [...].»

Exaltació de realitats terrestres... Erotisme espiritual, plaer de la vida en essència que ens duria a refer l'enunciat de March i canviar el «la carn vol carn, l'ànima el seu delit cerca», per un «la carn dins la carn, l'ànima en delit troba».

EDUARDO MOGA

Actualidad de la poesía satírica



EDUARDO MOGA

(Barcelona, 1962) es poeta, traductor y crítico literario. Codirige la colección de poesía DVD Ediciones. Como antólogo, es autor en 2001 de *Los versos satíricos*, y de *Poesía pasión. Doce jóvenes poetas españoles* en 2004. Sus más recientes poemarios son *La montaña hendida* (2002), *Las horas y los labios* (2003) y *Soliloquio para dos* (2006).

La actualidad de la poesía satírica es ninguna. Lo que resulta coherente con otro enunciado que también suscribo: la actualidad de la poesía es ninguna. Pero éste, si les parece, lo dejaremos para otra ocasión. Hoy nos convoca aquí la inactualidad de la poesía satírica. Una inactualidad que podemos verificar con dos sencillas preguntas. Hoy en día, en España, se publican varios miles de títulos de poesía al año (entre un total de 70.000 de todos los géneros). ¿Cuántos de estos títulos son de poesía satírica? Y, por otra parte, ¿quién lee hoy a Vital Aza, a Juan del Valle Caviedes, a Polo de Medina, a Ventura de la Vega? Es más: ¿quién sabe hoy quiénes eran Vital Aza, Juan del Valle Caviedes, Polo de Medina o Ventura de la Vega?

Dos se me antojan los motivos que explican esta decadencia: uno, digamos, intrapoético y otro externo o sociológico. El primero consiste en la paulatina pero inexorable confinación de la poesía contemporánea en el ámbito del yo. La lírica, a partir del Romanticismo y hasta nuestros días, se limita a cantar la subjetividad: se torna elegíaca y yoísta, y desatiende o desdeña todas las demás parcelas de la creación poética. La poesía épica, la poesía narrativa, la poesía filosófica, la poesía erótica, la poesía didáctica, la poesía religiosa, la poesía satírica, entre muchas otras suertes de poesía, declinan y desaparecen. Vinculadas a los grandes relatos, a las grandes certidumbres de las que se aleja gradualmen-

te el pensamiento humano –el Progreso, la Razón, la Historia, la Moral, Dios–, la extinción de éstos comporta la suya propia. La poesía se refugia en el núcleo del ser, en el espacio asediado –por Freud, por Wittgenstein, por Deleuze– pero aún no definitivamente conquistado de la conciencia, y se vuelve rememorativa y quejumbrosa. La posmodernidad da un paso más, y restringe aún más el espacio disponible: ni siquiera el yo existe; o, si lo hace, existe como ficción, esto es, como suma arbitraria de percepciones, cuyo significado desconocemos, que resultan apenas hilvanadas por la conciencia hablante, último reducto del ser. Por eso nuestra poesía más moderna dice que dice: nada más; y pronto hasta eso se extinguirá. La poesía satírica implica siempre un orden moral, es decir, expresa un contraste entre lo existente y lo deseable: cuando el satírico se burla de algo o alguien, está emitiendo un juicio de valor sobre ese algo o ese alguien: lo ha comparado con su modelo ideal, y lo ha encontrado contrario a él o insuficiente. J. M. Murray lo ha formulado con palabras luminosas: «El satírico se halla entregado a medir la monstruosa aberración de lo real respecto del ideal. [...] La verdadera sátira implica la condenación de una sociedad [o de un individuo] por referencia a un ideal». Y no hace falta decir cuánto se han relativizado los preceptos éticos. Si no se comparte un esquema moral, sea éste el que sea, la poesía satírica carece de base, y se desploma.

El motivo ajeno a la propia poesía tiene que ver con las formas de transmisión del conocimiento. La bárbara eclosión de los medios de comunicación audiovisuales ha absorbido –y anulado– a la sátira escrita. Hasta la primera mitad del siglo xx, la poesía satírica había hallado refugio sucesivo en la transmisión oral y manuscrita, los pliegos de cordel, los pasquines y los periódicos, en cuyas páginas encontraron un terreno propicio, sobre todo, en el siglo xix. Sin embargo, la irrupción del cine, la televisión y, en último término, las autopistas de la información ha hecho que el espíritu burlesco se trasladara al campo de la imagen, donde cobra

una inmediatez, una ubicuidad y, en suma, un impacto superlativos. La sátira cinematográfica –de la que Charles Chaplin, los hermanos Marx, Woody Allen o Michael Moore (o el primer *Torrente* de Santiago Segura, me atrevo a añadir, con la esperanza de no provocar la indignación de nadie) constituyen excelentes representantes– y la televisiva –que en España conoce, entre otros, los triunfales ejemplos de Andreu Buenafuente o *Caiga quien caiga*– cumplen el papel que tradicionalmente ha ejercido la página. Y uno no lo lamenta, cuando comprueba que la sátira escrita que pervive, y que más se lee, es la perpetrada por Alfonso Ussía o el ya fallecido Jaime Campmany, entre otros individuos de semejante calaña.

La poesía satírica carece, pues, de actualidad. Sin embargo, y ésta es una de sus mayores paradojas –o «parajodas», que diría Cabrera Infante–, no carece de fuerza, es más, conserva intacta toda su fuerza deletérea. El satírico árabe primitivo cabalgaba a la cabeza de su tribu y, antes de comenzar la batalla, injuriaba a sus contrincantes con versos terribles. A los antiguos bardos irlandeses se les suponía capaces de provocar erupciones en el rostro de sus víctimas, y de hacer que muriesen de vergüenza. Y en la lírica griega arcaica encontramos a Arquíloco de Paros y a Hiponacte de Éfeso. Del primero dice la leyenda que, cuando el noble Licambes –al enterarse de que el poeta era hijo ilegítimo– se negó a darle como esposa a su hija Neobula, tal como le había prometido, Arquíloco lo satirizó a él y a su familia de tal modo que acabaron ahorcándose. No sabemos si es cierto, pero sí que Arquíloco tenía una confianza ciega en su capacidad para herir: «Sé cómo amarle, a quien me ama», dice en uno de sus yambos, «pero también sé cómo, al que me odia, / se le odia y se le afrenta con palabras»; y en otro: «Sé una cosa importante: a aquel que me haga daño / sé cómo se le paga con daño insoportable». También a Hiponacte se le atribuye una descomunal fuerza satírica, capaz de hacer que dos enemigos suyos, los escultores Búpalo y Atenis, pusieran fin a sus

vidas, aunque los helenistas aún no han llegado a un acuerdo sobre el porqué: para unos, a Hiponacte le indignó la fealdad de un busto que le había esculpido Búpalo; para otros, su cólera se explica por haber sido sorprendido, en trance indecoroso, con Arete, la amante de Búpalo. Sin embargo, no hay que remontarse tan atrás para darnos cuenta del poder demoledor que conserva la palabra. Hemos recorrido un largo trecho desde el *Crátilo* de Platón hasta el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, pero aún vivimos bajo la opresión –y la exaltación– del lenguaje, que es la sustancia de nuestro pensamiento. Cualquiera que haya sido objeto de un ataque personal, de una respuesta humillante o de una parodia escarnecedora –y cuanto más inteligente, peor–, conoce la vergüenza que se sufre. A nadie le gusta ser objeto de una sátira. Y en el mundo de la literatura, una crítica adversa, sobre todo cuando incorpora elementos paródicos o burlescos, produce siempre –repite: siempre, aunque parezca que se encaja con indiferencia– un intenso sufrimiento psíquico. Cierro, pues, esta exposición desencantada con esta constatación –que el lenguaje aún es capaz de enaltecernos y de derrotarnos, sobre todo, de derrotarnos– y con una confesión: yo nunca he publicado poesía satírica, aunque sí la haya practicado, porque lo primero que descubre el satírico es que la sátira siempre se vuelve contra uno. Proferir denuestos contra los demás es, de alguna y recóndita manera, proferirlos contra uno mismo. La sátira es tan voraz que te devora. Aunque haya desaparecido.

Quarta jornada / Cuarta jornada
9 juny / junio 2007

Lectura de poemas (selecció)

Lectura de poemas (selección)

ALFONSO ALEGRE HEITZMANN
(Barcelona, 1955)

EN RECUERDO DEL SOL

Homenaje a Paul Cézanne

En todas partes un rayo
llama a una puerta oscura,

una línea, un color, en todas partes.

Nuevamente el sol
piensa en la vida.
Savia sagrada, ese rayo
es ahora tu alegría;
silencio que toca, que calla
en la madera,

que vibra, que brilla,

del otro lado del umbral
de tu penumbra.

JUAN CARLOS ELIJAS
(Tarragona, 1966)

MILES (Y MILES) GLORIOSOS

Un día al otro empuja.
Llegó la ilustre hora.
Desenterrad la espada.
Mirad cómo os provoca
con sus bárbaros cantos
la próxima victoria.

Sabed, soldados: nadie
–ningún hijo de Roma–
ha sido nunca citado
a juntar tanta gloria
como aquí hoy vosotros.
El cónsul en persona
ha acudido al combate:
observad su laureola,
cómo os rinde tributo.

Izad ciborios, copas,
los pechos ofrecidos
a la muerte, a la aurora.
Alzad los incensarios,
inhalad los aromas
persas, turcos y egipcios
que impidan la derrota.

Exclamad vuestro nombre,
el de vuestras esposas,
decid de quién sois hijos,
batid la sangre ahora.

A la vez nieve y lluvia
cae sobre vuestras cotas:
no será mal augurio
si aquilón duro sopla.

Los actos de este día
–abrid ojos y boca–
os donarán grandeza,
os guardarán memoria,
os portarán la fama,
seréis almas dichosas.

Nuestra vida es tan breve
como la de las moscas:
impide que tengamos
querencias vanidosas,
una larga esperanza,
una eterna custodia.

Sois igual que esta tierra,
alto el honor, sobra
coraje, aguante y furia.
Que os recuerde la Historia
como a unos hombres libres.

Apurad vuestras copas,
levantad las espadas,
los escudos, mi tropa,
entonad vuestros himnos:
con decoro os acojan
en sus brazos las lanzas,
esa misericordia
de los dioses piadosos
y avanzad sin demora
con corazón de fuego.

BARTOMEU FIOI
(Palma, 1933)

ASSAIG DE PREGÀRIA EN EL TEMPLE
AMB ALGUNES ASPRIVES O ASPRES CORRECCIONS

Abba, avi o rebesavi,
Vós que sou pertot arreu,
respectem els vostres noms
–així els coneguts com els desconeguts–
i, sobretot, el vostre silenci.

Acostem-nos al vostre regne de l'Obert
i tant de bo que es faci sempre la vostra voluntat
tret de quan, com eixam de mosques vironeres,
xuclam adotzenats el greix del mal, tan llestos.

Nostre pa integral de cada dia
da nobis hodie
i perdoneu els nostres deutes i putades
–les nostres sevícies, insídies i putades–
tal com nosaltres provam de perdonar
(sense gaire èxit, tot cal dir-ho)
els nostres àvols deutors, també tan llestos.

De temptacions, ja no en tenim gaires
si no són les de la ira més fera,
esvalotada i subnormal.

Però, Adonai silent, el que de veritat
ens és del tot imprescindible
és que, d'alguna forma o manera,
doneu alguna empara als nostres fills
dels quals no deixarem mai de ser responsables.

Emperò encara, si no som uns esburbats
inconsistentes, malreeixits insolidaris,
hem de pregar-vos també per les gernacions
dels morts de tota edat i condició,
membres vius tanmateix
–perquè així ho volem,
perquè així ho hem de voler–
de la vostra, nostra, seva
ignorada comunió dels sants.

Ens manquen altres coses, certament,
però no direu que ens manqui voluntat.

SERGIO GASPAR
(Checa, Guadalajara, 1954)

LA NOCHE CON STEVENS

El único secreto que posee este hombre
para calmar la casa y silenciar su mente

es llenar el vacío –no me refiero a falta
de sentido en su vida, aunque también a eso;

ni estoy hablando ahora, aunque también podría,
del placer no gozado que su sombra le exige,

porque él viene de un coito sin orgasmo, una ausencia
que se hospeda en su oído, y susurra–, el vacío

de este hombre es de cristal y su forma de vaso,
y eso puede llenarse, en la noche, en perfecto

movimiento de manos y de mente y de ramas
en el jardín que dejan que el viento las comprenda.

SEÁN GOLDEN
(—, —)

UNA NIT A LA FONDA

inspirat per un poema de Du Mu (803-852)

Cap company a la fonda.
Engolit per l'enyorança i pel desconsol.
La llum freda d'una llàntia.
Marrit per la recerca del temps perdut.
Voltant al llit pel crit d'una oca solitària.
Esferèit al trenc d'alba per un somni errabund.
Notícies familiars de l'any passat acabades d'arribar.
La lluna plena enmig la boira d'una aigua turquesa.
Una barca amarrada a la vora del solà.

GOYA GUTIÉRREZ
(Cabola fuente, Zaragoza, 1954)

VIAJE POR DIFERENTES TIEMPOS Y FORMAS

¡Es delgado el alambre
del equilibrista!
Esta noche caminaré por esa
frágil línea

Llevaré una venda transparente
cloroformo en la boca
como un tallo de sauce
horizontal

Disfrazaré mis pies
de imán
por si al fondo la ovación
del vacío
me incita a un paso en falso

Andaré de puntillas
guardando ese silencio remoto
de las piedras
para no darle pistas

No quiera convertir en losa
de granito
mi sueño de anestesia

Dejadla que se pierda
en este laberinto de puertas
paralelas
que se arroje al asfalto
que mitigue su sed en el gris
de una nube
que nos deje aún mojarnos
con la lluvia que brota
que no nos atraviese con jeringas
inútiles
que esta noche no huela
los rojos ni los pálidos verdes
que no descubra
el neutro pasadizo hasta el quirófano

Que hoy no lea
el rastro de mi miedo
el mismo que desde este fino alambre
escribo

ROSA LENTINI
(Barcelona, 1957)

EL ORDEN

Callas
luego preguntas a voluntad
y callas de nuevo.
Tal vez la oscuridad tras la muerte
sea una forma de representación,
pero nada me empuja a temerla
o a sentirme libre del miedo.
Nada a persistir
en la estrategia de la escritura
como un poder ardiente.
Tal vez ella nos nombre
o acaso sea sólo una palabra
descosida de tu boca,
una roja luz,
una breve mirada lunar;
pero yo no decido esto,
lo hace el ritmo de mi herida
cicatrizando,
yo tan sólo pregunto,

no doy las respuestas.
La forma de las nubes no me permite
adivinar el siguiente paso,
no creo en la divinidad,
mi interpretación de la línea de la mano
es la de un simple surco
cerrándose sobre sí mismo.
Pero nada ocupa el lugar de tu amor
cuando lo encontré.
Miro como el desafortunado
que despierta de lo que cree una verdad
y es este lado el que existe y le asegura.
Tal vez ahora en la trayectoria del cielo
la tarde parezca lejana y contenida,
pero nada cambia la mica de la arena
concentrando lo negro,
los objetos no se transforman
con la luz o la sombra
más allá de nuestros ojos;
todo lo que me ofreces
es una melodía,
y es suficiente
para contar y ordenar los astros.

CHANTAL MAILLARD
(Bruselas, 1951)

EL GOZO

Como un intruso, el gozo, dentro, muy dentro, más abajo
de la angustia o el justo reparto de las culpas,
contradiendo la conciencia que insiste en rebeldías
y hace recuento de los méritos,
contradiendo el no que estalla, maduro entre los labios
y la razón que lo juzga blasfemia.

Inconfesable gozo que emerge en el dolor
como un aleteo en un campo de escarcha
y, ajeno al eros, libre de ansias y de anhelos,
en su inocencia dice recordar los primeros albores de la
[dicha.

Liviano como un ave, arcano y mineral como la piedra,
alzando, como un río a sus barcas, el aluvión de voces que
[lo niegan,
así, el gozo, bendiciendo a quien de él se defiende. Así,
el gozo.

TERESA MARTÍN TAFARELL
(Buenos Aires, 1939)

I

Las manos resbalan sobre la piedra intacta,
hacia los ríos ciegos.

Se alejan y se pierden,
libres,
en el tiempo de nevados adioses.

No podrán regresar.
Y los ojos insomnes
serán una herida abierta entre las ruinas.

2

Todo se puso azul, hasta el castaño
que se escondió en la niebla.

La casa,
cobijada en un remanso de durmientes,
anocheció jazmines y arboledas.

Rondaban los cocuyos seduciendo planetas invisibles.
La noche se hizo noche entera
y el escalpelo de la luna atravesó el corazón de la
montaña.

Un hilo azul de sombra
brotó de las arterias hipogeas

y fue creciendo
en torrentes que morían sin alcanzar el mar.

Desconsolado agosto
se apagaba tras un velo irremediable de
apariencias
en el azul extraño del destierro.

3

Rosas de
arena ensayan su abandono
en los espejos del desierto.

Un resplandor opaco atraviesa el intento solar
de seguir dibujando mediodías.

El calendario de las olas empuja mareas y lloviznas
hasta los arrecifes que duermen en paz
a flor de agua.

Una extensión de sílabas
se funde en el confín de la palabra...

Se pierde el sonido de la rosa,
del mar, del mediodía,

y la noche respira
como un cuerpo que ya no se recuerda.

4

Como la tierra en el instante de la desmemoria,
guardo un mundo en el hueco de las manos,
pequeñez liberada
de los vestigios que dejó el olvido.

Me salvan los ecos peregrinos
y la luz
que intenta redimir las cosas
cuando buscan
hacerse otra vez en las palabras.

ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN
(Albacete, 1939)

ENTRE VISILLOS

Pudieran titularse de esclavas del señor,
y esta vez no sería sino el fresco crepúsculo
transportando en volandas la fragancia a jazmín
que acompasa la fuerza de la sangre
con más dulce y medido diapasón.

Consumióse en la chispa de un trajín
ese esperado día, todo oídos,
todo disposiciones, susurros y advertencias.

Desprendido ya el fruto y a recaudo
de hadas claras o turbias, queda a flote
–sostenido tan sólo por dos fuerzas contrarias
que se encuentran a punto de pactar–
el abandono de la sensitiva
a la que, despertadas vigilancias y alcoba
por la densa caterva de ebrios y de gruñonas,
apenas monta guardia la brisa entre los tules.

MANEL OLLÉ
(Barcelona, 1962)

QUATRE VERSIONS DE POEMES XINESOS

Un consell:
No refusis
amic
Que et torni a omplir
De licor la copa

Es baden les flors
Hi ha pluja i vent pertot

No hi ha manera humana
de viure
Sense comiats

YU WULING (810 -)

¿D'on ve aquest vent de tardor?

que xiula enmig la bandada d'oques
que s'esmuny al matí entre els arbres del pati.

L'hoste solitari és el primer
que el sent.

LIU YUXI (722- 842)

Boira a l'aigua glaçada
i lluna a la sorra

Fondejo de nit a Qinhuai

Hi ha una taverna:
la noia que hi canta
no sap res de l'odi
del país vençut:
a l'altra banda del riu
encara pot cantar
«les flors del pati del darrere»

DU MU (Chang'an, 803 – 852)

La noia a la cambra
no té tractes amb l'angoixa
Es concentra en maquillar-se
I amb el sol de primavera
Puja al pavelló maragda
Veu tot d'una vora el senderol
els verds dels salzes i els àlbers
I lamenta haver demanat a l'espòs
d'esbrinar que hi havia
rere el segell de la carta

WANG CHANGLING (Taiyuan, 698 – 756)

JUAN PABLO ROA DELGADO
(Bogotá, Colombia, 1967)

EL INCENDIO TOTAL QUE EL ÁRBOL PRESIDÍA

Para Alejandro Gómez-Franco

Yo fui el guardián de la sustancia para la resurrección

JOSÉ LEZAMA LIMA

I

Voces de nuevo incendiadas se dilatan bajo el único duelo de la tarde. Más allá de la calma, de la luz sobre la luz, una mano de sangre conocida te saluda.

Recuerdas: bajo el cielo la misma claridad de octubre.

Saltas árbol adentro lejos de las sombras del día. Savia adentro de la savia todas las voces recuerdan la canción opulenta de tu padre;

saltas en el torrente de historias conocidas aun antes de nacer, en medio de felinos y árboles que se abrazan con la mano entre las manos;

saltas desde la raíz de la aorta, desde el tronco de tus meses sin más saludo que un adiós en medio de las aguas.

Recuerdas: otoño tras otoño te has convertido en una larga sucesión de despedidas.

Voces de nuevo atravesadas por la luz te devuelven al verano donde el mar se dilata bajo el único duelo de la tarde, cuando las sombras del único árbol nos dejan huérfanos de tiempo.

Hechos libres, el árbol nos ignora desde lo más azul de los abismos.

II

¿En qué reflejo escapas de tu carne? ¿Bajo qué azul persigues esa sangre que disipa las sombras? Ya lo sabes: hechos libres el árbol nos ignora desde lo más alto del azul.

Otoño tras otoño te has convertido en una mano que despide. Ahora todo sucede en sueños, en paisajes que alguna vez llevaron hacia paisajes más felices.

Llega la estación de la nieve y tu palabra regresa al verano, lejos del extranjero vestido a la moda de una capital en ruinas.

Nunca abandonaste la orilla del verano: su piscina elemental de accidentes vegetales sigue siendo tu extensión más lejana del silencio, donde aprendiste a seguir al viento y lo que trae dentro. Sigues aún en la claridad de las olas, el pie sostenido en el elemento mineral de la orilla, la mejilla hinchada por el agua del estanque.

¿Qué agua devuelve tu reflejo, lejos de la carne y la fogata, en medio de una arena inmune a la canción de luna llena?

[...]

V

Despides los cristales de la noche desde otra orilla con el cuerpo en el fondo de la noche: la memoria arde por el recuerdo del río, de las voces de nuevo visitadas.

Vuelves por una respuesta, pero eres cuerpo ausente, respuesta centelleante de las aguas oscuras al borde de una antigua brazada mineral. Pero ya lo sabes:
son los cuerpos cansados que siguen pidiendo agua en lugar de cuerpos y manos repetidas en el gesto;
es el otoño que empieza a preparar sus instrumentos, el aire fresco de las lluvias, la fatigada brisa sobre los pedruscos de la calle,
es la infancia poblada de árboles y felinos a lo largo de una noche apaciguada, sin navíos, sin despedidas, lejos de los cantos luctuosos del invierno.

EDUARD SANAHUJA
(Barcelona, 1953)

DORMENT VI

Sense voler-ho,
m'has demanat que et mati,
i ho he fet malament.
Perdut en l'aldarull del teu calidoscopi,
he errat el cop.
Ningú no ens ha educat per tragar amb la mort,
per no ser febles
quan no hi ha més opció
que prescindir de tot el que ensenyem,
l'ortodòxia, la llei, la veritat,
els dogmes, els pecats, els sacrilegis,
la mala bava dels que estan desperts
i s'entesten
a posar el foc en ordre i a abotonar la vida.
Tot ho fem malament, i en som culpables.
Fa vergonya no ser el fill que algú voldria.
Fa molta pena jeure tan a proa i tan lluny
d'això que en diuen pau.
Fa por tallar unes mans damunt un precipici.
Perdona'm si és que pots.
Jo no em puc perdonar,
ni penso que el perdó
sigui un consol durable.

MENÚS

Com els plats combinats passen els dies,
com un menú de temps i de paraules,
amb guarniment d'accions i nits absurdes.
En el festí que menges i et devora
fent de tu i de l'entorn un sol estómac,
tot està numerat i tot té un preu.
Ara el número dos, que no duu postres,
demà el número cinc, amb salsa trista,
después un got d'amor i sal amarga
amb el número set, el plat de feina.
Quan ho has engolit tot, ja no tens gana
ni ganes de provar les noves viandes;
trobes alleu un únic regust d'oli
de refregits. Ni carn ni peix. Barreja
de tot el que ha passat per la paella
abans que t'asseguessis a la taula.
Arribats a aquest punt, no repeteixes.
Només marxar t'excita la saliva:
deixar el banquet i tos els seus sucgàstrics
i esdevenir una substància inerta,
ser mineral, ser roca, ser una pedra
indiferent al cicle alimentari.

SALA D'ESPERA

M'han receptat que esperi.
Entro a la sala
on esperar serveix per esperar.
Les cadires acullen el silenci
de tots els que esperem
que algú ens digui pel nom.

Aquí el temps no té pressa.
Es posa l'uniforme i puja a la tarima
per escriure amb el guix del compte enrere
els darrers epitafis del record.
Com els mestres d'abans, autoritari,
ens mana acabar els deures:
hem de posar sentit a cada un dels fonemes
i redactar la vida que ens hauria agradat.
Com que el temps no té límit a la sala d'espera,
el millor és ser pacient
i obedient com un mort.

VÍCTOR SUNYOL
(Vic, 1955)

ets tu?

o mai potser no t'havíem vist?

i ara?

on?

o com?

i tant què m'estimes?

ets tu?

o sóc jo que no?

o mira'm en tu

per dintre,

des d'aquest enlloc tan fràgil

el teu ja mai

ANTONIO TELLO
(Córdoba, Argentina, 1945)

y al mirar las estrellas sientes náuseas
un caerte orgánico hacia las entrañas del abismo
siempre colgado de ese sinsentido que frustra
el esfuerzo de la vida la naturaleza de ser

pendulas sobre los campos de la injusticia
con las manos atadas a la espalda

sabes no obstante que puedes desafiar a quien proclama
que no hay libertad fuera del absurdo

pero no lo haces te crees impotente para clavar
tu pensamiento en las puertas de la prédica

prefieres el suplicio renunciar a tu voz
ignorar lo que ella dice y no entender

aceptas balancearte intramuros de la prisión
sobre la doméstica métrica del infierno

hasta que el instante se desgrana en el vacío
y tu sombra sin ataduras te arrastra al silencio

con un grito de furia te desases de las voces
adheridas al cuerpo y caes al hondo cielo

atraviesas las murallas del perdón las planicies del terror
bajo la lluvia de miradas huecas

atrás dejas los aullidos de la confusión
cometas de piel orbitando en la nada

y sigues sigues al confín del murmullo
que repite tu nombre que nombra tu rostro

letanía del tiempo nacida del caos
que abre y cierra las puertas del sentido

y en ese breve estar eres el presente móvil
el ayer y el mañana el viaje humano al fin

CARLOS ZANÓN
(Barcelona, 1966)

ALICE FINGIENDO DORMIR

Si pierdo tu rostro, si lo olvido
y he de inventarlo y no recordarlo.
Si es así, lo olvido todo.
Cierro los ojos en este mundo acuático,
levanto los pies y finjo dormir.
Espero que llegues en el próximo vuelo,
te busco en las caras,
te reconozco en el andar o en ese vestido
que nunca te hubieras puesto.
Noto cómo en las pantallas
se dibujan aviones escarchados,
despegan y se pierden o aterrizan
sobre pistas como el talco.
Sé que en ningunos de ellos estás tú,
ni en ninguno de esos nombres
de ciudades que son como conjuros.
Debería marcharme pero sería
como traicionar lo más sagrado,
atravesar el duelo
y besarte en los labios hasta despertarte
del sueño que me finjo.
Alguien tendría que explicarme
por qué nunca ganaremos el mundial.

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 Ródenas, 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)

Dimiter Ángelov, 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, Maria 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, Iván 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, Míriam 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, Iván 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 Uberquoi, Javier Urra.

23. IV Centenari Quixot / IV Centenario Quijote
José Luis Giménez-Frontín, José María Micó, Carme Riera, Antonio Tello.

24. V Jornades Poètiques de l'ACEC / V Jornadas Poéticas de la ACEC
Montserrat Abelló, Anna Aguilar-Amat, Sebastià Alzamora, Ana Becciú, José Ángel Cilleruelo, Carles Duarte, Federico Gallego 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.

**25. Javier Tomeo: Homenatge /
Homenaje**

Nora Catelli, Carlos Cañeque,
Juan Antonio Masoliver Ródenas.
Critiques /críticas de: Luis Suñén,
José Luis. Giménez-Frontín,
Leopoldo Azancot, Rafael Conte,
José García Nieto, Enrique Murillo,
Félix Romero, Ignacio Echevarría,
J. Ernesto Ayala-Dip.

**26. Manuel Serrat Crespo: Homenatge
/ Homenaje**

Peter Bergsma, Jean-Bosco Botsho,
Daniel Fernández, José Luis Giménez-
Frontín, Bernard Valero.

**27. Esther Tusquets: Homenatge /
Homenaje**

Nora Catelli, Jorge Herralde,
Ana María Moix, Cristina Peri Rossi,
Òscar Tusquets.

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

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

