

CUADERNOS

DE ESTUDIO Y CULTURA

Núm. 7

Julio 1997

**LAS TRADICIONES
LITERARIAS**

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'ESCRITORS DE CATALUNYA

A·C·E·C

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA

CUADERNOS

DE ESTUDIO Y CULTURA

Núm. 7

Julio 1997

**LAS TRADICIONES
LITERARIAS**

**Ponencias presentadas
en el Aula de Debate de la ACEC
los días 9, 16 y 23 de octubre de 1996**

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'ESCRITORS DE CATALUNYA

A·C·E·C

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA

Primera edición: julio de 1997
Tirada: 500 ejemplares
Edita: Asociación Colegial de Escritores de Cataluña
Canuda, 6 - 08002 Barcelona
Diseño y composición: Infografía Selecta, Barcelona
Impresión: Graphic Expres, Barcelona

SUMARIO

La memoria en la mirada

Carmen Borja _____ 7

Una tradició atzarosa

Josefa Contijoch _____ 11

Poética de tres ciudades

Rodolfo Häsler _____ 15

Tradició

Joaquim Sala-Sanahuja _____ 21

De Paula Montalt

a la tradició primordial

Neus Aguado _____ 25

Europa

o la dificultat de la història

Vicenç Altaió _____ 29

La (meva) tradició literària:

poesia i silenci

Antoni Clapés _____ 33

Vers la negació

de la tradició pròpia

Carles Hac Mor _____ 39

De la meva tradició

Feliu Formosa _____ 43

**Confesiones sobre
las lecturas, los gustos
y las tradiciones literarias**

Pilar Gómez Bedate _____ 47

**Del magma inconsciente a
la conciencia de una tradición**

Rosa Lentini _____ 53

Sobre (i sota) la tradició

Víctor Sunyol _____ 57

LA MEMORIA EN LA MIRADA

Carmen Borja

Resulta difícil rastrear en la propia obra aquello que se ha ido acumulando a través de tantos años y tantas lecturas, aquello que hemos hecho nuestro porque lo sentíamos afín o porque expresaba a la perfección lo que sentíamos o presentíamos antes incluso de que existiera. Soy de las personas que aprenden algo incluso del peor de los libros y que intenta hacer lo mismo de cualquier otra área de la existencia. Pero no cabe duda de que algunas lecturas han dejado huella profunda y que, tras ellas, algo importante ha cambiado en nosotros. Puedo por tanto hablar de esa experiencia como lectora, y que el crítico interesado se encargue en todo caso de reconocer lo que de ellas pueda haber en mi obra escrita. Poner orden en esas afinidades supone además reconstruir una cierta memoria sentimental, una cierta autobiografía existencial con hitos claros, pero también con una corriente continuada de aportaciones cuyos sedimentos resulta casi imposible adjudicar a autores concretos.

Cronológicamente, recuerdo los cuentos de hadas, algunos mitos griegos –los de Perseo, Orfeo y Teseo, por ejemplo– y *Las mil y una noches*, con el trasfondo perenne de la *Biblia* como fuente inagotable de historias, antes que poseedora de algún sentido religioso –algo que llegaría con el tiempo–. Pero la primera vez que me sentí embrujada por una historia fue con la *Odisea*. Hice mía la aventura de aquel héroe siempre deseoso de llegar a Ítaca, aquel héroe vital y astuto capaz de escapar a todos los peligros. Los gritos de Polifemo herido, las invocaciones a un mar cargado de sorpresas, las sirenas, Penélope tejiendo y destejiendo sin descanso... Todo lo que puede cautivar una imaginación infantil en el momento adecuado. Porque los libros que nos impactan son los que llegan en el momento oportuno, cuando estamos preparados para recibirlos.

Puedo decir que me interesó profundamente Cervantes –sobre quien volví con interés renovado años después–, Shakespeare y Calderón, pero que la siguiente descarga de alto voltaje se produjo con Dostoievski. *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov* me descubrieron un mundo de pasiones oscuras, de desesperación, de demencia, pero también de una hondura y una fiebre metafísica, de un anhelo de bondad y pureza que me trastornaron. El desgarró, la ternura y el ansia de Dios se aunaban en personajes desequilibrados y que movían a la piedad en medio de ambientes casi siempre sórdidos.

Mucha otra literatura rusa acompañó a ese hallazgo, y disfruté de Tolstoi o Chéjov. Se sumaron a ellos autores españoles como Cernuda y Rosalía. También Baudelaire me abrió un mundo nuevo que hasta entonces desconocía, y supe entonces de Pessoa, a quien sólo más tarde pude apreciar verdaderamente, gracias en parte a la labor de Ángel Crespo. Me interesó el dadaísmo y el surrealismo como una bocanada de aire fresco que dejaba libre la creatividad, aunque pronto entendí que aquello me conducía a un callejón sin salida. Pero fue Hermann Hesse quien me deslumbró con seres solitarios que sabían más allá de las apariencias, que despreciaban placeres que ataban, que conocían ideas provenientes de filosofías orientales, de sugerencias e insinuaciones más que de certezas. Mi interés por esas filosofías se despertó en ese momento y ya no me ha abandonado, si bien mi enfoque es diferente al de aquellos años.

Llegó también Omar Khayyam, con versos de vino y de tiempo que pasa. Y llegaron Dante y Petrarca, la poesía trovadoresca y la del Siglo de Oro español. Y con ser todos fundamentales para mí, hubo un autor que supuso otro vuelco vital: Rilke. La lectura de las *Elegías de Duino* me llevaría a tomar partido definitivamente por la

poesía y marca uno de esos momentos reveladores e intransferibles que resulta imposible olvidar y que sólo cabe agradecer.

Me interesó mucho la épica irlandesa y la literatura del ciclo artúrico, si bien la siguiente sacudida fue múltiple y engloba tres nombres: Sófocles, Blake y Hölderlin. Sus obras son para mí mucho más que literatura. Edipo y Ajax, el mundo de ángeles y visiones, el corazón de Hiperión y de Empédocles forman parte de mí misma, son mucho más que personajes literarios. A ellos se añadieron Goethe y Novalis, Nerval y Kafka, Benn y Beckett, Yeats y Eliot, Char y Celan. Pero también Stevenson, Conrad, Wilkie Collins, Flaubert, Stendhal, Proust, Pavese, Baroja o Cunqueiro. Es seguro que me olvido de aportaciones imprescindibles o, como mínimo, muy importantes. Pero a estas alturas creo que han quedado claras mis preferencias y que el lector puede suponer las restantes. En cualquier caso uno posee las obras que hace suyas, no las que figuran en su biblioteca.

Puedo decir que he necesitado mucha cantidad de prosa para sintetizar en pocas líneas algunas esencias, al igual que algunos buenos prosistas necesitan mucha cantidad de poesía para convertir en historias ciertos fogonazos súbitos. No puedo comprender ese enfrentamiento absurdo –que no es nuevo– entre novelistas y poetas y que sigue llenando páginas y envenenando vanidades.

Me atrae lo que establece puentes y abre horizontes en vez de dinamitar por placer de destrucción. Tengo un interés apasionado por los demás seres humanos y por el lado que la ciencia oficial considera misterioso y por tanto no objeto de estudio. Antes al contrario, ese es mi campo de atención por antonomasia. Las respuestas naturalistas, positivistas, triunfantes durante tanto tiempo, han sido una anestesia brutal de la curiosidad. Quizá fueron

necesarias, pero es tiempo de invertir los mandos. Me interesa descodificar una realidad cargada de sentidos, y hacerlo con la mirada que amplía, no la que reduce. Es natural por tanto que me sienta afín a la literatura que va por este camino, la que se inserta en una tradición de filosofía perenne o metafísica, una corriente más o menos subterránea nutrida de afluentes diversos –tradición oriental, pagana, judía, cristiana, islámica– y con todo tipo de heterodoxias. Esa tradición que produce *Gilgamesh* y el *Quijote*, la *Biblia* y *La noche oscura*, *Tao te King* y *La torre*, *El lenguaje de los pájaros* y *Fausto*.

Al lado de estos grandes autores y de tantas grandes obras, hay legión de escritores y de textos

más modestos que configuran igualmente un mundo literario. Y crecen además en esta línea frutos indeseables: nihilismo, sentimentalismo, morbosidad dramática... Todo aquello que puede convertir al escritor que admira estas obras en un ser aislado, infeliz, escindido y desgarrado o, como mínimo, ahondar tendencias temperamentales previas. Por eso es también importante como medida de salud mental no centrarse sólo en el lado oscuro de la realidad si la meta no es la transformación, el conocimiento, la celebración y la luz. Ray Bradbury –entre otros– sabe de esto, y puede resultar muy esclarecedor el enfoque que aporta en *Zen en el arte de escribir* para no perderse, para no convertir la creación en tortura.

UNA TRADICIÓ ATZAROSA

Josefa Contijoch

I

Poesia i tradició literària semblen correlats necessaris o complementaris, ja que la tradició o els models per seguir representen la informació, el punt de partida i la incitació per a una hipotètica obra literària. La tradició seria com el nodriment que l'artista novell necessita per tirar endavant. Encara que no ha de ser forçosament acadèmica ni ha de formar part d'un cànon, sembla que s'imposa la necessitat d'un mestratge on referenciar-se i on començar a copiar. Segons les eventualitats la tradició pot esdevenir atzarosa.

I

Aquest seria el meu cas i el de gent diversa de la meva generació que per circumstàncies personals incontrolables vam néixer i créixer intel·lectualment allunyats de l'àmbit ciutadà i/o acadèmic. La sensació és que vam construir-nos enmig de la selva.

Parlem dels anys d'infància (anys cinquanta). On podíem acudir a la recerca d'informació, de formació? A manca de facultat de lletres, d'ateneu cultural, de professorat, acudíem a l'únic agafador: els llibres: I quins eren els llibres existents? Els que el règim de Franco permetia d'existir. El franquisme només permetia d'editar llibres en castellà i d'aquesta manera tan senzilla es creà una situació lingüística esquizofrènica. El castellà, llengua forastera, es feia servir en àmbits merament funcionals, com en els estudis (recordem que els llibres de text eren en castellà) i en les lectures. El català era, no obstant i indiscutiblement, **la** llengua.

El fet de no poder llegir normalment en català durant els anys de la infantesa estroncà, per diverses generacions, la cinta de transmissió d'una possible tradició literària catalana. Les àvides ments infantils quedaren, en matèria literària, coixes d'una pota: la pota que portava a les fonts d'una genuïna

l·lista d'autors de casa nostra (a part rondalles i collonadetes de calendari, que això sí que era per·mès). Els autors que ens pertocaven eren absents. Autors que recobraríem més enllà dels anys seixanta, quan començaren a editar-se llibres en català.

Els infants llegíem «patufets» en castellà (*El hombre enmascarado*, *Rip Kirby*, *Flash Gordon*, el mateix *TBO*, etc.) i novel·les i novel·letes en castellà. Internament es formà una estranya escissió: el castellà era la llengua literària i el català era, ras i curt, com he dit abans, la llengua. Força normal, doncs, encara que deplorable, que quan la Musa va picar a la porta se la rebés en castellà.

Sens dubte que en aquells anys continuaven existint llibres en català. A les biblioteques particulars i no sé on més. Triant i remenant a la de casa vaig llegir (bé o malament, deixant i prenent) d'Ors, Víctor Català (em pensava que era un home), Apel·les Mestres, Joaquim Folguera, Josep Pla, Guerau de Liost, Verdager, Maragall i algun més. Aquelles lectures fraccionades, mig enteses, de la primera adolescència, es barrejaren amb les castellanès, molt més assequibles i gosaria dir que temptadores (tot i que em costaria explicar per què més temptadores): Espronceda, Bécquer, Lajos Zilahy, Emil Ludwig i un llarg etcètera.

II

Anys seixanta. Aprofitant l'avinentesa que a casa hi havia un negoci de llibreria, em van caure a les mans llibres de les generacions del 98 i del 27. Destacaria la impressió que em van fer sobretot Juan Ramón Jiménez, Salinas i Cernuda i haig de reconèixer la influència d'aquests autors en els primers poemes que vaig escriure.

L'atzar s'anava ampliant. A la botiga començava a arribar una allau d'edicions prohibides que venien d'Amèrica, principalment d'Argentina i de Mèxic. Llibres d'un paper barroer i d'una olor especial que

m'acostaven noms nous: Rimbaud, Verlaine, els impressionistes francesos, Kafka, Joyce, Cortázar, Faulkner, Kerouac, Burroughs, William Carlos Williams, Ezra Pound, Eliot, e. e. cummings, Montale, Quasimodo, Umberto Saba, Hölderlin, Trakl, Saint-John Perse, Seferis, Kavafis, Elitis, Pasternak, els poetes xinesos de les dinasties T'ang i Sung...

Haig de fer un punt i a part per mencionar la lectura de la Bíblia, que vaig començar en aquells anys i que suposo que era una derivació del missal que em tenia entretinguda durant les aleshores avorrides i pròdigues funcions religioses. Del Nou Testament vaig passar a l'Antic, i el llibre sagrat és una lectura que mai no he abandonat. Aquesta sí que seria una lectura tradicional i canònica, i l'excepció que confirmaria la regla.

L'embalum atzarós incorporava constants novetats, com el seguiment d'uns llibrets de la col·lecció Adonais de Madrid, una col·lecció que editava les noves veus de la poesia castellana. Tot i ser una editorial de l'Opus (Editorial Rialp) feia un bon favor. Adonais edità dues antologies (*Antología de «Adonais»* i *Segunda antología de «Adonais»*, ambdues prologades per Vicente Aleixandre, l'una del 1956 i l'altra del 1962), que foren llibrets atentament llegits i subratllats.

III

Com un resum lògic d'allò exposat, vaig editar en castellà els meus primers llibres de poemes, tres concretament. Però vet aquí que a partir dels **anys 65-66-67**, una sèrie de fets em van capgirar políticament i intel·lectualment. Vaig deixar d'escriure en castellà per fer-ho en català. Abandonar la llengua manllevada en la qual ja havia fet un caminet, va ser una decisió voluntarista assumida amb totes les conseqüències i un acte d'honradesa amb mi mateixa. En aquella època van començar a editar-se

llibres en català: l'obra completa de Carner, Riba, Salvat-Papasseit, Foix; llibres de Pere Quart, Salvador Espriu, Gabriel Ferrater, etc., etc., que van anar fent forat i es van convertir en referències obligades.

Un altre punt i a part per esmentar un element que va tenir importància decisiva i que canvià el to (o potser l'encarrilà) del meu discurs, és la descoberta del, o l'entrar en contacte amb, el feminisme. A l'àmbit intel·lectual i intuïtivament, sempre hi havia observat la mancança de dones. Trobava a faltar la complicitat femenina que em referenciés. En el panorama cultural tot eren pares i no s'hi veia cap mare. Semblava que la mirada masculina era determinant tant en l'emissió com en la recepció, la qual cosa em provocava una sorda perplexitat. Potser no era bo que una noia s'interessés per afers aparentment masculins? Aquella fascinació per la lletra impresa, no seria forassenyada? El moviment feminista amplià la meua visió del món i començà a fer-me de mare, ajudant-me a enfocar la mirada.

IV

D'aleshores ençà he anat escrivint poesia, amb intermitències que he dedicat a la narrativa i/o al silenci. A part d'aquells llibres de poemes en castellà de joventut, no he publicat poemes fins fa poc, per diverses raons: 1) Perquè costa editar poesia. Sembla que demanis un favor, i dona la impressió que a ningú no li interessa ni editar-la ni llegir-la. I 2) Perquè no tots els poemes mereixen ser editats, i jo dubto profundament de la vàlua o de la necessitat de la majoria de llibres que corren o, més ben dit, que es moren d'avorriment als magatzems de les editorials, inclosos els meus.

Poesia i narrativa, en mi, s'interaccionen. La poesia que practico es podria situar en les coordenades de la sentimentalitat, dels versos meditatis,

de la lírica, en definitiva. Penso que potser és la lírica allò que m'encantà de les paraules: la possibilitat i la dificultat de poder expressar emocions. En el terreny de la tècnica practico, *grosso modo*, el vers lliure, bàsicament perquè tinc una flaca per l'experimentació formal. Segons Eliot el vers lliure no existeix perquè no pot escapar de la mètrica encara que pugui eludir la rima, amb la qual cosa estic d'acord. Segons el mateix Eliot, i cito textualment, «haurem d'arribar a la conclusió que no existeix una divisió entre el vers conservador i el *vers libre* (ell ho diu en francès), perquè només hi ha versos bons, versos dolents i el caos.»

2

En un altre apartat del tema, i aprofitant que això és una ponència, m'agradaria posar sobre la taula, breument, dues qüestions i un epíleg:

1) Què és la inspiració?

Crec que la inspiració és una mena de vàlvula que s'obre i es tanca sense la voluntat explícita del poeta. La voluntat intervé quan el poema cristal·litza, o sigui quan el poeta l'agafa i el «fa», però no abans, quan sorgeix. A vegades, el poema és instantani, motivat per un impacte, una sensació. D'altres vegades el poema té un llarg procés d'incubació passiva. Segurament en aquesta gestació hi intervenen l'ansietat i les emocions. O sigui que no hi ha inspiració pròpiament dita sinó eclòsió i treball.

2) La poesia, com i per què?

Potser per una necessitat. Abans he esmentat que penso que la poesia facilita l'expressió dels sentiments. Potser més exactament facilita el seu desviament cap a un àmbit que ja no és només del

poeta, sinó que gràcies al fet poètic, passa (en el millor dels casos) a formar part del comú. Algú més, amb tota probabilitat, s'hi sentirà identificat. Aquí és on s'introdueix la figura del poeta-demiürg, transmissor de sensacions ancorades en la boira dels temps.

No estic d'acord amb la idea que la poesia ha de comunicar o ha de vehicular alguna mena de discurs (que semblava el paradigma de la «poesia social»). Evidentment pot fer-ho, però la comunicació existeix a molts nivells no mesurables i no només en l'àmbit de la pretesa argumentació d'alguna cosa. La comunicació de la bellesa és essencial. El lector pot sentir la fascinació d'un poema sense que l'arribi a entendre, o que, tot i entenent-lo, no el comparteixi. Hi ha innumbrables exemples, però només citaré, a títol personal, les *Elegies de Duino* de Rilke i molts poemes de Celan. En poesia (i també en prosa) trobo molt suggerent i m'inclino decididament per l'espai obscur, la sensació intuïda, un cert buit. Atesa l'absoluta complexitat onsevulla que es miri, resulta innocent i/o il·lús pretendre d'entendre, ja no el tot, sinó quasi el res. Per tant considero un error pensar que tota lectura s'ha d'entendre. La poesia no és un camí de roses, i encara que pot fer de mirall, de prisma o de lenitiu, s'ha d'encastar necessàriament en la bellesa. Quin ordre de bellesa, no el sé. *Those are pearls that were his eyes*, de Shakespeare, és un vers que comunica, a parer meu, sentiments propers a la mancança amb gran bellesa. Aquesta és la condició.

Epíleg

En fi, la poesia, terra incògnita, joc de seducció, material psíquic... en què a vegades ni el mateix poeta entén exactament el sentit d'un vers que li ha caigut del cel o li ha brollat de les profunditats. De manera que ho deixarem aquí. Permetint-me que acabi citant altra vegada Eliot, que rematava la qüestió dient: «Tal com estan les coses, i fonamentalment sempre estaran de la mateixa manera, la poesia no és una feina (o un ofici) sinó un joc de bojós». Suposo que hi estarem d'acord.

P.S.

Com que aquest concepte suscità polèmica en el debat posterior, voldria puntualitzar que:

- 1) No estic en contra de la poesia que transmet missatges, idees, postures, etc., tot i que crec que no és aquesta la seva funció primordial. D'altra banda no excloc que en alguns casos i/o aspectes m'interessi.
- 2) Si entenem que tota obra d'art és, *per se*, una construcció artificial sofisticada de l'enginy humà, estem admetent que l'artista emet sempre i inevitablement comunicació. Connectar-hi o no depèn només del codi.
- i 3) Podríem convenir que a banda del codi tradicional existeixen altres codis, marginals o *rara avis*, si volem, però tan respectables com qualsevol altre.

POÉTICA DE TRES CIUDADES

Rodolfo Häsler

*Si nadie, al pasar, ha importunado
al ciruelo, ¿cómo puede saberse si
es amargo o dulce?*

MURASAKI SHIKIBU

Nací en una isla, y como todas ellas, ésta también es un universo poético en sí, un mundo acotado donde el referente mítico es evidente. Según Jung, toda isla es el refugio contra el asalto amenazador del mar del inconsciente. La isla sería así la síntesis de conciencia y voluntad, siguiendo la tradición hindú. Por otra parte, Zimmer concibe la isla como el punto de energía metafísico en el cual se concentran las fuerzas de la «inmensa ilógica» del océano. Siguiendo esta tradición es fácil comprender el por qué de la tan a menudo fecunda creación poética de numerosas islas, a las que podemos añadir Portugal y Polonia, países casi insulares. Al mencionar esto, llego a una primera definición, fundamental a mi entender: como es sabido, existen varias vías de acceso al conocimiento, y una de ellas tiene que ver con el universo acuoso de las islas que nos lleva al descubrimiento a través de la intuición, en la tradición de poetas heterodoxos como Rilke, Hölderlin, Novalis, Donne, Blake, los poetas chinos de la dinastía Tang –Susan Sontag dijo que la China es el lugar más lejano a donde se puede llegar–, o los persas.

Deseo una poesía cuya lectura sea una experiencia sobrecogedora.

Viví en la ciudad de La Habana los primeros años de mi vida, los años de formación del carácter, cuando la disposición es de apertura hacia el entorno. La Habana es una ciudad mixta, hecha de órdenes arquitectónicos superpuestos, por momentos tan italiana como Roma o Nápoles y en la que el concepto de Europa se prolonga en una apabullante simbiosis de influencias como la yoruba africana y

la china cantonesa. Las tres culturas que conforman la idiosincrasia del cubano, más el acceso que España nos facilita a la cultura árabe y hebrea, evidencian que Cuba está abierta al mundo, que sea quizá su ombligo, o como mínimo uno de ellos como viera enseguida Juan Ramón Jiménez. Se adelantó en muchas ocasiones a la propia metrópoli, como constatamos al ver que los dos movimientos que configuran la modernidad, el Siglo de las Luces y el Romanticismo, en España apenas tienen eco, no siendo así sin embargo en la mayor de las Antillas, donde muy pronto entró la Ilustración gracias a los numerosos franceses que se instalaron en el país, huyendo de la revuelta de esclavos que encabezó Toussaint-Louverture en Haití. Este hecho provocó un fuerte movimiento abolicionista entre hacendados y burgueses que marcó definitivamente la historia hasta nuestra tardía independencia.

El Romanticismo proliferó en las jóvenes repúblicas de América que ya no se miraban en España, y varios de estos poetas se encuentran entre mis primeras lecturas. Aquí citaré un fragmento de un poema de José Jacinto Milanés titulado «Invierno en Cuba»:

*El pie quiere bailar a su albedrío:
la mano quiere asir: todo es reposo.
La mente fresca: el corazón dichoso:
tal es en Cuba la estación del frío.*

Que la poesía cubana ocupa un lugar de privilegio en América Latina no es nada nuevo, sabemos incluso que ocupa un lugar muy digno en el panorama mundial y es sorprendente percatarnos que no hay cabida a los tópicos habituales sobre lo que se supone que debe ser la literatura de un país largamente colonial. La poesía cubana, y su arte en general, ha estado siempre en contacto con las

tendencias más en boga. Si miramos por ejemplo en la música, encontramos la utilización de la percusión africana y del compás de 3 por 4 en algunos compositores antes de su generalización. Por sus condiciones geográficas y por su especialísima transculturación, Cuba ha sido siempre un país atractivo. Desde Colón, numerosísimas crónicas han alabado su belleza, la exuberancia de su naturaleza y la gracia de sus gentes. Ya en el primer poema escrito que consta en el país, «Espejo de paciencia», de 1608, hay largas estrofas que describen las características de la isla, su flora y sus frutos: guanábanas, piñas, guayabas, caimitos, papayas, etc. La fascinación por la naturaleza, por la enorme sensualidad de su aire y de su clima, por las formas que presentan flores, frutos y hojas, es una constante en la poesía cubana que creo es patente también en mi escritura. Sin embargo, a pesar de la presencia de elementos como el color local, la poesía negrista del siglo XX, la mimesis de los ritmos populares y el tópico de la frivolidad, la poesía cubana ha sido siempre marcadamente culterana, más oscura y compleja que lo que la luminosidad del país indica, entroncando con la mayor tradición culta europea y presentando muy a menudo un alto componente ético. José Martí sería un inmejorable ejemplo de eso. Todavía recuerdo muchos fragmentos de sus poemas, como cualquier niño cubano, aprendidos en la escuela:

*mi verso es de un verde claro
y de un carmín encendido:
mi verso es un ciervo herido
que busca en el monte amparo.*

Poeta, pensador, inconmensurable periodista, el «apóstol de la patria» organizó en 1895 el desembarco que llevó a la segunda guerra de independen-

cia. José Martí murió en combate, como él mismo deseó. Su libro *La Edad de Oro* es un clásico que leí siendo escolar de nueve a diez años. Su poesía tiene una vertiente sombría y morbosa, propia de su época, y otra anticipadamente urbana y decadente.

Otro poeta fundamental, Nicolás Guillén, el autor más popular en mi país, encarna el tema del sincretismo cultural y religioso. ¡Qué inmenso placer para mi oído infantil escuchar de boca de mi abuela la incomparable sonoridad, la cubanía de aquellos poemas de *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo!*:

*Te voy a beber de un trago,
como una copa de ron,
te voy a echar en la copa
de un son,
prieta quemada en ti misma,
cintura de mi canción.*

Durante un tiempo prácticamente dormía con la obra de los antropólogos cubanos Fernando Ortiz, Lydia Cabrera y Natalia Bolívar Aróstegui, estudiosos de la curiosa fusión del culto católico y las deidades lucumís. El mundo del afrocubano se expresa siempre sin pudor en complejísimos rituales llenos de colorido y fuerza espiritual. En mi próximo libro, *De la belleza del puro pensamiento*, intento hacer una aproximación a dicha sensibilidad. He aquí un fragmento:

*Desatiendo la mortificante llamada
que mata al animal que vive en mí,
pues cada animal tiene una numerosa familia
y los hermanos, los primos pero en especial
[la madre
acusarán al asesino, clamarán venganza,
[todos hablarán.*

Otros escritores que devoré con verdadera devoción fueron Lezama Lima, cuyo hermetismo y barroquismo criollo me acompañan siempre, Alejo Carpentier y su magnífico *Reino de este mundo* me habla de la historia de la familia de mi abuela materna, descendiente de los primeros cafetaleros franceses llegados de Haití, Severo Sarduy, blanco, negro y chino, con sus atrevidos poemas eróticos.

• • •

A partir de la adolescencia me trasladé a vivir a Beirut, desde donde contemplaba Europa del modo más oblicuo que me era posible. Desde una esquina comencé a cultivar mi propia soledad, a estudiar en varios idiomas las materias de la escuela y a buscar en los poetas simbolistas los retazos de vida que dejé entre los huracanes de la ya lejana y alejada isla. Recuerdo las lecturas hasta el alba, el ardor de los ojos mientras iba acumulando una ingente cantidad de imágenes vagas e indefinibles que buscaban ante todo lo puramente musical. Los tonos dolorosos, el sentimiento de inquietud y angustia ocasionados por el choque entre la atracción hacia lo perverso y su contrario, es decir, la búsqueda de la pureza, revelan la refinadísima sensibilidad de Baudelaire:

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!*

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*

Nada podía llegarme más hondo que esta intención de belleza prescindiendo del sentido lógico de la frase. No puedo dejar de citar a Verlaine, a Mallarmé, a Rimbaud, uno de mis mejores acompañantes de aquellos tiempos, pero era Apollinaire quien me hacía repetir sin cesar mientras paseaba, mientras me dirigía a clase en autobús, mientras esperaba el sueño:

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienn
La joie venait toujours après la peine*

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure.*

Tengo que reconocer aquí que la vida en el Beirut de entonces era tremendamente afrancesada, y que más tarde, ya en la Universidad, mis amigos, un grupo heterogéneo de libaneses, griegos, checos y malgaches, fumábamos Gauloises y nos divertíamos utilizando los giros y las palabras menos usuales de la lengua de Molière. Nos solíamos reunir en un local que cerraba tardísimo y que tenía por nombre Au Nègre Blanc. Después llegaron Sartre y Camus a darme una lección de compromiso conmigo mismo.

No mucho más tarde cayó ante mí la melancolía de Hofmannsthal, la exquisita poesía de Rainer Maria Rilke, su actitud meditativa, su serenidad ante el amor, la muerte, el más allá. A Rilke-Orfeo, que hechizaba la naturaleza con su canto, le fue dado trasponer los umbrales del mundo de los muertos para seguir a su amada Eurídice. Orfeo es el artífice de toda transformación, al igual que la poesía, siempre temida justamente por esa capacidad suya de modificar. El canto a las profundidades

inaccesibles y misteriosas será desde entonces un camino a seguir, una forma, quizá la más sana para mí, de liberar el espíritu. Con unos versos de Novalis desvelo quizá el punto más romántico que pueda ocultar:

*Lo miramos con ansia temerosa
envuelto en noche oscura,
que jamás en el mundo
la ardiente sed se apagará.
Hemos de regresar a la patria de origen
para volver a ver ese tiempo sagrado.*

• • •

En la actualidad resido en Tánger, el lugar más incierto de la península ibérica. Como ciudad internacional que fue sigue conservando parte de su pasado. No podría contar las horas dedicadas a la conversación o a la lectura en el Café de París. Los camareros te sirven impecablemente un oscurísimo café sobre una bandejita de aluminio acompañado de un vaso de agua. Tánger está lleno de falsos ingleses gibraltareños y algunas viejas glorias que organizan las más variopintas fiestas en las casonas andaluzas del barrio de La Montagne, frente a las costas de Europa. Siempre eres bienvenido. Aquí han estado: Delacroix, Matisse, Fortuny, Gertrude Stein, Evelyn Waugh, Truman Capote, Gore Vidal, Kessel, Gide, Tennessee Williams, Paul Bowles, Sanz de Soto, Jean Genet y muchos otros, por lo tanto es muy fácil constatar que Europa y el mundo han sido vistos de nuevo desde su extremo. Desde la periferia, Europa existe otra vez de un modo más real.

Quisiera mencionar a dos escritores tangerinos de genio con los que mantengo una deuda infinita: se trata de Jane Bowles y de Ángel Vázquez. La primera es autora de la novela *Dos damas muy*

serias y del libro de relatos *Placeres sencillos*. Su obra es una desesperada búsqueda de la independencia personal y de la autenticidad por un itinerario que lleva a los personajes por la cuerda floja, constantemente al borde del abismo de la soledad. La señora Bowles hablaba con precisión el francés, el español y el árabe, las tres lenguas principales de la blanca ciudad de puerto. Frecuentaba los recónditos cafetines de la casbah olientes a kif y a menta en los que se quejaba de lo difícil que le resultaba escribir. Siempre fue escrupulosa y exigente con su obra.

Ángel Vázquez es uno de mis escritores de culto. Nació en Tánger en 1929 y obtuvo el premio Planeta con su obra maestra, *La vida perra de Juanita Narboni*, obra que por sus insólitas características lo condenó al ostracismo de la crítica. Se trata de un

monólogo, el de una tangerina rodeada de amigas sefarditas, perdida en un mundo cuyos códigos han cambiado. El lenguaje es un homenaje al español tangerino, una lengua viva hasta hace bien poco, virgen para la literatura. Las que siguen son palabras del autor:

La verdad es que no siempre se ha conocido y reconocido como se merece esta vital y sorprendente fuerza de adaptación de nuestra lengua, lengua viajera.

Para finalizar quisiera señalar que la experiencia de estas tres ciudades no ha sido en balde. La Habana, Beirut y Tánger, las tres ciudades en las que vivo me interesan más que nunca porque ya no existen. Todos los paraísos son paraísos perdidos.

TRADICIÓ

Joaquim Sala-Sanahuja

En participar en aquest cicle sobre les «tradicions literàries», m'hauré de referir al sentit més antic i senzill del mot «tradició»: tot allò de precedent que algú ens ha lliurat. També avisaré que no tinc gaire el costum de parlar de mi mateix, encara que tampoc no amago que en aquesta ocasió allò que m'ha estat lliurat per altres abans de mi ja ha passat a conglomerar-se en mi mateix, i que, per tant, no és pas sense un bri de narcisisme que en parlaré. Igual que altres que aquí són presents, jo vaig néixer en una societat relativament nova, profundament marcada per la indústria i per la producció, essencialment tèxtil. En la nostra ciutat natal, en efecte, convergien els grans corrents de renovació i de revolució del segle XIX amb un passat pagès, atès que molts dels nostres conciutadans eren fills o néts d'immigrants, majoritàriament de la Catalunya interior, però també de les comarques valencianes. En síntesi, allò era un laboratori de paradoxes que funcionava, una mica a la manera de Duchamp, a còpia de grans injeccions d'energia que sortia no se sap ben bé d'on. També hauré de dir que la nostra societat s'esmerçava amb grans dosis de laboriositat i d'espartanisme en la producció de teixits i «panyos», de manera que en una època no pas gaire reculada vam ser coneguts arreu del territori peninsular com a «laneros». Com ja podreu comprendre, allò no era cap Atenes, sinó més aviat una mena d'Anti-Atenes, de ciutat desestructurada, els habitants de la qual tenien com a única finalitat vital la producció de metres i metres de teixit. La resta haurem de convenir que ens era pel cap baix indiferent.

En aquest quadre que acabo d'esbossar hi entrarà per força una figura de dimensions quasi mitològiques: el treball. El treball, en la nostra societat original, constituïa un valor moral superior, l'element central d'una mística que ens exaltava més enllà dels afanys legítims de guany i d'enriquiment. Això fins a tal punt que fer ostentació de les riqueses adquirides

era considerat poc adient, i era corrent de pensar que només un «desgraciat» es vantaria mai d'haver obtingut això o allò. Naturalment, tot allò constituïa una contradicció. La nostra ciutat s'enriquia més i més, i, en canvi, semblava cada vegada més pobra, més enclavada en la penúria del treball, en la carbonissa dels carrers, en el so de les sirenes i en el «ballet d'homes sense cara» que entraven i sortien a hores dites de les fàbriques –en l'expressió de Joan Oliver.

En aquesta curiosa mecànica social, no és estrany que apareguessin unes figures antagòniques, que de vegades el mateix sistema semblava protegir. Em refereixo essencialment als qui no treballaven, que eren casos raríssims i per això mateix respectats. Entre aquests casos, que potser es podrien comptar amb els dits d'una mà, hi ha el de dos personatges que em semblen mereixedors, a l'hora de retre comptes del meu llegat, d'un petit altar com el d'ara.

Gabriel Stanislas Morvay va arribar a la nostra ciutat natal a finals dels anys cinquanta. Era amic i company d'un pintor instal·lat a París, Antoni Angle, i protegit ocasionalment per diversos fabricants tèxtils de la ciutat. Va participar durant uns anys en les activitats d'un grup de pintura informalista anomenat Gallots, i en acabat, durant vint anys, va fer aparicions poc o molt regulars en el nostre estrany escenari fabril. D'origen polonès, empeltat de magiar, el meu amic tenia una actitud en la vida i en la feina –que era d'artista-pintor– que contrastava amb la que tots havíem conegut de sempre. Només existia, en la seva ment, un present abassegador, sotraguejat per grans vertigens i per moments de llanguiment, que provava de combatre amb l'alcohol. El futur era per a ell un mot sense sentit, i el passat una nebulosa fosca. Semblantment, tot i que tenia uns lligams fortíssims amb la ciutat, desapareixia de la nit al dia i no en tornàvem a saber res fins al cap de dos, de quatre, a vegades de vuit anys! Un bon dia, quan ja tothom

semblava haver-lo oblidat, rebíem una postal redactada en termes telegràfics que anunciava la seva arribada per al cap de tres dies. I aleshores tornaven aquelles sessions de follia davant del paisatge, quan pintava un quadre, unes sessions durant les quals semblava que es barallés amb unes forces ocultes sota els arbres o sota les cases. O les sessions de retrat, en les quals havia de romandre sol amb el model, del qual diríeu que xuclava la sang i l'ànima, en una mena d'apropiació mefistofèlica –haig de dir, de passada, que Morvay una vegada fins i tot va protagonitzar una pel·lícula de terror.

El destí em dugué a tractar Gabriel Morvay, uns anys més tard, a París, on recalava de tant en tant per obtenir la renovació dels seus ròncs papers d'apàtrida. Sotmès als alts i baixos més imprevisibles, tan bon punt us el trobàveu instal·lat en un magnífic estudi amb vistes al parc del Luxemburg com en cos de camisa a ple hivern, amb una gavardina ratada i sense rellotge. En aquestes hores baixes –que eren, per a un observador com jo, les més interessants–, mancat de material pictòric, Morvay es dedicava a la filosofia, de la qual tenia un coneixement sorprenent i, sobretot a escriure unes novel·les sempre inacabades, en uns quaderns que jo mateix li procurava –i que ara us mostraré–, en un francès canviant i frèvol. La temàtica d'aquestes novel·les era invariablement el llibertinatge, però amb uns constrenyiments molt especials que convertien la trama en una cosa angoixant i de mal dir. Posats a referir el saber paradoxal del meu amic, hauré de dir també que Morvay va resultar ser, un bon dia, un gran expert en les antigues llengües i poblades esclaves: com vaig poder comprovar, rebia favors d'un estudiós parisenc d'aquests temes a canvi d'informacions críptiques per a mi, però que semblaven exercir un gran efecte en l'estudiós, un anomenat Monsieur Leprévost. També tenia un coneixement en el detall de les races dels gossos. I un odi inexplicable, de vegades violent, envers la música i els músics.

Dels textos que escrivia Morvay, tancat en unes golfes de París, en les seves hores més baixes, n'extrec encara una lliçó que em sembla força profitosa: són textos teixits amb la vida mateixa del seu autor, sense cap finalitat precisa si no la d'extasiar-se potser davant les pròpies passions i les pròpies impotències. Seguint la metàfora nietzscheana de l'aranya que teixeix una teranyina amb el fil que ella mateixa segrega, en un model de laboriositat innata, diré que Morvay resultà una aranya literària de gran interès. Els seus textos encara no han estat publicats, i potser no ho seran mai, però han pesat molt en el mode de producció que jo mateix he triat. Gabriel Morvay va morir l'any 88, i és enterrat a la nostra ciutat.

Un segon cas, que em sembla igualment il·lustratiu: el d'Esteve Valls Baqué. Valls Baqué hauria estat un gran pintor d'èxit a casa nostra si després de la seva primera exposició a la sala Parés, quan tenia tot just disset anys, pels volts del 1930, i del seu viatge a París, al cap d'un any, juntament amb Francesc Trabal, no hagués descobert en els replers de la seva ment una zona blanca, virginal, en la qual va enclavar tot un univers de virtualitats. És al voltant d'aquesta zona que va concentrar des d'aleshores la seva activitat de pensador-artista, i això fins fa tres anys, quan va morir. Valls va ser, atès això que he referit, un practicant exacerbant d'aquella pintura mental que preconitzava Leonardo. Després de les primerenques exposicions de pintura «comercial», com ell l'anomenava, i que després atribuï a la seva germana, ja no va exposar sinó mostres de Meta-pintura, és a dir, elements pictòrics isolats, generadors de nous impulsos en la gent que es dedica a la professió artística. En aquesta línia, va llançar cinquanta-tres moviments o tendències, de vegades a la meua ciutat, de vegades a Barcelona. Els noms són prou suggeridors: «esbatimentisme», «indiqueisme», «llampreguisme», etc.

Conseqüent amb la seva concepció altíssima de l'art, exposava només una obra, que situava enmig de la sala, coberta amb una funda transparent. Atès que es tractava d'una obra estrictament genètica, deixava als altres la feina de fer-la fruitar i de multiplicar-la a l'infinit, segons una estratègia pròpiament comercial, que ell ignorava. Tenia un coneixement profund de l'acadèmia clàssica i un saber paradoxal, quasi visionari, de l'antiguitat babilònica. Alguna vegada ens havia descrit, amb una precisió esbalaïdora, els carrers i les cases d'Ur de Caldea, ben bé com si hi hagués estat. Centrat en la seva zona blanca, va viure sempre sol, per bé que mantenia contactes regulars amb artistes i també amb l'altre món. Era d'un despullament que avergonyiria la majoria dels grans ascetes, i quan finalment algú va poder entrar a casa seva, ja als últims temps, va trobar-hi només una trista màrrega per terra, i unes bosses en una habitació que contenien, triats i clars, els seus records. A més d'alguna pintura quasi invisible, que de vegades ell escrutava de biaix, com per interrogar-ne el gruix, en el qual detectava lleis noves que l'acadèmia havia ignorat fins aleshores.

Heus aquí, doncs, dos mons pertanyents al gran espoli que la ciutat ens va oferir sense demanar-nos res a canvi (en això hi ha com una generositat espontània que sembla lligar poc amb el tarannà que sovint li atorguem). En aquests dos exemples que he esmentat es desvetlla allò que anomenaré la catacresi tèxtil, latent en la metàfora del text. Entre la ciutat tèxtil i aquells casos involuntàriament marginals que s'hi produïen hi havia una mena de simbiosi, una simbiosi o ressonància que es manifestava en un text que ells mateixos teixien amb la pròpia vida. Només em plauria ara que en aquesta intervenció, i potser en tots els altres textos meus, hi passés com un oreig fugisser la silueta d'aquests dos homes. Que s'hi veiessin, breus, afectuoses, durant uns segons, les seves ombres.

DE PAULA MONTALT A LA TRADICIÓN PRIMORDIAL

Neus Aguado

A Nieves Giménez Sánchez

Escribir es reinventar la memoria perdida, la propia o la ajena –eso es lo de menos–; en realidad, lo único que hacemos es reescribir, descifrar los signos del cosmos.

Tomo de Edmond Jabés (*El libro de las preguntas*) el concepto de que el libro es una especie de morada nómada. Jabés realiza una simbólica invitación al verbo y lo hace desde el erial, mientras lo contemplan el escorpión y el águila. En su escritura hay herméticos aforismos, que encierran el saber denso y milenario de una cultura perseguida, de una lucidez tan atroz que sólo es comparable –en las letras españolas– a los aforismos de Gracián. Jabés nos enseña que se puede peregrinar por el libro, reconocer en el libro la patria y el consuelo, no existir más que para el libro y comprobar que éste es el que otorga la identidad.

Yo debía de tener siete años, aproximadamente, cuando mis padres decidieron enviarme a las españolas Madres Escolapias, al Colegio 25 de Mayo, nombre patrio argentino, sin lugar a dudas, de Córdoba (R. Argentina). En la clase de lectura nos dieron a leer la biografía de la fundadora de las Escolapias: Paula Montalt, una niña de Arenys de Mar (allá en la entonces para mí lejana Catalunya) que de niña *puntaire* (encajera de bolillos) había llegado a Madre Fundadora. Ese libro me descubrió otro paisaje, el del mar, que yo no había visto nunca, a no ser en los documentales: un mar plagado de monstruos marinos que estaban a punto de escaparse de la pantalla del televisor, según mi apreciación de entonces; y un paisaje del alma: la providencia, el descubrimiento, la certeza de que todo es posible. Desde la infancia he creído en la providencia, ahora sé que sólo se manifiesta a quien confía en ella. Aquí es donde se reabre un mundo de imaginación y sorpresa.

Como bien sabía Blake, la belleza se da en el preciso momento en que se reconocen el lector y la obra; es cuando se produce una especie de encuentro místico. *Paula Montalt*, escrito por la escolapia Pilar Moriones con evidente empeño didáctico, contenía frases de esta guisa:

Hace media hora que Madre Paula ha dado a la demandera lo necesario para las compras del día. Y el consabido cajón –hay testigos presenciales– ha quedado absolutamente vacío. Ahora Madre Paula se vuelve hacia las niñas y les habla con sencillez:

–Hijas mías, es preciso pagar al albañil, y yo no tengo dinero; pero el Señor puede sacarlo de cualquier parte. Rezadle con fe.

Las niñas comienzan a rezar. Madre Paula se acerca a la mesa; da vuelta a la llave; abre... y saca una cantidad. Sin contarla se dirige gozosa a las niñas:

–¡Ayudadme a dar gracias a Dios porque ya tengo el dinero necesario!¹

La hagiografía mezclada con todo tipo de lecturas, que muy posiblemente me hubiesen prohibido por sacrílegas mis tutores y tutoras espirituales de entonces, configuraron un maridaje entre lo mágico y lo hierofántico que me harían amar sobre todas las cosas los otros mundos posibles.

La vida de los santos y las santas y sus milagros son los mejores relatos góticos de nuestra cultura. Sin hablar de Paracelso, Guénon, Mircea Eliade, Schneider, Jung, Marie-Louise von Franz, Elisabeth Kübler-Ross, que pertenecen a un campo muy próximo. No es de extrañar que ya adulta me deje encandilar por el *Diccionario de los santos de cada día* de Philippe Rouillard y, en especial, por el *Diccionario de milagros* de Eça de Queiroz, que

se nutre a su vez del *Acta Sanctorum* (de los bollandistas):

San Aldebrando devuelve la vida a una perdiz asada (siglo XII). San Aldebrando, obispo de Fostombrone, se abstenía el año entero de comer carne y estaba excesivamente consumido, por lo que le sirvieron una perdiz asada para cenar. Sin decir una palabra a quien se la había servido, el santo bendijo al ave y le ordenó que volase. Inmediatamente la perdiz alzó el vuelo y salió por la ventana para reunirse con sus compañeras².

De este modo, se puede entender mi predilección por la obra de Valle-Inclán, Pardo Bazán, Poe, las hermanas Brontë, Hölderlin, Kleist, Oscar Wilde, Cesare Pavese, Alejandra Pizarnik, Dylan Thomas, Beckett, Peter Handke, Carles Riba, Víctor Català, Julio Cortázar, Olga Orozco, Borges, Gironde, Shakespeare, Sófocles, Eurípides y, entre toda esta mezcolanza, la luminosa *Mansiones verdes* de Hudson. Pizarnik afirmaba que la poesía es el lugar donde todo puede ocurrir, una vez más la morada, en este caso, el jardín. Cesare Pavese escribe el 4 de enero de 1938: «Tú, cuando te propones un sacrificio, quieres que sea tan intenso y exclusivo que, en definitiva, ya no interesa a nadie. Recuerda siempre que, cuando hiciste la primera comunión, no tragaste la saliva para no romper el ayuno»³. Y a la cita no podía faltar la *Epistola: in carcere et vinculis* («*De profundis*»), traducida y anotada por el mexicano José Emilio Pacheco, que fue uno de mis libros de cabecera a los veinte años, el único libro de aquella época al que regreso con frecuencia: «Tengo derecho a compartir el dolor, y quien puede admirar la belleza del mundo y compartir su dolor y entiende algo de la maravilla de ambos, queda en contacto inmediato

con las cosas divinas y está lo más cerca posible del secreto de Dios»⁴.

Como conclusión, sólo puedo añadir que soy partidaria de rescatar de la tradición primordial el concepto sagrado de la poesía. La poesía abarca la imaginación como una forma superior de conocimiento. La poesía posee un aspecto hierofántico, se trata de algo tan inaprensible como la hermenéutica del alma.

NOTAS

1. MORIONES, Pilar, Sch. P., con ilustraciones de M. de los Ángeles Roca, Sch. P. *Paula Montalt*. Barcelona: Vilamala, 1962.
2. EÇA DE QUEIROZ, José María, *Diccionario de milagros*. Madrid: Mondadori, 1990.
3. PAVESE, Cesare, *El oficio de vivir*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1976.
4. WILDE, Oscar, *Epistola: in carcere et vinculis («De Profundis»)*. Barcelona: Muchnik Editores, 1975.

EUROPA

O LA DIFICULTAT

DE LA HISTÒRIA

A Alfredo Jaar

Vicenç Altaió

Tots els focs, l'ardor de l'ànima, el foc real i el foc artificial, vénen d'un arbre comú... com la resta d'humans que produïm idees sense llavors. Cada idea ve de la història. La vida no dóna res. Som empelts de notes de memòria, cites periodístiques, robatoris d'idees abstractes, emmetxaments de cultures i civilitzacions, epígrafs de la Imatge Primera.

Tot el que el col·lectiu escriu i el subjecte no llegeix, dorm. Si la història no va a parar al museu, aleshores mor.

Si pogués fer que cada mot depengués només d'ell mateix, no de la sintaxi, tornaria als orígens del so, del lament. La poesia tornaria a les capes inferiors del llenguatge i del jo. La superfície no dependria del sentit.

Per què he d'alimentar l'esperit amb l'esperit dels altres? Quan sóc sol, quiet, vénen les imatges a mi; quan em moc, em vénen les imatges; quan em moc, selecciono les històries noves o de vell.

Mai no podré llegir totes les imatges de repòrter de guerra que s'han escrit, però he de conviure-hi sense pànic.

Aprenc de l'art perquè està fora de mi. Està la història fora de mi?

Quan llegeixo, no estic sol. Múltiples ulls d'altres escriptors, morts i vius, llegeixen amb mi. Ho llegeixo tot com a taques superposades. A la fi de la meua vida, podrem ser-ne deu-mil llegint el meu darrer vers.

La persecució d'humans a causa de picabaralles ètniques, la violació massiva de dones en camp contrari i l'aniquilació d'infants recent nascuts encara sense nom, ha reemergit com a estratègia de neteja ètnica. Purificació és l'objectiu de la renún-

cia de la història, de la negació de l'home com a ésser híbrid.

Si comprimíssim la història de la Terra en un sol any, l'escriptura hauria nascut en les últimes hores del darrer dia de l'any. Però la darrera hora és tan estremidora com tota la història escrita de la humanitat.

En realitat, les imatges no moren. Quan una imatge es perd o es destrueix, en desapareix la forma. Però la substància emergeix.

La història és la totalitat de la memòria escrita i per escriure d'un entorn lingüístic, cultural o polític. Les ciències que classifiquen i conserven la memòria haurien de preocupar-se més, consegüentment, d'on viu la història.

El pensament i la realitat segueixen cicles, i l'energia flueix. Els significats d'avui no són els mateixos significats que van ser creats ahir ni els que vindran. Adés ocults, adés presents. El medi dona rostres distints al que és permanent i mutable. Un ecosistema que no intercanvia matèria és tancat. El pensament no viu tancat en l'home.

En el creixement potencial el nombre de descendents de qualsevol esdeveniment és proporcional al nombre de víctimes anteriors. Cada dia s'escriu més, es publica més i es llegeix més. Vivim una multiplicació de cadenes en un temps massa breu. Per molt que es multipliqui la informació, si la font és única la implosió és segura. En un dia rebem la informació de tota la vida d'hom en l'època medieval. Formem part d'un sistema natural?

La diferència entre el fet de l'evolució i la teoria de l'evolució és la mateixa distància que hi ha entre una imatge i la lectura. La imatge és un fet a més d'una teoria. De lectures n'hi ha més que d'imatge. En una imatge hi ha moltes lectures. Les unes s'aproximen al punt de vista de l'autor. Les altres s'ho inventen tot. N'hi ha que no entenen res.

D'altres es fixen en els detalls. N'hi ha de literals i d'altres que fins i tot hi afegeixen més del que hi ha. I això que totes les lectures han llegit la literalitat de la mateixa imatge, la impossibilitat de la història.

D'una narració versemblant i lineal d'un esdeveniment fins a un artefacte hipertextual han passat molts dies d'imatge. L'habilitat de les imatges vives a mutar-se en resposta al canvi de l'entorn pot veure's a la sala d'exposicions i a la sala dels audiovisuals. Hom pot llegir la mateixa imatge reproduïda en fulls de periòdic, o en una pantalla lluminosa de vidre. La insensibilitat, l'alienació no és selectiva.

L'art i el pensament han evolucionat i s'han fet entendre més a força de no voler-se fer entendre que no pas desitjant arribar al lector a la primera. El llenguatge no és un mitjà, és un medi. Volent demostrar l'existència de la història s'ha fet molt bon art. La història, doncs, viu en l'art. I està per demostrar, amb més art, que la història viu fora de l'art.

Hi ha història enllà? És difícil de creure que la història evolucionà només per la mutació, comprensió i descripció del real. Això ha fet creure a molts en altres realitats, fins i tot més enllà de la història. Venim d'una història comuna que viu un present innocent alhora que sagnós.

L'art pot haver començat en una sopa d'imatges. Si l'abstracció es produeix en l'atmosfera de la història, hi ha d'haver una pluja d'aminoàcids sobre el paper. En un centenar de milers d'anys, l'espai en blanc hauria de tenir la mateixa concentració d'aminoàcids que avui hi ha de punts d'imatge. Així, l'espai en blanc no és ni el buit ni el no-res, sinó un formigueig amb molècules a punt de formar combinacions de memòria. No és fàcil de llegir una sopa d'imatges, però sí que és ric en suggeriments. És a

la sopa d'imatges on es desenvolupen nuclis germinatius d'art.

Per moltes polítiques que hagin estat formulades, proclames llegides en veu alta, manifestos ciclostilats o fotocopiats o faxejats, rastres de correspondència creuada entre artistes, anotacions a peu de pàgina, declaracions públiques, confessions secretes a les amants... per molt que qui més qui menys s'atreveixi a dir què cosa és l'art, no sabem com es van formar les primeres associacions entre forma i memòria. De la impossibilitat de la història, això és el que menys sabem.

Passo més temps pensant que fent art. Aproximadament però, passo el mateix temps amb la ment en blanc que en l'espai en blanc. Ara, de la ment en blanc a l'espai en blanc trigo uns 3.000 milions d'anys a arribar-hi. De la sopa d'imatges a l'art només trigo com a molt 800 milions d'anys per anar de la febre de la història a la fredor de l'art.

Quan una obra d'art no és llegida, mor. Quan un paleontòleg la trobi en l'esdevenir, tindrà un nou fragment d'informació sobre la vida passada. Però no la podrà llegir, perquè aquella imatge haurà caigut en desús mentre el codi de lectura serà un enigma. Haurà l'art mort dues vegades seguides, en el passat i en el futur.

La majoria de les imatges que han llegit la història han desaparegut. Cada època llegeix més el que la que vindrà llegirà menys. Amb excepcions i tot, i tot i que enormes magatzems públics o parets privades ho conserven. Molta ha estat llegida tan repetidament que fins arriben a negar l'esperit de la imatge. L'escriptura s'acumula sovint prop de les vores dels temples i escoles i en l'estancament d'una biblioteca.

L'acumulació d'imatges ha vinclat i inutilitzat prestatgeries de fusta que fan panxa. Altres parets que acolliren la imatge foren convertides a força de

laments en hospitals i més tard en sales d'exposicions d'art que guarden en el seu buit el ple. El foc que cremà microbis i l'art visual que ha reemplaçat la lletra són fòssils que fan invisible la visibilitat de l'escriptura.

Quan es deixa de denunciar una injustícia, se n'han deixat de donar a conèixer si més no una vintena més. Quan es deixa de llegir un conflicte, es corre el risc que desaparegui. Aquesta és la història dels desvalguts.

A l'agència d'informació hi deuen haver unes 8.000 imatges del conflicte que he llegit, no ho sé, no les he comptades una a una. Si fa no fa he vist 1.000 imatges al dia. Ara n'he triat només 6. Com a molt sóc a la meitat de la vida, això vol dir que defallint en el ritme en llegiré 3.000.000 més. M'avergonyeixo de pensar el poc que hauré llegit. Els 10-15 milions d'espècies que s'estima que habiten a la terra avui són només un 0,1 per cent de les que han viscut sobre el planeta.

Un pot demanar-se per què tantes imatges significants han deixat de ser donades a conèixer. I també, per què només unes poques són tingudes com a informadores. Un fotògraf deu haver de demanar-se què mostra, com ho mostra i per a qui ho mostra. I, encara, per a quin mitjà. Al capdavall, els mèdia mediatitzen la imatge del poder, l'artista la de la subversió.

S'ha dit que la imatge està deixant de ser un dels vehicles per excel·lència de la transmissió del saber.

Hi ha gran preocupació per conservar les imatges enfront d'un desastre nuclear, i, així mateix, per preservar-les de la llum, la humitat, la contaminació... i el contacte humà. Fan bé els conservadors de no deixar-les llegir, ni tocar, a fi que es conservi el saber.

Els cicles de desastre són regulars. L'atzar campa, sense estratègia, com una presència de mala-

ventura. Sempre m'ha semblat innocent de considerar el poder de la imatge com a perill per a la lectura. Menys temps i menys espai és una fórmula pròpia de la poesia. La pobra poesia, plena d'infortuni i atzar, ella que deixa l'espai en blanc a la mercè del lector. Més ens hauríem de preocupar pel temps mort que pel temps i l'espai ple.

He llegit totes les guerres. Coneixem de què tracten els conflictes, però no els hem llegit. Saltar el buit de les històries no llegides és una manera de construir un arbre genealògic. És fàcil fer-se una idea per sobre de les causes i de les incomprendions, perquè tota la història va a parar a l'atmosfera, al cervell i a la Història pública, però no totes són llegides. A la fi, fem troballes, a fora, a les excavacions. ¡Quantes imatges saltades per alt dins l'arbre genealògic no han estat reconegudes com a significants! Descansen a les lleixes, a l'espera d'un artista.

Voldria que el meu art, desmembrat en el temps i l'espai, arribés al lector futur tancat dins una caixa no oberta durant el temps del lector d'exili voluntari. Una obra de tan arriscada i rigorosa que el lector la fes perduda, suspesa, fins que anellés de nou una escriptura del passat immediat amb una lectura de l'esdevenir sense present.

Aquest art hauria de lligar el complex interior del foc que crema per dins amb el complex exterior de la trama. Una obra feta a l'igual de combus-

tió i de construcció, de vapors i de fragments. II·luminació i combinatòria.

Les imatges tenen una religió avançada, enterren la història.

La fascinació, blocs de fascinació són primordials. Al voltant de tota estructura hi ha d'haver una energia capaç de dislocar el sentit, d'eixamplar-lo, de fer-lo vagarejar a fi de precisar el sentit. Hi ha d'altres tècniques més simples, prosaiques. Si la fascinació es treu del sentit comú mateix, llavors el plaer del coneixement s'oxida.

Les imatges simples es poden combinar amb altres més complexes (arcaiques, desusades, desconegudes, noves, dialectals, manllevades...), a fi de fer brollar idees inèdites en un conflicte permanent. La memòria emmagatzemada dins les imatges perdudes provoca indigestió. Hem de tenir preparats dins el sistema bacteris per poder digerir la memòria sense que danyi el sentit; la impossibilitat de la història com un sentit, sentit comú.

Hi ha qui creu que el sentit prové de la presència d'un nombre de variants limitades, una mena d'atzar permanent congelat. D'altres creuen que les variants sense activitat buidaren el sentit de complexitat. En un cas, les capes de lectura són substrats arqueològics, mentre que en l'altre són connexions galàctiques. Una objecció seria la de mostrar la importància de les formes irregulars quan es trenquen les cadenes unides en una sola direcció.

LA (MEVA) TRADICIÓ LITERÀRIA: POESIA I SILENCI

Antoni Clapés

Poesia i silenci: territori de (meva) escriptura, territori de reflexió moral: la cultura del silenci –el culte al silenci– no és un estil, sinó una (nova? altra?) sensibilitat.

Poesia i silenci: dos conceptes que determinen àmbits semàntics i ideològics distints i, fins i tot, contraposats. Car la poesia troba el seu suport original en la paraula mentre que el silenci troba la seva afirmació en la negació d'aquella.

La poesia es fa amb paraules, amb sons, amb gestos: té una connotació material. El silenci se sustenta en una idea o percepció, i té una connotació virtual: l'absència d'alguna cosa (sons o mots) indica la seva presència, de manera que el silenci no pot ser dit, només pot ser termenat, acotat: són els seus límits allò que defineix el seu àmbit conceptual: fora d'ells no existeix, i constitueix una «poètica del no»: no dir, no parlar, no fer...

El silenci adquireix categoria de discurs propi dins l'espai interior de les paraules. «Les paraules fan, ajuden a fer els silencis», va escriure John Cage a la *Conferència sobre no-res*.

I, a la vegada, el silenci es converteix en el marc de referència, en el lloc on neix, es desenvolupa i mor el discurs de la paraula: «Els mots, després de parlar, es projecten / dins del silenci», digué T. S. Eliot a *Burnt Norton*.

En aquesta lectura em referiré a la creació d'espais de silenci, al silenci poètic, fruit de la reflexió teòrica derivada de la crisi del llenguatge. I al silenci com a expressió de l'inefable, manifestació de determinades vivències místiques. I també al silenci contemplatiu, veritable territori de reflexió metafísica i existencial. I, en fi, al silenci com a expressió de postures nihilistes, derivades de lectures radicals i/a pessimistes de la realitat.

I. EL SILENCI I LA CRISI DEL LLENGUATGE

La irrupció del silenci com a element de reflexió teòrica es troba en relació directa amb la posada en qüestió del mateix sentit del llenguatge atribuït a la modernitat. És la crisi d'una civilització –l'occidental–, la de la «mort de Déu» i de la desvalorització de la moral, que Friedrich Nietzsche va saber expressar amb extrema lucidesa, amb radical patetisme: «Tota creença, tot allò que hem tingut com a cert ha d'ésser considerat com a fals, ja que no existeix cap món cert». Això situa l'home modern en el pur domini de la incertesa, del dubte, anorreats tots els refugis, fins i tot el de la paraula.

És, doncs, la crisi del llenguatge, el reconeixement que les estructures lingüístiques i mentals –vàlides fins a mitjan segle XIX¹ – ja no serveixen per designar el món modern. El territori intel·lectual perd la seva unitat i va esdevenint un erm fragmentari. Al seu torn, els horitzons científic i tecnològic semblen ampliar-se infinitament i comencen a obrir-se interrogants allí on hi havia certes, l'individu veu allunyar-se tot el seu entorn de seguretats i, en fi, s'obren noves, profundes fractures i contradiccions en el teixit social. La qüestió consisteix a saber si podem entendre el món –i entendre'ns a nosaltres mateixos– per mitjà del llenguatge.

Una reflexió pessimista –i, en conseqüència, lúcida– resumeix l'estat de la qüestió a començaments del present segle. Hugo von Hofmannsthal, en la seva *Carta a lord Chandos* (1902), construeix el grau zero de la poètica quan escriu: «He perdut del tot la capacitat de pensar o de parlar coherentment sobre qualsevol cosa»; i, en conseqüència, el protagonista «abandona» la professió d'escriptor perquè cap paraula no li

sembla ja que pugui expressar la realitat objectiva. «Tot es descomponia en parts, i cada part en d'altres parts, i res no es deixava abraçar amb un únic concepte», per concloure, lacònicament, que «ni en els propers anys ni en els següents, ni en tots els anys de la meua vida escriuré cap altre llibre [a causa que] el llenguatge amb el qual em va ser donat, no solament escriure sinó pensar (...) és un llenguatge del qual no en conec ni un sol mot, un llenguatge en el qual em parlen les coses mudes». Ludwig Wittgenstein, en el *Tractatus* (1921), acaba fent prevaler la idea de silenci enfront la impossibilitat de fixar els límits del llenguatge (mirall que reflecteix el món però que ja no pot reflectir la seva pròpia reflexió). El llenguatge només pot ocupar-se d'un restringit –i, encara, escàs– àmbit de la realitat. De la resta, «d'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci», conclou en la seva setena proposició.

«El pensament arriba a la seva màxima dignitat amb el silenci: ja no es proposa res», escriurà poc temps després Elias Canetti, tot reblant el clau. La paradoxa del llenguatge –també del silenci– és que necessita del llenguatge mateix per dir (o per *dir-se*).

Un núvol de preguntes plana damunt nostre, sabent que no hi ha resposta, o que la resposta és la mateixa pregunta: ¿És possible, té sentit o –encara– és lícit creure racionalment que el llenguatge pot servir per comprendre, representar i/o explicar el món? ¿De quina manera es veu afectada la pràctica artística i, sobretot, la literària, a partir dels postulats enunciats anteriorment? La posició diguem-ne «abandonista» de van Hofmannsthal, ¿no hauria de ser el camí per seguir els escriptors després de constatar la impossibilitat de recompondre les fractures del llenguatge? ¿Què ha impulsat els poetes a seguir escrivint, malgrat la dificultat (impossibili-

tat) de dir, malgrat la inutilitat del discurs? Com escriure? I, sobretot, *què* escriure?

Potser un intent de resposta es trobi en una mescla d'actitud heroica (romàntica) i de desig de construcció d'una (nova) poètica el centre de la qual ja no sigui el text sinó el *procés* de *transformació* del text mateix. Paul Valéry va ensenyar-nos que «la poesia és una supervivència»; i els poetes, avui, només poden sentir-se seduïts pel «joc de fer literatura» –veritable cadàver del llenguatge².

Potser el fet de saber la impossibilitat de dir i l'adopció d'una postura possibilista serveixi com a descripció del paisatge literari d'aquest epigònic segle. Un paisatge convulsionat per l'impacte enorme de les avantguardes –primeres respostes, contundents, a les també contundents qüestions plantejades–, del qual, en molts aspectes, encara no ens hem recuperat.

La dificultat de dir, la reflexió pessimista sobre la crisi del llenguatge, sobre els seus límits, ha dut a pràctiques artístiques que adapten i adopten el silenci com a paradigma.

Ja Stéphane Mallarmé havia parlat dels «blancs» que hi ha en el poema –els espais ocupats pel silenci. ¿No serà aquest *el* signe lingüístic que correspon, realment, a la modernitat? Recordaré tres actituds que il·lustren el que dic.

Acte sense paraules, de Samuel Beckett: gestualització del pensament, materialització d'allò mental. Potser «el silenci amb el qual està format l'univers», com diria Molloy.

Peça de silenci, de John Cage, la composició de quatre minuts i trenta-tres segons de durada, dividida en tres moviments, i executada amb una absoluta absència de sons en una sala d'audicions buida. (Cage ja havia advertit que l'únic que tenia el silenci era *durada* –i cap dels altres tres elements

que, amb ella, caracteritzen tot so: freqüència, amplitud i timbre.)

Algunes pràctiques artístiques del moviment Fluxus i del Postperformance Art, accions i instal·lacions en les quals el silenci és motiu de reflexió, tractat com a signe multievocador, com a absència, com a experiència del no-res, com a contrapunt textual creador, com a espai de reflexió, etc.

Metàfores, en definitiva, de la *qüestió* del llenguatge, del seu sentit.

2. EL SILENCI DE LA MÍSTICA (O LA MÍSTICA DEL SILENCI)

Hi ha una veu que invoca el silenci com a expressió de l'inefable, de l'inefable. D'allò que es troba més enllà de nosaltres mateixos. «El tao que pot ser expressat amb paraules no és el veritable tao», va escriure Lao-Tsé. És l'actitud dita *mística*, actitud comuna a filosofies de l'espiritualitat de distintes doctrines: cristiana, taoista, zen, suffí, etc.

La impossibilitat d'expressar la transmutació que s'opera en l'individu quan aquest aconsegueix un cert estat de «gràcia» li provoca una actitud de recolliment callat que constitueix tota una poètica, tota la seva poètica. La mística és el camí per arribar a la plena il·luminació –digui's revelació, satori o nirvana– que opera un buit de paraula. Deixar enrere, abandonar la paraula, constitueix l'acte suprem de la contemplació. Aquest buit de paraula estableix una poètica present en tots els ordres de la vida: l'escriptura, el llenguatge del cos, els gestos, etc.

La il·luminació només s'aconsegueix a través de la meditació i del silenci. El silenci és per a l'espirit allò que el buit és per a la matèria: «Modelant el

fang es fan gerros, i és del seu buit del qual en depèn la seva utilitat», diu Lao-Tsé. El silenci prelude la revelació, desbrossa el camí, acompanya. És mestre.

Hi va haver un silenci abans de la creació i a ell retornarem al final dels temps.

El silenci és el llenguatge de la divinitat: esdevé l'enllaç (la *religio*) entre l'home i el diví.

La poesia de Matsuo Bashô expressa l'essencialitat d'aquesta mística a través del haikú, forma breu i el·líptica que combina una suau melangia (expressada a través de la fugacitat del temps i de la vida, l'enyor, etc.) amb elements d'emoció poètica que, com un llampec, sacsegen la sensibilitat del lector:

Silenci

El cant de les cigales

Penetra en les roques.

Potser la millor imatge d'aquesta poètica del silenci sigui l'espai del jardí zen: clos, sense cap flor, sense cap rastre humà. Únicament grava blanca –«els nivis macolins»– i pedres fosques (illes) disposades de forma aleatòria. I la traça gairebé imperceptible del rasplet: solcs que són, a penes, signes escrits en la textura material del jardí i que han anat creant una escriptura immaterial. És, sens dubte, l'indret adequat per comprendre la naturalesa del silenci.

Miguel de Molinos escrigué sobre el silenci interior –místic silenci– en el qual Déu parla amb l'ànima, es comunica i li ensenya en el seu més íntim fons la més perfecta i alta saviesa.

La impossibilitat metafísica de traslladar al llenguatge allò que és inexplicable la va transcriure magistralment Jorge Luis Borges a «El Aleph». A l'escriptor ja no li serveixen, no en té prou amb

les paraules per informar a propòsit d'aquesta petita esfera, l'Aleph («uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos»), on resideix la totalitat dels esdeveniments del passat, del present i del futur en una unitat d'espai i de temps. Mut i transfigurat, Borges abandona el sòtan on ha tingut la visió i reconeix la impossibilitat de relatar allò que hi ha vist: «¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?»

És el silenci de l'inefable.

3. EL SILENCI EXISTENCIAL

També cal referir-se al silenci existencial –territori de reflexió metafísica i vital. És el silenci enfront el sofriment, enfront l'amor i el desamor, enfront el goig, la solitud, el dolor, la mort. Enfront la impossibilitat de trobar un sentit a la vida.

És el silenci com a revelació d'una impronunciable experiència humana.

Salvatore Quasimodo va expressar en els tres epigramàtics, esplèndids versos que prologuen la seva obra, tot el dolor –la pena– existencial. La solitud (triada per l'home o que aquella l'ha triat), l'aspra sensació de viure, la no transcendència –nuclis generadors de l'experiència poètica quasiomodiana–, són il·luminats per un feble raig de llum, que s'apaga sobtadament i fins aconseguir el no-res (el silenci?).

*Cadascú està sol damunt el cor de la terra
traspasat per un raig de llum:*

i de sobte ve la nit.

Vicente Aleixandre, en el poema «El moribundo» –dedicat a Alfons Costafreda–, expressa la

situació d'un home en els darrers moments de la seva vida, aquells en els quals és a punt de perdre la lucidesa i tot esdevé (suposat) llenguatge inconnex: prefiguració del llenguatge/silenci de la mort. De sobte, el moribund desitja pronunciar paraules plurals, com l'amor; però tan sols gemecs afloren de la seva boca. La vida fuig del seu cos, com un ocell nocturn, però ell continua volent *dir*:

Miró, miró por último y quiso hablar.

(...) y dijo:

Oídme.

Nadie oyó nada.

(...) Un soplo sonó. Oídme. Todos, todos

[pusieron su delicado oído.

Oídme. Y se oyó, puro, cristalino, el silencio.

El silenci de l'home, el silenci últim. El de la mort. Tot sembla, aleshores, retornar a l'ordre primigeni, a l'ordre del silenci.

Al no-res.

4.- EL SILENCI D'ALLÒ RADICAL

Hi ha, com ja s'ha dit, infinitud de lectures individuals enfront el silenci –pròpies de cada estat i de cada situació de l'home.

En citaré, per acabar, algunes que han fet del silenci praxi d'una actitud nihilista enfront a situacions límit, o meditació radical sobre l'absurd de la condició humana. Es tracta, sens dubte, d'actituds escèptiques, seguides generalment del refús a la solució personal que suposa l'escriptura.

Arthur Rimbaud va abandonar la pràctica de la poesia per aconseguir el més hermètic –i enigmà-

tic– dels silencis. «Prou paraules», dirà després de la seva *Temporada a l'infern* –un viatge als límits del possible, en poesia– i abans de començar una vida d'aventures a Etiòpia.

Entre la crítica i l'actitud cínica, Bertold Brecht es va preguntar, des de la seva pròpia poesia, si no seria millor abandonar el «joc» de fer literatura:

Quin temps, aquest

en què parlar d'arbres és gairebé un crim

perquè implica silenci sobre tants delictes!

Del nihilisme al més radical escepticisme, passant per la lucidesa: vet aquí el camí postulat per Emil Cioran: «No es pot dir res sobre res». Un discurs que oscil·la entre el silenci i el «breviari de podriments».

El silenci pot ser, també, una eficaç actitud de confrontació, de lluita, tal com va escriure Franz Kafka: «Les sirenes tenen una arma molt més terrible que el cant: el seu silenci. Encara que no s'hagi esdevingut, és imaginable que algú s'hagi salvat del seu cant, però no del seu silenci».

O pot consistir en una actitud moral de rebuig a *dir* –una contundent forma de combat, com la que va adoptar Paul Celan: una *catarsi* per arrancar-li al silenci una paraula «nova» per dur-la «més enllà de les paraules».

O esdevenir una *definitiva* veu crítica: «Escriure després d'Auschwitz és retornar a la barbàrie», va dir Theodor Adorno després de l'holocaust.

A la qual José Ángel Valente va postillar, qui sap si afegint una feble llum d'esperança:

y después de Auschwitz

y después de Hiroshima, cómo no escribir.

NOTES

1. Fins aleshores, els escriptors veien el llenguatge «transparent», amb confiança. A partir d'aleshores el llenguatge és vist com a problema.
2. Aquesta actitud remet a Roland Barthes, segons allò que expressà a *Le degré zéro de l'écriture*. La noció de «cadáver», suggereix, alhora, el *cadavre exquis*, dels surrealistes, però també els següents mots de Vicente Huidobro, expressats en una carta a Juan Larrea: «Seguramente vendrá otra clase de poesía... si es que el hombre necesita de ella. Nosotros somos

los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver. Esto lo sabe un duendecillo al fondo de nuestra conciencia y nos lo dice en voz baja todos los días (...) Todo lo que tenemos que hacer es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces a ver si da apariencias de vida y hace ruidos. Todo es vano. El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto».

VERS LA NEGACIÓ DE LA TRADICIÓ PRÒPIA

Carles Hac Mor

Entre l'autoritarisme –econòmic i burocràtic, com sempre– de les democràcies benpensants i l'altre terror, a hores d'ara amb aspecte d'històric o d'amenaça latent o efectiva, només l'acràcia mental hi pot créixer, amb les lletres, i sense les lletres també. Aquestes ballen i, és clar, passen factura. Som postlectors i postscriptors, i pitjor pels qui no ho siguin. No em va interessar mai el concepte de postmodernitat i, tanmateix, ara, passada la bromejada, potser fóra bo de repensar-lo. No ho faré pas aquí, però. Primer cal espolsar el gran llençol de la literatura, on alguns encara dormen tot somniant pretèrits que no han existit. Entre els plecs d'aquest llençol, hi som nosaltres. Què volgué dir Hegel amb la famosa profecia de la mort de l'art? Fascina perquè és profecia més o menys raonada. Els profetes no només són bíblics o medievals o feixistes. Podríem profetitzar la mort de la poesia escrita o de la literatura sencera? O en la defunció de l'art de Hegel, les Lletres hi van incloses? Què volien dir les avantguardes amb la crida a la crema de museus i biblioteques? No és pas errònia la comparança de les avantguardes amb el feixisme, que creix al marge i en contra de les ideologies benpensants, que n'és una de les seves conseqüències. «No existeix res –que deia Gòrgies–, i si res existeix és impensable, i si res existís i pogués ser pensat, fóra incomunicable.» La fascinació per les formulacions radicals no en té res, de radical, per sort. Només un balbuceig paradoxal pot aportar una mica de foscor. De llums, ja en tenim massa. La poesia neix i reneix de la lluita del poeta per alliberar-se de la poesia, que mor en cada poeta i ressuscita en un altre poeta. La tragèdia de l'home contemporani resulta ben quotidiana, no gens grandiloqüentment clàssica: és la de l'home normal i corrent que mira el carrer per la finestra. Per tant, no és ni tragèdia ni drama ni comèdia. La literatura

reflecteix allò reflectit per allò que no reflecteix res. Les suposades essències intemporals de la humanitat no són pas tan essencials. L'essència de les lletres es contraposa a l'existència dels espais en blanc entre les lletres. La moral de l'èxit és la que hi puntua deixant de posar comes necessàries per al sentit de les oracions trencades per la irrupció d'algun canonge dels qui més avall parlarem. Ara com ara, i sempre, o ara, com ara i sempre, es tractaria de no consolidar res; i ni tan sols d'això: es tracta de no res. El poeta –no ho oblidéssim pas– és un home en procés d'esdevenir ca, i el narrador és el ca que no hi cap, al poema. L'escriptor o borda l'ordre –que per definició és ordre establert– o borda el desordre que crea, o és bordat pels seus predecessors, per la seva tradició. Els lladrucs, en aquest cas, vénen de dins i costa de fer-los callar. De tota manera, l'experiència demostra la realitat de l'imaginari i, d'altra banda, la poesia –en els versos, en la narració o en l'assaig– opera amb i en uns interrogants que cap anàlisi no podrà resoldre mai. Cal no anar en contra de res. Pel que fa al caos, aquest es concreta en el desig, en l'ansietat que hom –en procés de canització, o no– troba a causa de l'absència d'alguna cosa, el gaudi de la qual duu amb si la idea de delectança en la confusió absoluta. I canització remet a canonització: qualsevol tradició, personal o no, té el seu cànon, mot que ve de llei eclesiàstica i, doncs, emparentat amb canonge i canongia i, fonèticament, amb canonades canòniques, i, ultra això, va lligat a norma, regla, principi, axioma, veritat, article de fe, dogma, i, per aquesta via, connecta amb valoració, examen, anàlisi, crítica, raonament, discerniment, judici, prejudici i criteri. Valorem contínuament les obres literàries com si fóssim en un concurs permanent. I si suspenguéssim el judici? El lector –i no necessàriament les masses de lectors– demana menja espiritual i

culturalista, i si hi ha d'això hi pot haver literatura, però no pas poesia, que sorgeix del caos i que no cal que n'hi hagi enlloc, és innecessària, no té ni utilitats espirituals, és el no-res. I bé, si no haguéssim dit que cal no anar en contra de res, en aquest punt demanaríem que prou de religió de la poesia, de mística de la literatura, de mistificació de la lectura i de mitificació de l'escriptura. I prou de didactisme evangèlic, de creure que la literatura aporta qui sap què als individus i a la societat. Sortir-se'n, d'aquesta església de capelletes, equival a negar-se, a ser tan negatiu, quant a les lletres, com els qui les menystenen, per no dir que les menyspreen. Opino, sincerament, que, com a escriptors, no tenim res a defensar, i aquesta pot ser la nostra força. I em demano que força per a què? De fet, potser únicament tenim fe en la nostra possible autoafirmació i reconeixement dins el discurs de les lletres, la qual cosa, ben assumida del tot, dóna forces, i benvingudes siguin. Es una fe postmoralista que mou muntanyes de pols, la polseguera del llençol de la literatura. Ara bé, això no és pas el sermó de la muntanya. Els qui menysvaloren la lectura sense ser postlectors també tenen les seves raons, que inclouen la desraó de la poesia, una bomba d'acció retardada que va esclatant en el seu propi si, no pas en el si de la poesia, sinó en el no de la bomba. I no s'hi val, a donar visions apocalíptiques i postintel·lectuals. La fi de l'art, de la poesia i de la narració va venint en l'anar tirant de cada dia. No hi ha pas mística en aquesta agonia que dura des que el món és món, un món de mones. No hi pot haver tampoc *voyeurisme* del traspàs de la poesia. És un final –en el marc del retorn etern de totes les coses– que no té cap interès, ni intrínsec ni extrínsec. Allò que sí que emociona és la resurrecció efímera, esperada o inesperada, de la poesia en algú, no pas obligatòriament un poeta. Escriure un

mot rere l'altre –això és la literatura– genera sistemàticament actituds acadèmiques que immediatament cauen en descrèdit, amb el benentès que hi ha un descrèdit desitjable i un de vergonyós. Més ens estimem el vergonyós. Tan bon punt defensem alguna cosa, produïm anticossos, i en la batalla –més aviat rònega– per neutralitzar-los, allò defensat esdevé una ruïna, i, arruïnats, prosseguim defensant-nos. O sigui, ens defensem fent veure que defensem altres coses. Al cap i a la fi, el nihilisme es fa positivista, en escoltar-se i autocitar-se, i, com els capteniments anarquitzants, aniria amb crosses, si caminés. Si més no, al llençol de la tradició, no hi pot jeure. En canvi, el caos fins i tot

hi pot fer una dormideta. La cultura de l'ordre és la barbàrie fonamentalista del pragmatisme contra el desori creador. L'absentit no escoltat, hom el copsa només per casualitat després d'haver estat molt de temps a l'aguait. Vull dir que un canonge endropit al llençol també pot sentir veus pregones que emfasitzen engrescadors contradiccions de termes irreconciliables, que diguéssim desideratums tot just abastables per mà de resolucions caòtiques dels antagonismes. Xafat i resumit: la tradició que em va configurant literàriament –de la qual acabo de donar un tast–, em va desfigurant el meu món literari, que no és –o no era– altra cosa al capdavant que el món, nefast, de les essències de les lletres.

DE LA MEVA TRADICIÓ

Feliu Formosa

Fa gairebé un any que m'estic barallant amb Kleist. He traduït ja les seves narracions i ara lluito amb la *Pentesilea*. Aquest llenguatge intricat i abrupte, aquesta estranya força amb què de la pròpia neurosi s'extreuen enormes veritats tot avançant-se de molt a la pròpia època són fets que m'acompanyen des de fa molts anys. Diria que des de sempre. Per això, en parlar de tradició, és a dir, del que hi ha darrere nostre, del que ens permet escriure, haig de posar sobre el meu cap aquest autor que es troba així mateix al darrere d'altres autors que han anat vivint dintre meu durant aquests anys: Trakl, Brecht, Botho Strauss, Thomas Bernhard. Autors molt diferents però que, des de diversos angles, han condicionat allò que he volgut aportar a la paraula escrita. Parlo de Kleist perquè fa mesos que hi convisc i recordo molts altres moments en què hi he conviscut. Potser en una altra avinentesa hauria parlat d'algun altre autor. Per exemple, de Baudelaire, de qui l'any passat vaig rellegir ordenadament i minuciosament les seves *Flors del mal*. I es que són tantes les coses que tenim al darrere, que resulta difícil parlar de tradició literària en un espai de temps tan limitat.

Fa uns mesos, em va trucar Antoni Clapés i em va dir que es preparava un cicle en el qual cada autor parlaria de les influències que hi havia dins la seva obra. Després, el cicle s'ha presentat amb aquest títol tan ampli i ambigu de «Les tradicions literàries». M'agradaria poder dir allò que diu Wislawa Szymborska, darrer premi Nobel de literatura, en una entrevista publicada a *El País* el 21 de setembre de 1996. La poeta polonesa afirma que no vol parlar de la seva biografia, de la interpretació dels seus poemes, de la teoria de la poesia que comparteix, de les influències, de les inspiracions, de les lectures, de com viure... és a dir, de gairebé res, conclou l'entrevistador. Després, la poetessa afir-

ma: «la meva ambició es limita a escriure el poema següent, a donar-li una forma satisfactòria per a mi. Mai no he tingut una idea per a tota la vida. Potser això sigui una tara, però és el que em succeeix». Són paraules que subscric. Fa uns mesos vaig participar en un cicle sobre «literatura i vida», en què l'important eren els aspectes biogràfics dins la pròpia obra. Ara cal parlar de «tradicions literàries». Són dues coses que es complementen i no hi ha dubte que és bo i interessant reflexionar-hi.

En una altra xerrada-lectura recent, vaig parlar d'«Els meus poetes i la meva poesia». I vaig provar d'explicar d'allà on vinc per tal de treure conclusions més àmplies sobre el lloc d'on venim, vull dir sobre els àmbits de tradició en què es mou avui la poesia catalana.

I no hi ha dubte que els poetes de diverses edats, de generacions diverses, poden parlar d'una distinta presència de la tradició. Els qui hem viscut de ple els primers anys de la repressió franquista, és a dir, els escassos poetes que, després de Martí i Pol, Blai Bonet, Sarsanedas, Palau i Fabre, etc. i abans de l'anomenada generació dels setanta, han provat de configurar una obra personal (Màrius Sampere, Francesc Vallverdú, Joan Margarit) tenen, tenim al darrere la recerca penosa d'uns antecedents, d'uns models que se'ns amagaven, se'ns negaven. Els vam haver de descobrir anant en contra de tota una educació repressiva, que ens negava fins i tot la llengua. Potser per això el meu primer poeta, el primer poeta bandera que jo vaig tenir va ser Lorca, i després van seguir Machado, Juan Ramón i els poetes de la generació del 27, especialment Salinas i Hernández (Cernuda va venir més tard i es va instal·lar definitivament dintre meu com a punt de referència ineludible). Uns anys després, superada ja l'adolescència, vénen els poetes catalans. En la lectura sobre els meus poetes i la meva poesia els

classificava en dos grups: els poetes mestres i els poetes bandera. Els mestres van ser-ho d'una manera plena i efectiva. Els vam poder conèixer personalment i guardem com un tresor les primeres edicions d'algunes de les seves obres. Parlo de Riba i Foix, dos poetes ben diferents però imprescindibles. Jo diria que en cadascun dels meus llibres, tot oscil·lant entre una poesia de pensament i una poesia d'imaginació (per no parlar d'experiència i de simple joc verbal), hi ha al darrere aquells primers contactes amb Riba i Foix, els poetes bandera van ser Pere Quart i Espriu, els quals, d'una manera ben sorprenent, connecten dintre meu amb la poesia narrativa, baladesca i col·loquial de Brecht.

Penso que el fet d'haver traduït textos alemanys ininterrompudament des de l'any 1962 ha creat dintre meu tot un corrent d'influències successives i ha marcat d'una manera clara la meua manera d'entendre la poesia. Comparteixo amb Wislawa Szymborska el gust per Thomas Mann, el qual, ja en la seva primera joventut, em va parlar de decadència i de crisi, una consciència de crisi que ja presideix l'obra de Heinrich Heine, poeta que també he traduït. Thomas Mann ha estat un dels meus autors de capçalera, i la meua concepció de l'artista en una època determinada, la nostra, em ve dels seus textos. Per això una primera premissa de la meua obra és aquesta: escriure en temps de crisi, una crisi ideològica i estètica que em fa partir de zero a cada text i oscil·lar d'un llibre a l'altre entre dos grans corrents que presideixen la poesia contemporània. He llegit Heine, però també he llegit i citat moltes vegades en la meua obra Paul Éluard; he traduït Trakl i això m'ha conduït retrospectivament a Rimbaud i encara més retrospectivament a François Villon, el qual em fa tornar a Brecht. És una actitud que vol ser bàsicament antidogmàtica i que Jordi Coca defineix molt bé al pròleg del meu llibre *Per Puck*.

«Si se'm permet dir-ho així –diu Coca– hi ha una autopista poètica que va de Mallarmé a Ginsberg, passant per les mil notes aclaridores d'Eliot. És una autopista construïda amb els materials més nobles de la poesia de sempre i, a més dels temps eters, conté la declaració que Mallarmé va fer a Degas en el sentit que la poesia es feia amb paraules i no pas amb idees. De fet el poeta d'*Un coup de dés* també deia una cosa semblant amb relació al sagrat: tot el sagrat que vol continuar sent sagrat s'envolta de misteri. D'aquí es deriva la insinuació d'Eliot segons la qual la poesia genuïna pot comunicar-se abans de ser entesa. Unes idees sobre l'obscuritat i els límits de la comprensió que ja eren en els millors simbolistes, i que no només serveixen per a la poesia. Estúpidament el pitjor del món modern ens vol tornar a fer creure que la saviesa màxima consisteix a resoldre els problemes.»

Totes aquestes reflexions condueixen a la generalització i a l'ambigüitat. D'aquí que hagi citat els mots de Wislawa Szymborska sobre la concentració en la feina immediata del poema sense pensar en els aspectes de tradició que els sustenten i que ens podrien dur al mimetisme, sinó deixant que aquesta tradició actuï –o més aviat– pensant que no en podríem prescindir ni que volguéssim.

M'agradaria ara parlar dels dos poetes que sento més pròxims. Del primer, Georg Trakl, n'he publicat l'obra poètica en català i del segon, Joan Vinyoli, en vaig fer una antologia amb un llarg pròleg i vaig assistir com a espectador privilegiat i amic al procés creatiu dels seus quatre últims llibres. Aquests dos poetes sintetitzen per a mi –sens dubte només per a mi– gairebé tot el que jo tinc en compte quan vull fer poesia. Vinyoli, que va arribar a Trakl a través meu, va començar sota la influència explícita de Rilke i va acabar fent-ne unes versions magistrals. I Rilke és un poeta d'una gran riquesa. És cert

que el terme «poesia de l'experiència» prové d'ell, però no és menys cert que entre el seu *Llibre d'hores* i els seus *Nous poemes* hi ha el pas d'una reflexió metafísica personal a una consideració del poema-objecte (*Dinggedicht*), que no deixa de partir d'una relació complexa sobre la realitat per crear aquest artefacte verbal, ric i precís, que és el poema. Rilke és un poeta amb transicions i ruptures, que no es poden relacionar mai amb l'obra compacta, obsessiva, unitària i totalment metafòrica i visionària de Trakl, el qual crea un món propi, un món de somnis de destrucció i podridura, que neix de la inadaptació al món real que l'envolta. Són dues formes diferents, gairebé oposades, d'entendre la poesia.

Penso que Joan Vinyoli, en la seva evolució a salts, però innegable i ininterrompuda, és avui un dels poetes més interessants com a punt de partida i com a punt final quan volem assumir una tradició. Almenys és així en el meu cas. Ell estimava Rilke i s'identificava amb Trakl, i el seu penúltim llibre, *Domini màgic* n'és una mostra, ja a partir del seu mateix títol. La meva convivència de set anys amb Vinyoli (1977-1984) ha estat per a mi un moment clau de reflexió sobre la poesia, no únicament sobre la poesia del mateix Vinyoli i sobre la meua poesia, sinó sobre tot el material poètic anterior que ens feia sentir units. Per exemple, Hölderlin, que ell em va ajudar a traduir i que, juntament amb Rimbaud, es troba darrere la poesia de Trakl.

I posats a ampliar el marc de la meua «tradició» poètica, no es pot excloure la figura de Goethe, on hi ha aquell do de la musicalitat que també posseeix Josep Carner. Són dos poetes profundament racials, tot i les seves diferències, i no se'n pot prescindir. Entre la identificació que em provoquen Trakl i Vinyoli, i l'admiració pels aspectes renovadors de Brecht, que busca un nou llenguatge per a uns objectius més col·lectius i revolucionaris, hi ha una

mena de pilars o columnes de sustentació de la poesia, i els trobem en poetes com Goethe i Carner. Jo no veig, doncs, en la poesia –ni en la meva ni en la dels altres– unes alternatives que s'exclouen sinó un ventall d'opcions que es complementen. Ni veig tampoc el dilema entre una poesia que algú anomena «vella» i una altra de nova o actual, que prové de les avantguardes (que són també una cosa bastant vella).

Per acabar, voldria parlar del poeta que em va donar el lema per al meu últim llibre *Allarg de tota una impaciència*. Em refereixo a Paul Celan. Quan es parla de «poesia pura» i se citen els noms de Valéry, Juan Ramón Jiménez i el mateix Riba de les *Tres suites*, se m'acut que Celan és potser el poeta

que sap donar un pas més cap a aquella «puresa», un poeta que et suggereix, que llegeixes tot reconeixent el perill de seguir mimèticament el seu camí, però que acabes reconeixent com a inimitable. Perquè un gran poeta és capaç de trobar per al llenguatge una nova funció, i crear un univers propi. Així ho diu també Antoni Pous, primer traductor de Celan al català: «Un objecte literari que, per a Celan, ha d'ésser significatiu fins en aquelles connotacions no significatives de la llengua plana, potser una manera de reemplaçar, en l'escriptura, allò que en la llengua parlada és gest, to o moviment d'ulls: sobreposicions, desmuntatges, repeticions, desmembracions d'una simple paraula o dels membres separats fer-ne sortir un nou vocable poètic».

CONFESIONES SOBRE LAS LECTURAS, LOS GUSTOS Y LAS TRADICIONES LITERARIAS

Pilar Gómez Bedate

Tengo que empezar por agradecer a Neus Aguado el haber sido invitada a dar mi opinión en esta Mesa sobre las tradiciones literarias cuando yo no soy realmente autora de una obra «de creación». Son muy pocos y muy insignificantes los poemas que he publicado, y pocos también los pequeños relatos (aunque éstos tengo la esperanza de que sean menos insignificantes y que tengan mejor continuación). Los libros y los artículos que constituyen mis publicaciones son obra de intérprete: crítica y comentario de textos, traducciones, estudios biográficos de los autores mayores que he traducido y comentado... Cosas de este tipo. Como estoy escribiendo y publicando desde mediados de los años 60, y como me ha hecho ilusión esta invitación a participar con un grupo de amigos en cosas comunes, pienso que puede ser buena la ocasión para aprovecharla y asumir que el trabajo del crítico literario y el traductor es también «de creación», aunque se trate de una creación de segundo grado. El punto de vista no es nuevo, pero tampoco muy comúnmente admitido y como en este caso tengo que aplicármelo a mí misma quiero partir del recuerdo de que toda obra crítica, cuando es eficaz, transmite la pasión y el punto de vista de su autor y que en la interpretación se desarrolla un proceso de ocultación y puesta en relieve de los datos de un texto que es selectivo y parcial, dirigido por la mirada del crítico y su experiencia vital, y paralelo y opuesto al seguido por el autor original solamente en cuanto trata de descifrar el lenguaje de los signos cifrados, pero en cualquier otro sentido, libre para elegir su camino entre los posibles que una obra ofrece a la interpretación. Con la única condición, para que ésta sea aceptable, de que resulte verosímil, y de que sea coherente en la interrelación de los datos tomados de la obra con los del contexto (enciclopedia) en que fue escrita.

Hasta qué punto puede darse la ficción en la obra de tipo crítico creo que lo sabemos todos, como también hasta qué punto puede suplantar su lectura a la de las obras originales. Vivimos invadidos por la literatura secundaria y, sea ésta un vicio o una virtud, no está mal tenerla en cuenta como género al lado de los de mayor categoría.

Dicho esto a modo de excusa y de planteamiento, voy a seguir –para explicarme a mí misma y situarme en relación con la tradición literaria–, el camino de las confesiones que me ha parecido tan interesante escuchar a Carmen Borja, Rodolfo Häsler y Neus Aguado. Con lo cual, estoy eligiendo una manera de expresión romántica que no lo es del todo y que se sitúa en una tradición que viene de lejos: la de la autobiografía más o menos sincera.

Paso por alto las lecturas infantiles de cuentos de hadas, historias bíblicas e historias patrias que ya han sido recordadas aquí por personas de generaciones posteriores a la mía, pero con las que me iguala en este sentido la homogeneidad de la educación (que compartimos) de la larga época comprendida entre el año 39 y el 75. No mencionaré tampoco las lecturas debidas al aprendizaje obligado de la historia literaria, pero sí que la curiosidad que iba yo sintiendo por lo que en ellas se me revelaba, y lo que leía por afición, no tenía nada que ver con el realismo, la sátira ni la moralización.

Me gustaba la figura de Amadís de Gaula aunque sólo la conocía a través del *Quijote*, y don Quijote no me gustaba lo más mínimo, a pesar de las muchas alabanzas que oía sobre su comportamiento. Sí me gustaba Ignacio de Loyola entregándose a Dios, Teresa de Jesús escapándose a tierra de moros, las novelas históricas como *Quo Vadis?*, *Fabiola*, *Doña Blanca de Navarra*, y *Doña Urraca de Castilla*, los *Romances del Duque de Rivas*, las *Leyendas de la Alhambra* de Washington Irving, el *Ivanhoe* de Walter Scott.

Ahora me doy cuenta de que se trataba de un género y de que lo que me atraía era lo heroico y lo sentimental. Cuando fui algo mayor, recuerdo que me interesé muchísimo por Shakespeare y por Lord Byron, y que leía en la biblioteca municipal todo lo que encontraba suyo (en traducciones de cuya labor mediática no era consciente en absoluto) y sobre ellos. También despertó mucho mi curiosidad el personaje de Dalí y el misterioso surrealismo sobre el que, a principios de los 50 y en una ciudad como Zamora, donde yo vivía, sólo escuchaba alusiones que me hacían imaginarlo como algo muy pecaminoso.

Y de repente, un día, en un número de la *Nouvelle Revue Française* encontrado al azar en casa de una señora rusa –que me parecía una anciana y sin duda no lo era–, que se ganaba la vida dando clases particulares de francés y a la que todo el mundo llamaba *Madame*, descubrí el soneto de Rimbaud «Voyelles» que me dejó conmocionada para siempre. No recuerdo, hasta entonces, ningún otro poema que me causase una impresión tan súbita y duradera, ni que abriese ante mí un campo tan ilimitado de ensoñaciones. A Verlaine y a Baudelaire no los descubriría hasta estar en la Universidad. A Mallarmé, en realidad, después, pero el encuentro casi clandestino con Rimbaud fue antes de leer a Juan Ramón Jiménez. Es decir, había leído *Platero* y algunas canciones, pero no la poesía que entró en España en forma de gruesos volúmenes después de darle el Premio Nobel en 1956. Aquel año, mi profesor de literatura del Instituto comentó en clase que le habían dado el Premio Nobel a un loco y aquello ya me predispuso, en secreto, a su favor, asociándolo de alguna manera instintiva (y bastante certera, aunque entonces no lo supiese) a mi lectura rimbaudiana.

Otra lectura que recuerdo muy claramente fue la de *Madame Bovary*, que estaba en el Índice de Libros

Prohibidos, y la de *Rojo y Negro* de Stendhal. Creo que es a este segundo libro al que debo mi primera conciencia de la sociedad mediocre en que vivía.

El *Quijote* lo leí después, y también el *Guzmán de Alfarache*, que supongo que completaron y modificaron a su manera la educación sobre la maldad humana y sobre la imperfección del mundo recibida en Stendhal. Es curioso que de la lectura del *Lazarillo de Tormes*, hecha muchos años antes, no guarde ninguna impresión especial: me imagino que porque no fue fruto de la curiosidad sino de la enseñanza y, así, no tuvo la fuerza de sorprenderme, como me sorprendería el *Quijote* cuando lo leí por gusto, más tarde, ya sin acotaciones didácticas. Y como, desde luego, me sorprendió maravillosamente el *Guzmán*.

En fin, era ya mayorcita cuando llegaron a mis manos las obras existencialistas que hacían furor a finales de los años 50: *La náusea* de Sartre, *El extranjero* y *La peste* de Camus. También *El proceso* de Kafka. Fueron un gran golpe, con su amargura y sentimiento de la inutilidad. Me dieron un final de carrera triste, que me dejó desorientada e indecisa con respecto a lo que yo había dado en imaginarme vagamente como una vocación de escritora que me esperaba al final de los estudios de Filosofía y Letras. Había ido escribiendo cuentecillos y pequeñas prosas que se publicaban en revistas de estudiantes, y algunas en el periódico local, pero ¿qué interés tenía el escribir si todo estaba abocado al absurdo?

Aquel sentimiento de la inutilidad y la angustia, que interioricé mucho, se interpuso en mi toma de conciencia de la literatura como realización personal, pero ésta iba a cuajar, por fin, cuando conocí a Ángel Crespo y resolvió mis dudas de una manera tajante, imponiéndome la entrada en acción. «Tú escribes muy bien –me dijo–. Tienes que traducir.» Y me dio un par de artículos en portugués y un

diccionario. Yo no había estudiado portugués hasta entonces, pero se los tenía que entregar a la semana siguiente, y pasé la prueba.

Esto era ya en Madrid, en el año 62, y él, entre otras muchas empresas, hacía crítica de arte y llevaba la *Revista de Cultura Brasileña*, que había fundado y organizaba él solo con el apoyo de la Secretaría de los Servicios Culturales de la Embajada del Brasil. Era incansable reclutando colaboradores. Aquella revista, en aquel momento, era una operación de literatura comprometida y cumplía una función importante para los lectores de España y Portugal porque la editaba un país extranjero y por ello no pasaba la censura española de rigor, aunque en diversos momentos hubo protestas del Ministerio de Información ante el Embajador del Brasil por sus contenidos, considerados subversivos. Pero las protestas fueron ignoradas.

Los contenidos sí eran subversivos y la subversión se infiltraba por todos los poros posibles: la selección de autores, el punto de vista de las noticias, y especialmente la atención dedicada a las teorías de la literatura brasileña de vanguardia, que tenían muy en cuenta el marxismo y la lucha de clases, pero a la vez la defensa de un compromiso que no traicionase los valores estéticos de la literatura. Esta posición, que Ángel había elegido porque estaba de acuerdo con sus propias convicciones, me ofrecía una razón convincente para escribir, una causa noble por la que luchar y un programa que me llegaban muy a tiempo. No mucho después ascendí a ser colaboradora suya en la serie de artículos sobre *Poesía concreta*, *poesía-praxis* y *Tendência* que fueron mi bautismo de fuego como escritora.

Cuando el otro día oía hablar a Joaquim Sala sobre Sabadell y el Trabajo como Ideal recordaba

que Ángel, que no era catalán sino manchego, estaba movido por un ideal semejante. Lo necesario e inmediato era *hacer*. Y hacer bien, naturalmente, sin ahorrar esfuerzos sino, por el contrario, multiplicándolos, en busca de una perfección que estaba mucho más allá de lo que normalmente se entiende como perfección.

Recordaba siempre que su familia materna, hidalgos con algún dinero, consideraban el trabajo como una maldición y lo evitaban todo lo posible, mientras que para los Crespo, llegados a la ciudad después de generaciones de vida campesina, era por el contrario una religión. Su familia paterna se horrorizaba de tener un descendiente que hacía versos y su padre le prohibió ser poeta. Él habría de empeñarse en demostrar que para ser poeta también había que trabajar denodadamente. Siempre decía que gracias a su lado plebeyo había podido llegar a vivir bien ocupándose sólo de la poesía, y esto le divertía mucho.

Para Ángel, se soñaba *haciendo*: la acción no era enemiga del ensueño sino todo lo contrario. Yo entré por ese camino suyo, que me vino como anillo al dedo para escapar a la vaguedad de las puras imaginaciones y, así, puedo decir que mi trabajo consciente de escritora comenzó con el estudio y la defensa de la estética de vanguardia en el Madrid de los años 60 y manejando textos sobre el formalismo, el estructuralismo, la música concreta, entonces muy exóticos entre nosotros. También empecé una obra de traducción que iba a continuar con autores de diversas lenguas y géneros hasta que, en los años 80, después de haber vivido veinte años fuera de España, nos instalamos definitivamente en Barcelona y las largas tardes sin salir de casa dejaron de existir.

La traducción de los grandes autores (especialmente de Boccaccio y Mallarmé) fue para mí de un

inapreciable valor por el enriquecimiento que me aportó de la visión del fenómeno literario. Y también por la necesidad que tuve de manejar diccionarios y afinar la sintaxis. Boccaccio y Mallarmé se parecen en el rigor formal y en el apego a la frase latina. Creo que nunca hubiera podido traducirlos si no hubiera tenido aquel aprendizaje del latín que se seguía en los bachilleratos antiguos y se prolongaba en la Facultad, sin haber traducido, como ejercicio, a César y a Tito Livio, aunque nada más fuese.

He recordado muchas veces aquello que cuenta Baudelaire de su primera entrevista con Théophile Gautier, en que el maestro, tras haber hojeado rápidamente el tomito de versos suyos que el entonces joven poeta le llevaba, le hizo observar que los poetas (...) se permitían demasiado a menudo sonetos *libertinos*, es decir, no ortodoxos, y siempre dispuestos a eximirse de la regla de la cuádruple rima. Luego, le preguntó con una mirada curiosamente recelosa, y como si quisiera ponerle a prueba, si le gustaban los diccionarios. «Eso me lo dijo como lo dice todo, con una enorme tranquilidad, y con el mismo tono que otro adoptaría para informarse de si yo prefería la lectura de libros de viaje a la de las novelas. Afortunadamente, siendo aún muy joven ya había caído en la lexicomanía, y vi que mi respuesta me granjeaba su aprecio. Precisamente acerca de los diccionarios añadió que el escritor que no sabía decirlo todo, aquel a quien una idea tan extraña, tan sutil como pueda imaginarse, tan imprevista, cayendo como una piedra de la luna, le sorprende desprovisto y sin material para darle cuerpo, éste no es escritor.»

Es decir, la escritura es un *oficio* (como el de los canteros, los ferrallistas, a quienes Ángel escribió su «Carta al siglo XII»). Es algo que me he ido encontrando continuamente en mi trato con los maestros a quienes me he adherido y, si se puede

llamar esto una tradición, es con la que me siento identificada. ¿Es clásico o romántico? Parece clásico, pero puede no serlo. Sobre todo si se cruza con el orfismo y con la resurrección de las creencias mágicas en el poder de la forma, que es un asunto en el que no voy a entrar ahora.

En todo caso, creo que la escritura sin una cuidadosa composición formal es tan pasajera como el lenguaje hablado, y que no es realmente eficaz como impacto artístico, a no ser que la crítica amplifique sus ecos durante algún tiempo. Mallarmé y Edgar Poe pusieron de moda la necesidad de una forma calculada para que la ficción de los sentimientos sea transmisible, pero ellos sabían que para que esa forma esté viva debe estar animada por una pasión verdadera.

Todo autor, en cualquier género que cultive, recompone un mundo con los fragmentos que se encuentra o que descubre, ordenándolos a su manera. Y si acierta a imprimir pasión a ese mundo –o a la pequeña parcela de mundo que abarque su catalejo– caza el corazón del lector y lo dirige.

Es lo que decía Fernando Pessoa (teniendo, sin duda, en cuenta la «Filosofía de la composición» de Edgar Allan Poe), y Ángel Crespo ha traducido en verso castellano:

*El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.*

*Y, en el dolor que han leído,
a leer sus lectores vienen,
no los dos que él ha tenido,
sino sólo el que no tienen.*

Este distanciamiento (o, mejor, la conciencia de este distanciamiento) es muy moderno. Para mí, es la manera de salir del callejón sin salida de que se hablaba aquí el otro día: no pensar en la salida sino en la ficción, y caminar por el callejón sirviéndose, en el paseo, de todo el material aprovechable que se encuentre a mano.

DEL MAGMA INCONSCIENTE A LA CONCIENCIA DE UNA TRADICIÓN

Rosa Lentini

A Javier Lentini y Ángel Crespo

En 1978 un grupo de poetas formado por Enrique Molina Campos, Carlos Sahagún, Pedro Vergés, José Luis Giménez-Frontín, Pedro Ugalde, Carlo Frabetti y Alberto Tugues, bajo la dirección de Javier Lentini y con mi propia incorporación al grupo, concibió la idea de editar una revista de poesía y sobre poesía, cuyo primer número saldría a finales de ese mismo año, con el nombre de *Hora de Poesía*. Recuerdo claramente que uno de los motivos, si no el principal, que inspiraba dicha idea era el de que en el panorama literario y especialmente poético de la época existía un vacío. Era el llamado «vacío del postfranquismo», caracterizado por la falta de buenas traducciones de las grandes obras poéticas, la falta de libros de ensayo y crítica de poesía, la inexistencia de revistas exclusivamente poéticas, así como la instauración de un provincianismo que limitaba las fronteras, en el cual había florecido la literatura de inspiración social-realista. Sabemos que, en términos generales, los poetas de entonces eran los representantes de un «tiempo de silencio» (como reza el hermoso título de la novela de Martín Santos), caracterizado entre otras cosas porque lo que se escribía fuera había de ser comprado fuera y entrado bajo mano. La rebelión o asalto a las referencias culturales de otras literaturas, del cine y de las demás artes la hicieron los Novísimos, que sentaron las bases de una literatura capaz de nutrirse de la poesía europea, de la poesía americana y de los grandes mitos de la literatura moderna y del arte. Junto a las colecciones que se publicaban –Ocnos, por ejemplo–, este asalto propiciaría una mayor libertad en las generaciones modernas posteriores. Hoy en día existe todavía un dilema regido por este mismo planteamiento, el de la poesía de la experiencia que intenta reciclar a su vez un nuevo provincianismo.

Pero ahora se cuenta con más y con mejores traducciones; se puede elegir, pues los libros están al alcance de la mano en las librerías y hay buenas revistas especializadas de poesía. Como poetas podemos dejarnos influir no sólo por los clásicos españoles, sino también por aquella literatura que va mucho más allá de nuestras fronteras y que incluso trasciende el marco poético e incursiona el narrativo, el ensayístico o el artístico. Aclarado todo lo anterior, podemos ahora sí preguntarnos: ¿Cómo y por qué, de todo lo que leemos, una lectura nos influye en nuestra propia escritura y otra en cambio no lo hace?

Personalmente, el haber tenido que hacer constantes esfuerzos para separar el papel de directora al frente de *Hora de Poesía* del papel como poeta, me ha llevado a tener que establecer igualmente una distinción a la hora de valorar por un lado mi admiración como lectora y por otro aquellas lecturas que han influido en mis poemas. Se trata de radiografiar los propios mitos personales. Toda persona lleva en sí problemas sin solucionar que afectan a lo que los psicólogos llaman inconsciente, y en este sentido podemos decir que hay una dimensión edípica de las lecturas que hace esa persona, una línea rectora que, como un hilo de Ariadna, teje un vínculo entre ellas. ¿De qué forma las obras de Dostoievski, Kafka, Thomas Mann, Maupassant, Chéjov o Felisberto Hernández entre los prosistas, o de Rilke, Coleridge, Hölderlin, Wallace Stevens, Ungaretti o Seferis entre los poetas pueden haberme influido? ¿De qué forma lo ha hecho con un impacto especial el episodio de la lucha entre Héctor y Ajax de la *Iliada*, por qué este episodio me remite a *Salambó* de Flaubert? Esto es algo que ignoro. Con todo, creo importante establecer en este punto una división entre las lecturas con dimensión consciente y las lecturas con dimensión inconsciente, y proponer que cualquier cosa que pueda llamarse poética debe tener su cimiento en la

reflexión. En este sentido hay que precisar que ya en el número 37 de *Hora de Poesía* incorporamos la propuesta de Ricardo Cano Gaviria de dar un espacio en la revista a la reflexión sobre la poesía, bajo la forma de una nueva sección titulada «El pensamiento poético». Esta sección, que llegó hasta el número 100 tutelada por el inspirador de la idea, inició su andadura con, cómo no, la *Defensa de la poesía* de Shelley.

El director de cine ruso Andrei Tarkovski ha llegado a decir, en su libro *Esculpir en el tiempo*, que: «En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético». Tarkovski es director de una escasa pero intensa filmografía; entre sus películas me interesa destacar una, *Solaris*, en la que la ciencia-ficción se plantea escasamente como un marco. Solaris es el nombre de una estación espacial planetaria, en la que el «magma» alienígena permite la materialización de los deseos y de los fantasmas y por tanto la locura creciente de los ocupantes de la estación. El protagonista Kelvin rechaza el fantasma materializado de su mujer muerta, que acabará suicidándose para dejarlo libre. Al final se nos muestra a Kelvin creando a partir de ese magma su propia vuelta a la casa del padre, creando un nuevo universo familiar, ahora ordenado. Pues bien; creo que el universo de lecturas inconscientes es como ese universo magmático, en el que la poesía se halla por así decirlo en bruto y está más cerca de la enfermedad que de la reflexión. Se trata de un universo magmático muy fuerte, con pulsiones patológicas, pero en el que una serie de factores como lo son el instinto poético, el gusto, la disciplina y el trabajo, a los que se suman el sentido musical, la cultura, la inspiración, la capacidad reflexiva, hacen posible una lectura diferente. Esas lecturas van más allá de las que pueda hacer un lector normal y son asimismo diferentes de las de un crítico. Porque tomamos la lectura como lectores motivados y no

como lectores relajados, como lectores maliciosos y no como lectores ingenuos, como artífices, es decir como escritores, como gente que tiene conciencia de ser ella misma un producto histórico.

Se necesita un cierto grado de madurez para leer de este modo, pero por encima de todo un alto grado de conciencia. Ahora bien, esta conciencia corre paralela no ya al solo placer de la lectura ingenua sino también a la angustia de la posible influencia. «La historia de la poesía –nos dice Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias* (Monte Ávila Editores, Caracas 1973)– es considerada como imposible de distinguir de la influencia poética, puesto que los poetas mayores crean esa historia gracias a malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos.»

El primer poema que recuerdo haber leído de ese modo consciente fue un poema muy breve que dice así:

*Je prendrai dans mes mains ta face morte. Je la
coucherai dans son froid. Je ferai de mes mains sur
ton corps immobile la toilette inutile des morts.*

*(Tomaré entre mis manos tu rostro muerto. Lo
acostaré en su frío. Con mis manos haré sobre tu
cuerpo inmóvil la limpieza inútil de los muertos.)*

*(De Del movimiento y de la inmovilidad de
Douve, de Ives Bonnefoy)*

Un poema tan breve me resultaría no sólo formativo, sino que se convertiría en el único aprendido de memoria a lo largo de los años y del que todavía extraigo cosas nuevas: los verbos de acción que revelan un movimiento del alma, la brevedad misma, la ambigüedad de no saber si es el amado quien habla o un espectador objetivo, la extrema delicadeza con que se nombra a la muerte...

Si es cierto que accedí al mundo poético consciente con un poema en prosa, esto no tiene nada de casual. Anteriormente la prosa me había venido ya en un ramillete de novelas: *Otras voces, otros ámbitos* y *El arpa de hierba* de Truman Capote, *El corazón es un cazador solitario* de Carson Mac Cullers, *Viaje al fondo de la noche* de Céline y sobre todo, aunque llegaron más tarde, *El bosque de la noche* de Djuna Barnes y *El ángel que nos mira* de Thomas Wolfe. Además he de destacar que vivir con un escritor que se plantea a fondo el peso poético en cada una de sus novelas, hace que una ponga especial atención en rastrear lo poético de esas lecturas, en definitiva, que tenga una mirada más atenta. También con Ángel Crespo había hablado de la evolución de la novela desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. «No sólo la poesía no está muerta –decía– sino que la mayoría de novelistas no se ha enterado de que la tienen a sus puertas, de que se ha filtrado en la prosa y sobre todo en la narrativa.» Pero, en los últimos tiempos, Ángel Crespo me hablaba sobre todo de los elementos; los masculinos: el aire y el fuego, y los femeninos: la tierra y el agua. «Un poeta es completo cuando contiene en sí los cuatro elementos», me comentó un día. Creo que esta teoría acabó de completarse en mi taller cuando a la visión de los elementos se unió la imagen del soñador que recuerda y analiza sus sueños, que es consciente de ellos, imagen hallada en el filósofo Gaston Bachelard, mejor dicho, en su tetralogía sobre los elementos, y especialmente en los libros *El aire y los sueños*, *El agua y los sueños* y *La llama de una vela*.

Pero muchas de mis ensoñaciones se han inspirado en la pintura: los dibujos «negros» de Odilon Redon, como los llamaba el propio pintor, aunque los ángeles no los he visto pintados, pues son los de Alberti de *Sobre los ángeles*. Sospecho igualmente una seria presencia de «La joven parca» de Valéry unida al

recuerdo del cuadro de Millais de la *Ofelia muerta*, tierra y agua confundidas. El descubrimiento del verso lento y largo de «Morada al sur» del poeta colombiano Aurelio Arturo y la incorporación de lo natural en la poesía de este poeta y de «Vendrá la muerte y tendrá tus ojos» de Pavese. La ensoñación se encuentra asimismo en las imágenes alucinadas de Sylvia Plath o de Dylan Thomas, éste más observador de las pequeñas miserias privadas. Pero también están el aliento entrecortado de «Oda al viento del oeste» de Shelley, la difícil elaboración de un lenguaje propio a través de impensables asociaciones y reflexiones como en Celan o en Nelly Sachs y la mirada –ahora desde el punto de vista opuesto, es decir, desde la poesía–, sobre la prosa: el poema en prosa «Espacio» de Juan Ramón Jiménez o la novela en verso libre de Pierre Reverdy *El ladrón de Talan*, que es una novela sobre alguien que se debate ante el hecho de la lectura y la escritura, y lo que hay en esos dos actos de robo. Pues el lector consciente que necesariamente es quien escribe, lee a sus poetas mayores malinterpretándolos para crear un mundo o espacio de escritura propio, ahora por fin ordenado. Siempre estamos polemizando con el poeta mayor que nos antecede en una lucha cuerpo a cuerpo; esta vez sí se trata de la lucha entre Héctor y Ajax del bello pasaje de Homero, con lo que volvemos por tanto a la casa paterna del protagonista de la película de Tarkovski, pero no ya como discípulos sino como rivales o contendientes, tras cerrar una nueva vuelta de la espiral.

Baudelaire, que admiraba y al mismo tiempo repudiaba a Victor Hugo, le dedicó a éste los poemas «El cisne», «Los siete viejos» y «Las viejecitas» de *Las flores del mal* y se los hizo llegar. Hugo le ofreció una respuesta admirativa, en la que le decía: «¿Qué hace usted? Usted camina. Usted va hacia adelante. Usted dota al cielo del arte de no se sabe qué rayo macabro.

Usted crea *un frisson nouveau* (un estremecimiento nuevo)». Ahora bien, tras esa lectura parece que fue el propio Hugo, como señala algún especialista, quien escribió poemas influidos por Baudelaire, pues se había dado aquí el caso de que el hijo había superado al padre, el cual fue lo suficientemente inteligente como para reconocerlo de la mejor manera que podía hacerlo un creador: creando.

Para terminar, quisiera recordar los versos finales del poema de Apollinaire «La Victoria», publicado en plena guerra mundial, para subrayar con su testimonio que, se trate ya de la guerra de Troya de la *Ilíada*, de la guerra púnica de *Salambó* o la de la cruda Gran Guerra que le sirve de marco, el poeta solo puede hablar de una victoria: la de la palabra poética.

Oh Voz, hablo el idioma del mar

Y en el puerto la noche las últimas tabernas

Yo que soy más obstinado que la Hidra de Lerna

La calle donde nadan mis dos manos

Con sus dedos sutiles registrando la ciudad

Se aleja

Pero quién sabe si mañana

La calle quedara inmóvil

Quién sabe dónde estaría mi camino

Piensa que los ferrocarriles

Estarán dentro de poco anticuados y abandonados

Mira

La victoria ante todo estribará

En querer ver bien desde lejos

Y en verlo todo

De cerca

Y en que todo

Tenga un nombre nuevo.

SOBRE (I SOTA) LA TRADICIÓ

Víctor Sunyol

Reflexionant sobre la tradició pròpia, arriba de seguida la convicció que aquesta tradició comença a ésser en aquest precís moment, comença a existir quan s'assaja de bastir un edifici fet d'impressions, records i imprecisions; un edifici que es voldria objectiu i que no pot tenir lloc sinó a l'altre extrem de l'objectivitat. I arriba la impressió que justament en aquest moment és quan allò que es volia fixar o resseguir (construir) comença a mutar i a esvaïr-se justament per la mirada que se li acosta.

Reflexionant sobre la tradició pròpia, el pensament no pot fer altra cosa que entrar una i altra vegada en els terrenys de «la tradició» (així, en abstracte), perquè contínuament s'aboca a qüestionar-la a la llum d'aquesta mateixa experiència i de l'assaig de fixar-la (construir-la).

Reflexionant sobre la tradició pròpia s'arriba a aquell punt on l'única visió possible de l'objecte de reflexió és entendre'l com allò que probablement existeix però que es desvirtua i es perd en el moment en què es vol aferrar, fixar, explicar o determinar (construir).

Reflexionant sobre la tradició s'arriba a la clara consciència que pensar-hi, assajar-ne una formulació, és inventar-la. I, doncs, s'arriba a la certesa que qualsevol tradició és invenció, que la plasmació o explicació de la tradició personal no pot ser sinó fal·laç. No pas «la tradició»; aquesta l'admetem com si es tractés d'un intangible universal; i, més encara, gosem llegir-la en les obres i escodrinyar-ne presències i camins. Fal·laç, no «la tradició», doncs, sinó –com a mínim– l'explicació de la tradició particular, la tradició pròpia.

La tradició és la seva explicació. La tradició existeix només en una mirada diacrònica. Existeix només quan es formula des de l'exterior (en pretesa objectivitat), mirant enrere en el temps; existeix només en la mirada; existeix només, doncs, en la

seva invenció. Podria dir-se que la tradició es va fent inconscientment al llarg dels temps, i és cert del tot: hem admès que l'obra participa i neix d'un pòsit, que li és fonamental, i aquest solatge que anirà perfilant-se en obres rigorosament noves va creixent i es va formant amb els temps i les coses de l'autor i la seva gent. Però més enllà d'aquesta formulació, què en podem dir o saber? Allò que conforma la tradició és allò essencialment inaprehensible i inefable; allò que és, en tot cas, inventable. La tradició no la conformen ni corrents, ni idees, ni autors, ni llibres, ni mots. La tradició és feta de retalls de vida, de moments d'experiència (entre els quals hi ha també els de l'experiència estètica, la literària i la lectora), que poden durar un breu instant o allargar-se per sempre més; moments d'experiència davant d'uns estímuls que entre tots hem convingut a destriar i a acceptar-ne només aquells que tenen a veure formalment amb la nostra obra final (en aquest cas, els relacionats amb la literatura).

De tota manera, posats a inventariar (posats a inventar), per quins camins seguir? La memòria –la tradició– serà una o una altra segons els camins que segueixi la seva invenció. Per altra banda, la percepció que tenim, a partir de la qual inventar, sempre serà dubtosa. Tal vegada els textos que un mateix considera que li són imprescindibles no hagin marcat tant la seva obra com d'altres que potser ni recorda. Un text llegit de passada o una lectura per sobre l'espatlla d'algú poden haver estat elements definitius, però oblidats. No és difícil, tot rellegint, trobar-nos idees que ens fèiem gairebé innates i de les quals n'havíem oblidat l'origen, o topar amb d'altres a les quals no havíem parat esment en aquell moment i que més tard se'ns devien despertar per aquella o altres vies. En el camí que volem emprendre, el risc d'errar l'itinerari

és absolut. No hi ha itinerari, sinó invenció del camí. Si és difícil de conèixer el mar, més difícil encara determinar d'on vénen les seves aigües. Podem inventar molts mapes, però el mapa real, si és, mai no el sabrem del tot.

Així doncs, què ens resta? Res. Ni la memòria del temps (una mirada a lectures i a experiències –no només literàries ni només estètiques–), ni la memòria del text (una mirada als textos –i altres elements– propis per veure'n arrels i besllums); només el desig de memòria (és a dir: el desig d'història –la història no és sinó desig–). Cercar (inventar) les tradicions pròpies pot ser un gest, tal vegada un darrer gest salvador, per veure's al mirall de l'estany i sentir-se part d'un paisatge que potser també és invenció pròpia. Tal vegada sigui enfilat en fil de plata tots els grans escampats pels camps que s'han anat cultivant; uns grans que és impossible de trobar i de saber en la seva totalitat; i impossible de saber quina relació tenen amb aquesta totalitat els pocs que hem pogut aplegar.

• • •

Ara, és evident que tots ens hem construït la nostra pròpia història (el nostre particular desig de ser allò) i que podem inventar camins que la creuin en qualsevol direcció –i, doncs, amb qualsevol discurs. Amb tot, hi apareixen més interrogants i cruïlles de dubtosa –o impossible– elecció, que no pas rutes segures.

Si sempre hi ha unes primeres lectures, també sempre abans d'això hi ha unes primeres audicions. I també sempre hi ha unes primeres experiències, de qualsevol ordre, que bé deuen ser presents en la literatura pròpia (com són presents en els actes propis, en el pensament, en la psicologia, en el físic, en les manies...). Paradoxalment, sovint ens creiem

capaços de destriar, explicar, recordar i comprendre les experiències lectores i les auditives, però no ho podem o no ho sabem fer amb totes les altres. I, al capdavant, tan indestriables i inexplicables són les unes com les altres. Acceptem que l'emoció d'una rondalla, o els poemes que ens llegien o ens recitaven d'infants poden haver transcendit l'experiència concreta i poden haver marcat allò que en diem «l'obra». Però, i l'experiència d'un somni angoixant? i la d'un passadís amb llum de posta de tardor? i la sensació d'escalf i repòs colgats per un gran barnús després del bany? I la d'una veu? Potser són experiències més presents a «l'obra» que no les de la rondalla o el poema. I qui gosa negar que siguin experiències literàries?

L'itinerari –resseguir la pròpia història, el propi desig– es complica. I es complica perquè tampoc no en coneixem els topants. Hem perdut totes les fites, si és que mai n'hi ha hagut. Si ara parlés de les lectures primerenques (no sé si juvenils o adolescents) d'Ausiàs March o de Quasimodo o de Salvat Papasseit, o dels *Prismes* de Sánchez-Juan, o de Ruyra; o, més abans, del *TBO*, del *Cavall Fort* i *L'Infantil* o de Folch i Torres o dels fulls del calendari; de què estaria parlant? Realment, com saber què s'hi llegia? No ho sabem; només sabem que no era el mateix que hi llegim ara, com això que ara hi llegim no és el que hi llegirem d'aquí a vint anys. De què parlariem, doncs, parlant d'aquestes lectures primerenques? D'una anècdota, mancada de fonament i de sentit, a partir de la qual es podrien inventar camins. Però, tot i cenyint-nos a aquest moment de la biografia pròpia, no podríem, per exemple, deixar de parlar de la música que s'escoltava a casa (de Bartók, Stravinski, Falla, Ravel, Brahms, Beethoven, o –perquè no?– aquell disc de la Gabriela Ortega recitant el *Llanto* de García Lorca), o dels discos de contes i un *Pere i el llop* en francès i *Hansel i*

Gretel de Humperdink, el *Barbablava* de Bartók o *El rei David* de Honegger o *La història d'un soldat* o el *Retaule de Maese Pedro* (que també eren discos que contaven històries que no enteníem i que el nostre pare ens explicava), o de les hores i hores presenciant assajos de teatre; de la ràdio d'aquells anys, dels llibres infantils que ens compraven a casa, en alemany, francès o italià (ja que no podien ser en català, com a mínim així eren de qualitat). I també dels esmorzars de galetes amb mantega, o d'adormir-se amb el soroll del comptador de l'electricitat, o de la boira, o del «colmado» de la cantonada, o de quan passaven enterraments amb cavall i carrosses per sota el balcó de casa. O l'escola, els àlbums de cromos, la coca del dissabte a la tarda a cal's avis... I no només hauria de parlar d'aquestes experiències; no podria deixar de parlar de cada minut de cada dia dels dies que ens han fet. Ara no només sabem que hem perdut els topants, sinó que el camp cada vegada es fa més gran (impossible. Inexistent: és només en el moment en què l'inventem o en parlem).

Aquest resseguir / inventar es fa més gran i també més complex. Ha quedat clar que si ara parlés de l'*Odissea* d'Homer i Riba; o de les *Metamorfosis* (esmento aquests llibres només a tall d'exemple; sé que en aquests moments no crec que se'n derivin influències fonamentals), ningú no podria saber de què parlo realment. Però, a més d'això, el concepte que d'aquests llibres tinc interioritzat, i, per tant, que forma part del meu ésser, i del meu ésser-en-literatura, arriba en molt bona part de les lectures de les versions infantils o juvenils de les aventures d'Ulisses o de les rondalles de déus i d'herois (i és ben cert que, al capdavant, la funció d'aquestes històries tant s'acompleix en una lectura com en l'altra). Si ara volgués parlar de l'*Odissea*, doncs, de què parlaria? Podria dir del verb, de la cadència, dels miracles de les imatges, de la creació i el

pensament en una llengua oral... però hi ha elements i experiències que resten d'aquelles primerenques lectures que no diria perquè no deuen quedar bé en una exposició d'aquest tipus; i que no sabia ni com dir perquè pràcticament les desconec, però que hi són, i segurament més profundes. I que no pertanyin al que convenim per literatura no vol pas dir que no tinguin un pes important. Tot es fa més complex perquè en aquests camps quan es té un tros de terra a les mans no se sap mai què és el que s'hi té realment.

Més complex i més impossible. Perquè és impossible una biografia sentimental. Com tal vegada sigui impossible fins i tot la invenció de la tradició pròpia, que no deixa de ser una altra biografia sentimental.

Una tradició pròpia que, evidentment, pas a pas, ens hem anat inventant; i la meua, com la de tothom, feta a mida del que crec que és el meu camí, o el meu estat. Un camí que és una tria d'entre els infinits camins de camins, que sempre serà un de tants. Un camí que, per exemple, invento ara i vull que comenci els primers setanta quan a la Universitat descobríem Lull i els trobadors i Foix; i al carrer, Burroughs o Beckett o Foix o Handke, o Warhol, Dreyer, o els primers films de Herzog, o la poesia revolucionària sudamericana, els assajos de Pasolini, els discursos polítics i el compromís polític, les primeres revistes autoeditades... Un començament cert, però, com tots, fals i producte d'uns concrets interessos, d'una història, d'un desig. Podria haver posat un altre exemple, hauria pogut començar el camí, inventar-lo uns anys abans, als meus quinze o setze anys, amb un poema de Guíllén, un de Li-Po i uns cal·ligrames d'Apollinaire en un llibre d'escola, amb els Neruda de la Biblioteca pública, amb Withmann, amb Cortázar, amb *Alfanhuí*, amb l'*Ajoblanco*, amb els primers discs de Pink

Floyd, els d'Stockhausen i Berio, el pop-art i la psicodèlia, l'Ovidi Montllor i en Raimon, i el primer llibre robat: Vicent Andrés Estellés (després vindrien, només, Safo i Artaud); i Dylan, i Hendrix i el blues, i Can Grapes i El Mugeró i el Cap d'Estopes i Els Infants Terribles i encara més bars de fum i música... I una llista que no s'acaba. Que no s'acaba perquè no pot acabar-se. Una llista que sempre serà mancada, i sempre serà falsa, i sempre serà un invent. I sempre serà, realment, muda.

Aquests han estat, només per exemple, dos començaments possibles per poder escollir segons els interessos de cada moment. Així com s'han pogut inventar aquests dos (inventats, però amb dades sempre rigorosament certes), podrien haver-n'hi desenes i desenes, i segurament més, coincidents o no en el temps. I si hi pot haver tants començaments, poden haver-hi moltes més continuacions, moltes més trajectòries. Cada una d'elles amb alguns punts clau: els punts que en cada moment es vol que siguin clau. Els que marcarien la trajectòria que a cada moment interessaria d'inventar, de mostrar, de desitjar, de creure.

• • •

I arribats aquí és quan m'adono que si de debò mai he parlat de la tradició, d'allò que hem convint a anomenar la pròpia tradició, ha estat precisament en dos llocs on aquest no era el tema, i on tampoc no hi és present d'una manera explícita: en un text per a la solapa d'un llibre publicat el 1994 (*Articles, pròlegs, discursos i altres escrits*) i, el 1996, en una nota d'encapçalament al volum que recollia la poesia de 1982 a 1986 (*Moment*); i també en la nota que encapçalava *Ni amb ara prou*, el 1984. I justament allí es parla de la tradició perquè s'hi provava de parlar no de la tradició, sinó de l'ara

de cada un d'aquells moments, sense mirar enrere, sense voler construir camins o edificis o hostals en aquest camp que anem deixant enrere en el temps; en aquest camp en què creiem però que sabem inexistent. Hi parlava sense ni pensar en la tradició, que deu ser l'única manera de poder-ne parlar. (Per altra banda, és ben cert que en aquests textos introductoris no s'hi deia res que ja no es digués en el llibre que ells mateixos introduïen.)

• • •

En tot cas, sí que es podria rastrejar la construcció d'un camí més o menys definit des del primers vuitanta. Un camí que, mirat des d'ara, em porta a generalitzar i a dir que els camins –aquesta mena de camins– no es construeixen i es fan amb el temps; sinó que amb el temps simplement es consoliden, s'endrecen, s'il·luminen, es reforcen. Que això de la raó i la formació, i la teoria i la reflexió, no serveix tant per prendre partit, per decidir; sinó sobretot per argumentar una decisió presa per intuïció o per il·luminació; serveix per justificar i raonar i explicar-se aquell camí on un hom ja es troba.

Aquest camí –sempre un camí particular, sempre un camí irremeiablement caminat en solitud– passa per camps, per fites i termenals que ell mateix es tria (o bé són aquests llocs i aquests àmbits els que criden el camí, l'atreuen cap a ells i així el configuren?). Ara vindria l'hora de començar a exposar aquests terrenys i aquestes fites; de marcar una ruta en el mapa de la cultura i de les tradicions, una ruta en la qual em reconegués i on s'hi reconegués el meu treball. I tornem a ser al mateix punt d'abans: Si en parlo, de què parlaré quan en parli? És un interrogant sense resposta. O amb un tal excés de respostes que el converteixen en irresoluble.

• • •

El 1982 encapçalava *Ni amb ara prou* amb set citacions. Me'n serviré, ara, per donar llum a algunes de les fites i de les feixes per on puc (per on vull) fer veure que el camí passa.

La primera era de Llull, i parlava de la relació entre paraula, pensament, enteniment i veritat («...car moltes vegades s'esdevé que enteniment entén una cosa, e paraula ne significa altra contrària a la veritat que l'enteniment entén»). Llull i March han estat dues constants lectures des que els vaig conèixer, i crec que a cada un dels meus llibres m'he apropiat d'algun vers de March (ja el 81 em vaig apropiat de tot un poema seu, que vaig publicar, datat i signat amb el meu nom, a la revista *Clot*). Llull, March i Foix vull que siguin tres punts cabdals. Hi ha el geni de la llengua, hi ha la llengua pensant, i hi ha present l'absolut i l'home. I, sobretot en Llull, hi ha un altre element vital que –ara que ho miro– crec que m'apassiona en els altres: l'obsessió. L'obsessió i el compromís estètic (ètic) fins a les últimes conseqüències. M'adono que alguns dels artistes plàstics que més m'han influït (molt millor dir: «que més m'han interessat en determinats moments») participen de l'obsessió i del compromís portat fins a les darreres conseqüències: entre d'altres, Morandi, Malevitx, Opalka, Winkin, Jean-Pierre Raynaud.

Aquesta citació de Llull tocava un tema essencial, que ha estat motor i objecte de gairebé tot el que he escrit des de llavors fins ara (deu ser tant així que del que havia escrit abans mai més no se n'ha sabut res). I hi tornava la citació següent, un dels pocs fragments que havia salvat de la lectura de la *Carta al jove poeta* de Rilke; quan diu que els fets no poden ser dits amb paraules, que fets i mots pertanyen a àmbits diferents i sense contacte.

I després venia una citació d'un estudi sobre Foucault. Exposava que si Nietzsche es demana «qui parla», Mallarmé dona la resposta: qui parla és la parla mateixa, no el seu sentit sinó el seu ésser. De fet, el primer que de Foucault em va atreure va ser el títol de *L'ordre del discurs*; intuïa que allí hi havia respostes i, sobretot preguntes. I m'hi vaig capbussar de cop. No sé què vaig entendre d'aquella lectura, però després va venir «Els mots i les coses», i va venir Barthes, i Wittgenstein i Plató, i d'una manera desordenada i molt precària es va anar construint una constel·lació teòrica que em confirmava intuïcions i obria infinitat de camins. I després, María Zambrano, i Blanchot. Tots aquests noms, però, no poden dir res a ningú que no sigui jo mateix, perquè ningú no pot saber qui és aquell qui els llegia, per què i com ho feia, i què hi trobava (i ni jo mateix no puc saber-ho). És una experiència lectora important, fonamental, segur; però que no podria definir ni delimitar. I m'agradaria deixar clar que mai no he entès Wittgenstein, ni Foucault, ni cap d'aquests autors citats, però m'he pogut servir de les lectures parcials i tendencioses que n'he fet per construir-me un recer d'idees i de preguntes que m'ha permès de sobreviure en la consciència lingüística, i m'han donat llum en l'escriure; potser ben lluny d'allò que realment ells volien donar i del que hi han trobat altres lectors. Sóc conscient del tot que molt sovint m'ha influït més la filosofia i la filosofia del llenguatge (o, millor, «la filosofia preocupada pel llenguatge») que no pas allò que entenem per «literatura»; però també sé molt bé que mai no he pogut arribar a aquesta filosofia sinó de manera parcial, esbiaixada, analfabeta, sense fonaments (de la mateixa manera com he arribat i com estic en la literatura).

La quarta citació era d'un treball de François Cheng sobre l'escriptura poètica xinesa. A finals dels

setanta, amb Fenollosa i Pound vaig descobrir «el caràcter de l'escriptura xinesa com a mitjà poètic». A partir d'aquí van canviar força coses. I el llibre de Cheng i el de Kanji d'A. Torres Graell (comprat de segona mà en una parada a terra plaça) van ser decisius. M'adono, també justament ara, que tenia els interessos en dos pols tan llunyans que es tocaven per l'altra banda: Per un cantó, la crisi del llenguatge; i, per l'altre, l'essència poètica de la mateixa llengua en l'escriptura, en els referents i en la representació. *A la ratlla del sol* va ser un llibre de 1979 del qual, justament, –i és ara mateix que me n'adono– la poètica era presidida per aquests dos pols.

Després venia una segona citació de Foucault («...no hi ha, per un cantó, discursos inerts (...) i després, per un altre, un subjecte totpoderós que els manipula, els canvia, els renova; sinó que els subjectes descreients formen part del camp discursiu...»); una de «Lector in fabula» d'Eco sobre la legitimitat de les infinites lectures i usos possibles d'un text («...però cal saber si el que es pretén és mantenir activa la semiosi o bé interpretar un text»); i una darrera de Foucault sobre els discursos del discurs, que crec que em va interessar perquè parlava dels «conjunts discursius» i esmentava «l'inconscient (...) de la cosa dita».

Em sembla que aquestes citacions poden mostrar una mica alguns topants del camí. I poden mostrar-los també les citacions del llibre que va seguir a aquest (*Cançó final - comiat relapse*), que s'estructuraven en dos blocs: un d'ells format per set citacions de textos mítics de la creació (*Upanisad*, *Enuma Elis*, *Evangeli* de Sant Joan, *Eclesiastès*, Text memfític de la creació, *Popol Vuh* i *El regnat en els cels*) i l'altre per dues reflexions de Peter Handke sobre el llenguatge, sobre la consciència de la paraula, de la paraula que es retroba en ella mateixa i en la seva consciència; i sobre la tasca de

l'escriptor: «Retrobar el llenguatge oblidat i anònim de tots perquè resplendeixi d'evidència (la meva tasca)». És a dir: Per un cantó, la paraula creadora, engendradora, mítica –original i autònoma–; i per l'altre la consciència i la tasca del qui l'ha triada com a eina i senyora.

En un breu text de reflexió de fa uns quants mesos, apuntava que tal vegada la modernitat pugui definir-se com la recerca o la invenció de nous àmbits on el llenguatge pugui recuperar la força mítica que ha perdut (perduda a causa de la substitució de la mítica per la mimesi); una força que no es pot recuperar ni manifestar pels mateixos camins que abans, ja que alhora hem perdut la innocència envers el llenguatge (i hem perdut la confiança en el llenguatge; per això –també– se n'ha perdut la mítica). Les citacions que comentava són de l'estiu del 1982; i aquest text recent, del març de 1996. Quinze anys de camí per recuperar un discurs ja implícit en una tria de citacions. És allò: el camí ja està traçat, només es consolida, s'aferma, es repassa, es guarneix (o es fa conscient).

Si això fóra cert, ja no caldria estendre'm més. I crec que és cert. M'ho demostra *Caravanserrall*, el llibre que ve després. S'inicia amb una citació de la pel·lícula *Kaspar Hauser* de Herzog i una del *Kaspar* de Peter Handke. (Ben simptomàtic.) La primera mostra com l'única frase que Kaspar sap pronunciar, el seu llenguatge en definitiva, constitueix tot el seu discurs, el seu món referencial, i és absolutament extern i incompatible amb el llenguatge dels altres. (Ja feia temps que havia après que tots els llenguatges són particulars.) Amb la segona (la mateixa frase en la versió de Handke: «Voldria ser com aquell qui un altre fou una vegada») mostrava el desig d'un llenguatge pla i comú i en qui confiar (realitat incompatible amb la consciència del llenguatge). I el llibre es clou amb una

frase d'Álvaro de Campos: «Sou eu mesmo, que remédio!...». És a dir: la constatació, després d'haver escrit el llibre, que aquest és el meu camí i que, vulgui o no, hi aniré passant i passant; sempre diferent, sempre amb un pas nou i un nou destí, i amb la voluntat de no repetir-los mai; però és un camí que m'he triat (o que m'ha triat) i en el qual em reconec; el camí on faig estada. Perquè el punt de partida sempre és el mateix: la impossibilitat de dir, i el d'arribada també: arribar a dir, arribar a assajar-ho, per tal d'arribar cada vegada, en cada mot, a un cul-de-sac, al carreró sense sortida que defineix la pràctica literària (l'única que em pot satisfer). I amb la consciència que tot aquest esforç, que pel qui el fa és vital i fonamental, al capdavant no és res, com diu la citació d'Hubert Reeves que clou el llibre posterior (*D'estant*): «La història de l'Univers és, a grans trets, la història d'una muntanya que engendra una rata».

I encara són il·lustratives dues citacions més, del llibre *Articles, discursos, pròlegs i altres escrits*: La d'Ungaretti, que en tanca la segona part: «C'è la nebbia che ci cancella»: «Hi ha la boira que ens va esborrant» (en traducció de Jordi Domènech): Dir-nos ens esborra, dir ens esborra; i aquesta boira (aquest dir-nos, aquest dir) s'esborra i s'amaga ella mateixa. I la citació que tanca el llibre: «If this, then that» –que és el títol d'un quadre de John Baldessari–: «Si això, aleshores allò». Més clar, impossible: llenguatge i parlants som únicament condició i resultat d'aquesta condició.

Acabo d'esmentar Baldessari. Això em recorda que hauria d'haver parlat de la importància de les arts plàstiques en el meu treball literari, no només com a referent, sinó com a referència i tradició literàries. Models literaris exactament com el cinema d'Angelopoulos o Tarkovski o el primer Wenders (podria recordar, per exemple, l'emoció davant

d'*Stalker* o de *Paisatge en la boira*, o de *Fata Morgana* i *Reflex en l'aigua*; emoció de trobar-se davant d'un discurs exactament com el que assajava de fer en literatura). Models com els apresos de pastors i pagesos d'Osona quan acompanyava el Grup de Recerca Folklòrica en el seu treball, i apresos en les transcripcions de les seves converses; sobretot amb en Pere Font, de Rupit, que portava el llenguatge a uns extrems de tensió sintàctica i discursiva com no havia vist en cap escriptor. Models com tot el que he conegut i après en Oulipo. Models com els models per negació; allò de «no vull que la meva obra sigui com això, he de portar la meva obra tan lluny com pugui d'aquestes veus». Models com tots aquells que no he llegit però que m'han influït d'una manera o altra. Models com el de cada una de les lectures i relectures que he fet des que als tres anys llegia en veu alta els rètols de les botigues pel carrer. Models literaris com l'experiència d'un viatge pel desert, com cada

una de les vint-i-quatre hores de cada dia de cada any de tots els meus anys.

Però no es tracta de narrar (d'inventar) la meua vida, ni el meu itinerari (i massa que ho he fet). No volia donar llum, sinó només posar en qüestió allò que creiem massa inamovible, il·luminar vagament algunes petites franges de territori, algunes cruïlles del camí; mostrar siluetes, formes confuses, difuminades; inventar-me una tradició pròpia que servís per ara –una de les moltes que podria haver triat– i provar d'explicar-la sabent que només podria fer-ho de manera parcial i inconcreta. Donar compte parcialment d'un camí en un paisatge que no es pot abastar i que per la seva naturalesa es mostrarà igual en un instant que en una eternitat narrativa. Un camí que és producte d'un desig circumstancial, dels condicionants de la seva pròpia invenció, i que bé podria també ser mostrat en quatre paraules, com aquestes amb què vull acabar, les de John Baldessari:

If this, then that.

Amb el patrocini de



Amb la col·laboració de

