

EURASIA: LIBRO DE LIBROS, MUNDO DE MUNDOS

josé antonio martínez Muñoz

Ramon Dachs (Barcelona, 1959) publica próximamente, en México D.F. y de la mano de Ediciones Sin Nombre, su libro *Eurasia: palimpsesto lírico mayor, 1978-2001*. Este título se formula como una ecuación algebraica con tres incógnitas. Tras la aparente simplicidad formal del libro, su estructura se muestra como un esquema móvil donde el lector, ya viajero quizá de otra nueva Ruta de la Seda, salta de un territorio a otro, llevando lo aprendido en la maleta, para abarcar una vasta y cambiante extensión lírica, mutable como la geografía. Intentemos despejar las tres incógnitas del título: ¿por qué *Eurasia*? ¿por qué *palimpsesto lírico mayor*? y ¿Cabe suponer que el periodo 1978-2001 es el de toda una vida literaria, o es sólo el del ciclo que nos ocupa?

He adoptado "Eurasia" como título, básicamente, por dos razones. Porque es el mayor continente existente en nuestro mundo (Europa, al fin y al cabo, es una mera península del mismo), y porque las tradiciones literarias de sus dos extremos, Japón y Portugal (o, más propiamente, la Europa latina y Extremo Oriente –a escala mayor–), juegan un papel de primer orden en mi constelación poética. Concretamente, el haiku japonés y la cantiga de amigo galaico portuguesa, tradiciones estrechamente vinculadas a *Poemas mínimos* y *Libro de amiga*, dos de las diez "moradas" en que se estructura el libro que nos reúne. Esta polarización Oriente Occidente es extensible a dos moradas más: *Juejus de los Tang* (en la tradición china) y *Ecos de Rimbaud* (en la francesa). Y aún a otras dos: *Zen*, articulada temáticamente en torno al concepto budista japonés que le da título, y *Blanc, o Nada*, morada en francés y español donde ambas lenguas acotan el poema en sucesivos dísticos bilingües de versos casi equivalentes, pero complementarios. Seis de las diez moradas que conforman el libro, en definitiva, se ubican explícitamente en las tradiciones continentales extremas (orientales y occidentales) que delimitan el vastísimo territorio geográfico intermedio: *Eurasia*, sucesivamente transitado y ocupado en mis andaduras literarias desde 1978. Es un territorio que puede simbolizar el espacio mental –y vital– máximo que me ha sido dado abarcar líricamente hasta el momento.

De ahí, en el subtítulo, los adjetivos "lírico" y "mayor" de *palimpsesto lírico mayor*. La palabra "palimpsesto" designa el pergamino reutilizado como soporte escritural tras raspar la escritura previa. (práctica muy común en la antigüedad). Mi *Eurasia: pa-*

Fotografías de Xavier Sanfulgencio.
Cesión de la revista *El Pou de lletres* (Manresa, España)



limpsesto lírico mayor, 1978-2001 es también el resultado de una práctica reescritural. Reescritura, en este caso, empleada como estrategia creativa, pues este libro de libros constituye en realidad un ejercicio radical y deliberado de reescritura. En 1978, a los 19 años, cerré mi primer gran ciclo poético, previo a *Eurasia*, que abarcaba lo realizado desde el primer poema (1974), escrito a los 14 años, hasta entonces. Lo cerré tras obtener las "escrituras geométricas" 1/3, integrantes de mi actual. *Escritura fractal* (la morada 0 –es decir, décima y última– de *Eurasia*). Al tener ante mí, emergidas de mí, tales insólitas escrituras no-lineales, que tampoco respondían al concepto entonces en boga de "poema visual", supe que aquello pertenecía a algo indeterminado aún por venir. Y tuve la certeza, no desmentida con el paso del tiempo, de estar trabajando ya más allá de *Poeta y muro* (1974-1978), ciclo que di entonces por terminado.

De 1978 a 1999, a lo largo de 21 años, fui elaborando *Euràsia: tot u* (título en catalán traducible por *Eurasia: todo uno*), mi ciclo poético total. Considero mi labor anterior un proceso de aprendizaje previo determinante, pero no homologable hoy como parte de mi poesía. Algo semejante a un proyecto de final de carrera para un ingeniero. Cuyo primer gran proyecto de obra real –valga la comparación– fuera *Eurasia*. Proyecto llevado a cabo, no por encargo, sino por pura pasión creativa; por pura necesidad vital. Pues la creación poética compromete, al fin y al cabo, a más que una profesión: constituye una forma de vida que gravita alrededor de la palabra y su tensión con el silencio.

De 1978 a 1999 se fue estratificando *Euràsia: tot u*, ciclo poético compuesto por diez libros básicos y dos más a modo *post scriptum*, todos ellos publicados por separado en su momento. Este ciclo, que en 1999 consideraba definitivamente cerrado, cuya lengua base es el catalán (mi lengua materna), incluye 1 poemario en español, *Fronda adentro*, 1 en gallego, *Cima branca*, y 2 más bilingües catalán francés, *Blanc* y *Quadern rimbaldia, o la intertextualitat generativa*. Estos cuatro libros son, de un modo u otro, ejercicios "palimpsesticos" de reescritura. *Fronda adentro* nace de la reescritura en español de parte de los poemas de *Fosca endins* (10 de 42) y la añadidura de otros dos (constituye ahora, tal cual, la morada 4 de *Eurasia*). *Cima branca* nace de la reescritura en gallego –lengua hermana del portugués– de parte de los *Poemes mínims* (33 de 100) y la añadidura de otros 3 al final (un tríptico gallego-francés-catalán) que dan título al conjunto (una síntesis de ambos libros da lugar ahora a la morada 6: *Poemas mínims*). Y aquí cabe un inciso para resaltar que *cima branca* pasa a ser, en el poema en francés de dicho tríptico final, *mont blanc*, y el pico alpino homónimo es la cima más alta de la Europa de habla románica. Y prosigo. *Blanc* se compone de 24 disticos bilingües en los que un verso en catalán y otro en francés casi equivalentes se replican y complementan acontando el poema (texto que constituye, tras substituir el catalán por el español, la morada 8 de *Eurasia: Blanc, o Nada*). Y *Quadern rimbaldia, o la intertextualitat generativa* es un libro que, tomando a Rimbaud y su poesía como referente y pretexto, se articula, a partir de citas y fragmentos ajenos incorporados indiscriminadamente en francés y en catalán a modo de puzzle bilingüe (respetando, en cada caso, la lengua de la fuente), en un paratexto coherente sobre la experiencia del límite (una síntesis del mismo da lugar ahora a la morada 7: *Ecos de Rimbaud*).

Eurasia, palimpsesto lírico mayor, 1978-2001 es, en conclusión, la reescritura al español de todo mi ciclo *Euràsia: tot u, 1978-1999*, llevada a cabo a lo largo del 2001 (contando para ello con algunas realizaciones previas). Reescritura parcial y a la vez total. Es decir, que he mantenido todos los textos que, una vez transfigurados al español, puedo firmar de nuevo como autor por considerarlos, no una traducción de un original previo, sino un nuevo original plenamente autónomo. Y los he mantenido, no como entes parciales, sino con una visión conjunta de libro en cohesión. Libro que constituye hoy, en consecuencia, mi libro "total" en español. Libro, por otro lado, que acrecienta y ensancha el horizonte de mi ciclo multilingüe románico de base *Euràsia: tot u, 1978-1999*, incorporándose ahora al mismo como el último (por ser el más reciente) de los libros que lo integran (que pasan así a ser 13),

por lo que el ciclo integral multilingüe incrementa su cronología y pasa a titularse *Euràsia: tot u, 1978-2001*. Cronología total de mi obra "homologada" al término del *palimpsesto mayor* que la sintetiza en español.

Encabezan el libro seis citas, evidentemente emblemáticas, de Josep Palau i Fabre, Giuseppe Ungaretti, Juan Ramón Jiménez, Marcel Proust, Matsuo Bashô y Juan de Yepes, más conocido como San Juan de la Cruz. ¿Por qué?

Los epígrafes preliminares de un libro son siempre significativos. Precisamente su posición a la cabeza del texto les da carácter de referentes. Se trata de seis autores de quienes he aprendido mucho. Josep Palau i Fabre es, en la poesía catalana del siglo XX, mi precedente más claro. Sus *Poemes de l'alquimista* (1952) constituyen un ciclo "total", cerrado hace ya 50 años, tras el que su autor, hoy una de las máximas autoridades mundiales en Picasso, ha guardado un silencio "poético" estricto. Los demás nombres son bien conocidos para el lector mexicano. Jiménez alcanza altas cimas en bastantes poemas. *Mattina*, de Ungaretti, me parece un poema mínimo sencillamente genial. De la mano de Bashô descubrí el haiku, género breve de cuya síntesis con poéticas occidentales contemporáneas nacen mis *Poemes mínims* y mi *Cima branca (Poemas mínimos en el palimpsesto)*. Juan de la Cruz y Ramon Llull iluminaron mi primer poemario propiamente de amor (*Fosca endins -Fronda adentro en el palimpsesto-*), desde sus escritos místicos, verdaderas confluencias de tradiciones orientales y occidentales. Y Proust me descubrió, a través de su *Recherche*, mecanismos y resortes de la mente cuyo conocimiento considero ahora precioso, pues ha impulsado mi desarrollo. Los seis epígrafes tienen valor de muestra, dan indicios y pistas al lector, que reconoce así a qué territorios le encaminará el libro. Son avisos para navegantes.

Euràsia se ofrece como un libro de libros. Su sumario, titulado Las moradas de Euràsia, lo estructura en 4 grandes bloques: I - EL AMOR, II - LOS OTROS, III - UNIVERSO y IIII - PALABRAS, subdivididos en 10 libros. EL AMOR (I) contiene los libros -que tú denominas moradas- 1/4, cuyos títulos son: Umbrías, Libro de amiga, Vacante y Fronda adentro. LOS OTROS (II) contiene la morada 5: Juejus de los Tang. UNIVERSO (III) las moradas 6/9: Poemas mínimos, Ecos de Rimbaud, Blanc o Nada, y Zen. Y PALABRAS (IIII) la morada 0 (y última): Escritura fractal, que precede a un colofón final con una foto y un poema que has titulado Finis terrae. ¿Son, pues, el Amor, los Otros, el Universo y las Palabras los cuatro ejes básicos de este gran ciclo poético?

En efecto, mi poesía opera, *grosso modo*, en cuatro frentes, los cuatro que tú has enumerado, y por ello estructuro el libro a partir de los mismos.

El primero de estos frentes es el Amor. Se trata, evidentemente, de poesía de amor, esa gran experiencia. El Amor como paradigma de lo sagrado (con independencia del credo o descredo de cada uno), como límite y consumación de las propias facultades, como cima y abolición del propio "yo". El enamoramiento como trastorno iniciático.

En segundo lugar, como segundo frente, los Otros. Los Otros son los orientales, al otro extremo del continente. Concretados en los poetas chinos de la dinastía Tang (618-907), de cuyos poemas he podido apropiarme gracias a la complicidad de la sinóloga Anne-Hélène Suárez. Los otros son lo Otro a sintetizar con lo propio.

El Universo es el tercero de los frentes en que actúa mi obra. La minimización textual por un lado, y la intertextualidad y la reescritura plurilingüe por otro articulan este frente. Textos mínimos entrelazados en una tupida red de símbolos y analogías. La poesía como forma de conocimiento. Las lenguas románicas acotando el lenguaje común perdido. Lo indecible del mundo.

Y, finalmente, las Palabras. Siempre he sospechado que la escritura lineal, es decir, oracional (en secuencia temporal), heredera de la expresión oral, traiciona y merma las concepciones simultáneas de nuestra mente. Mi *Escritura fractal* indaga los arquetipos geométricos en que -sospecho- se estructuran nuestros sistemas conceptuales.

Cada uno de los cuatro grandes bloques de *Eurasia* (I/III) se encabeza con la reproducción de una obra pictórica importante en la historia del arte. Con toda seguridad, estas incorporaciones no son gratuitas

No, no lo son. La primera de estas imágenes es *El origen del mundo*, de Courbet (1865/1866), que nos muestra en primer plano el sexo de un desnudo femenino abierto de piernas y sin rostro, del que apreciamos el tronco yacente, de los muslos a los pechos. Enclave del coito; y del parto.

La segunda ilustración es *En la ribera, al claro de luna*, un paisaje anónimo chino de la dinastía Song (S. X/XIII), que muestra una pequeña embarcación, amarrada en una orilla, ante la inmensidad de las aguas al claro de luna. Se trata de una emblemática pintura tradicional china.

En tercer lugar, *Circulo, triángulo, cuadrado*, de Sengai (1750-1837), que yuxtapone horizontalmente las tres figuras en cuestión. D.T. Suzuki ve en ellas la génesis del universo. Sengai es un gran maestro zen del S. XVIII.

La cuarta y última de estas citas pictóricas es *Composición con dos líneas*, de Piet Mondrian (1931), donde ambas líneas, la una vertical y la otra horizontal, inscritas en un rombo cuadrilátero regular, se interseccionan en un punto próximo al lado inferior izquierdo del mismo.

Creo que estas 4 imágenes, según se suceden, crean en el libro una dinámica de progresiva inmaterialidad. En mi ciclo multilingüe integral (publicado completo por partes, pero no reunido ni con láminas), las imágenes son doce, una por libro, conjunto que título *Exposició d'Euràsia*. He operado con las mismas, como en todo el *palimpsesto lírico mayor*, una síntesis reductora. Las 4 reproducciones que he mantenido me parecen irreductibles. Son emblemas de mis 4 frentes de trabajo: el cuerpo que encarna el amor, la humanidad en su paisaje, nuestro mundo tangible inmerso en el gran universo, y la abstracción conceptual en la mente. Se trata, como en los epígrafes que comentábamos antes, de avisos para navegantes. Esta vez visuales.

EL AMOR El bloque I - *El Amor* consta de cuatro moradas que discurren de la liviandad inicial del deseo, esbozada en *Umbrías*, a la recreación intertextual de los tópicos de la "cantiga de amigo" galaicoportuguesa medieval que vertebra *Libro de amiga*, una exploración del "amor naciente"; para seguir con *Vacante*, un poema de separación (el más largo que has escrito); hasta concluir con *Fronda adentro*, una morada de cuartetos que vuelve sobre el amor naciente para dejarlo suspendido en la cima. ¿Amor "creciente"? ¿Qué es el amor?

El Amor de mi poesía tiene un triple fondo. Es amor, sí, al ser amado, y, a través de éste, lo es también al género humano y al mundo, a la escritura misma, fabuloso instrumento de conocimiento en diálogo abierto con autores de todos los tiempos. Mi amor es un motor de crecimiento interior suscitado sucesivamente, al menos en sus expansiones iniciales, por alguien. Es una explosión –o cadena de explosiones– que sigue en expansión toda la vida, en proceso abierto retroactivo, más allá de las contingencias y vicisitudes que ocurran en los encuentros y desencuentros sucesivos. Entiendo que el "otro" alimenta en mí (como yo alimento en el otro) una unión con el mundo que lo trasciende (como a mí su unión).

Umbrías nace de la turbación del amor atisbado, de la intuición y la necesidad de un amor no resuelto. *Libro de amiga* surge de la fascinación del amor naciente en explosión. *Vacante* canta al amor destruido desde sus ruinas. Y *Fronda adentro* vuelve sobre el amor naciente (o renaciente), creciente, abierto sin fin al incremento; morada que se cierra con un verso ambiguo:

Ebrio de hondura, como barco vago.

Que resuelva el lector qué valor morfológico le conviene más para la palabra "vago", si el verbo en tercera persona, el adjetivo, o la suma de ambos. Podemos considerar, en síntesis, que *Umbrías* se enraiza con los trovadores y las vanguardias; *Libro de amiga*, con la "cantiga de amigo" galaico portuguesa medieval; *Fronda adentro*, con



autores de filiación diversa: Dante, Lull, Petrarca, Roís de Corella, Juan de la Cruz, Wang Wei... Mientras que *Vacante* reverbera sin referentes sabidos sobre su propia estructura cuadrangular múltiple de 4⁴, es decir: cuatro partes compuestas de cuatro cuartetos tetrasilabos (en la convención métrica catalana original, pero pentasílabos en la castellana, que contabiliza siempre una sílaba más –aunque se trata en ambas lenguas, en definitiva, de versos cuya última tónica recae en la cuarta–).

Usas casi exclusivamente la primera persona en tu poesía amorosa. Pero ¿quién habla, de quién se habla y con quién se dialoga? ¿Qué relación hay en *Eurasia* entre poesía y biografía?

Paul Klee propuso una imagen del proceso creador que me parece idónea para la ocasión. Comparó dicho proceso a un árbol: las raíces constituyen el marco cultural y vital del que se alimenta el artista; el tronco es el mismo artista y su proceso creador; y la copa, su creación y fruto. Pues bien, yo pienso que lo mejor de mi biografía se halla ya involuntariamente implícito en el fruto final sin necesidad alguna de explicitarlo. Yo me baso en mi experiencia amorosa para escribir (poetizar) del amor, pero mi propósito no es narrar dicha experiencia, sino esbozar el fenómeno amoroso que me ha sido dado conocer en un territorio compartible con el lector. El “yo” de mis poemas de amor no me pertenece: se lo brindo al lector para que lo amolde a su propia experiencia. Volviendo a la imagen de Klee: del árbol, comemos el fruto, no la madera.

La primera persona aparece en cinco de las diez moradas de *Eurasia*. Aparece en tres de las cuatro moradas del bloque I (*El Amor*): *Libro de amiga*, *Vacante* y *Fron-da adentro*, y en dos moradas de apropiaciones textuales: *Ecos de Rimbaud* y *Juejus de los Tang*. El “yo” de *Libro de amiga* es difuso, pues la morada recrea los tópicos de la “cantiga de amigo” en un texto de estructura coral y polifónica. *Vacante* usa un “yo” inicial que se transforma en “él” (devenir esperado del yo) en el curso de la morada. *Fron-da adentro* es, aparentemente, la morada donde el “yo” podría suponerse del autor, pero el texto tiene cartas escondidas que desmienten tal supuesto (en especial, el penúltimo poema). Los “yo” de *Juejus de los Tang* pertenecen a autores chinos de los siglos VII-X. Y el de *Ecos de Rimbaud*, además de tratarse, en efecto, de resonancias del poeta francés, se hallan en una morada cuyo epigrafe inicial advierte: “*Je est un autre*”.

En estos poemas hablamos muchos. Sólo en la morada *Juejus de los Tang* hablan 24 autores. Más una decena de autores citados y respondidos en *Libro de amiga*, más otros muchos morada a morada. En diálogo; para quien quiera compartirlos, ahora y en adelante. La literatura es un diálogo interminable con los muertos. Con los autores que ya no están a quienes seguimos leyendo. Y también con los contemporáneos, aquellos de entre los casi muertos que todavía estamos a quienes leemos. La literatura toda puede entrar en efervescencia en un nuevo libro. Me gustaría haberlo conseguido en *Eurasia*.

PALIMPSESTO DE VOCES Y MUNDOS. Háblanos del *jueju* y de la apropiación que haces de este brevísimo género poético chino (II - Los Otros)

Descubrí la poesía clásica china en las librerías de París. Era el verano de 1988. Había concluido, tras más de tres años de labor, la primera versión de mis *Poemes mínims*. Admiraba, en consecuencia, el haiku, y creo que éste me tendió el puente de acceso hasta los autores Tang en el momento adecuado. Fue todo un descubrimiento; como unos años antes lo había sido el mismo haiku. De hecho, los grandes clásicos del haiku (S. XVII) eran lectores y admiradores de los Tang (S. VII-IX). No olvidemos que en Chang’an, la cosmopolita capital de la dinastía, había un barrio japonés. Y es sabido que la civilización japonesa deriva de la china. Pues bien, la forma breve no epigramática de poesía más antigua que se conoce es el *jueju* Tang, precursor también de los robaiyat persas a través de un enlace geográfico evidente: la ruta de la Seda.

El “jueju” es un poema integrado por un único cuarteto, bien pentasílabo, bien



heptasílabo (cesurado, respectivamente, en la sílaba 2ª y 4ª), con esquemas de rima ABCB o AABA. Los dos primeros versos son paralelos algunas veces. Y los dos últimos también. Convencionalmente, el contenido se estructura en cuatro partes: apertura, continuación, giro, resolución. Pero no siempre es así. “Jue” significa cortado, y “ju”, verso o frase. El gran hallazgo del género está en su innovadora estrategia textual: sugerir mucho más allá de lo que se dice a partir de un núcleo textual mínimo. El jueju, como después el haiku, requiere el silencio de su propia suspensión para resonar expansivamente en la mente del lector. Y esta es la estrategia poética subyacente en la mayor parte de mi poesía, caracterizada siempre por su brevedad (generadora de ondas expansivas).

El periplo que me lleva al jueju, en consecuencia, es un remontar en el tiempo y el espacio a mis primeros ancestros poéticos. Un ascender por el valle hasta las fuentes.

Las versiones directas del chino que realizas junto a la sinóloga Anne-Hélène Suárez aparecen libres del exotismo que otras arrastran, resultan cercanas al lector, incluso en el tiempo. Asombra pensar que ahí late el pincel de un autor que tuvo aliento en Extremo Oriente antes del año 1000. ¿Cuál es vuestro método?

Leí a los Tang, sobre todo, a través de traducciones al francés, además de alguna al español y al catalán. Pero una cosa es leer y otra es traducir. De forma azarosa (¿existe el azar realmente?) surgió un editor dispuesto a costear una traducción de los Tang al catalán, si encontraba un sinólogo solvente con quien colaborar en la empresa (pues mis conocimientos de chino son nulos). Sabía de Anne-Hélène Suárez Girard por un magnífico seminario que había impartido en Barcelona sobre la poesía china de dicho periodo. Ella había traducido ya al español Li Bai y Su Dongpo. Aunque no teníamos ninguna relación, se lo propuse sin más. Y aceptó.

Como ella vivía en Madrid y yo en Barcelona, empezamos a colaborar por fax, lo que duró poco, pues nuestro enamoramiento fue fulminante y a los pocos meses vivíamos juntos. Y así seguimos tras siete años.

De junio de 1995 a septiembre de 1996 tradujimos 160 juejus de los Tang al catalán, de los que salvamos 101, los que nos satisfacían plenamente a ambos, que engrosaron nuestro libro *101 juejus de Xina Tang*, publicado en Valencia en enero de 1997 por Alfons el Magnànim. Anne-Hélène me iba proponiendo poemas escogidos directamente del chino y yo, alternativamente, proponía mis juejus preferidos en las traducciones que conocía en lenguas europeas, cuyo original localizaba entonces ella (disponíamos de una edición en 24 v. de *Quan Tang shi*, compilación exhaustiva de la poesía de la dinastía conservada) para iniciar el proceso de traducción a partir del mismo. Proceso que desarrollábamos como sigue.

Anne-Hélène me pasaba los poemas transcritos a mano en chino indicándome, carácter por carácter, los posibles significados de cada palabra sin ensayar redacción alguna. Cuando disponíamos de traducciones en lenguas occidentales, también me las adjuntaba, remarcándome los defectos más notorios observables. Me facilitaba, además, todas las informaciones complementarias que le parecían pertinentes (alusiones a leyendas, festividades, costumbres, tópicos literarios...). La poesía clásica china es muy ambigua: sin puntuación, ni conectores oracionales (preposiciones, conjunciones), ni artículos, se compone de palabras monosílabas (de un único carácter), muchas de las cuales pueden ser adjetivo, sustantivo o verbo en función del contexto. Los verbos, por otro lado, no se conjugan (con posible traducción en pasado, en presente, en futuro, en singular o plural, sin persona...), o son a menudo elididos. Por tanto, reescribir los poemas (más que traducirlos) en una lengua románica obliga a tomar muchas decisiones, que recaían sobre mí. Ensayaba directamente en catalán una primera redacción, que proponía a mi colaboradora. Ella me la devolvía indicándome las desviaciones del original. Entonces le hacía una contrapropuesta, y así, en pases sucesivos de papeles, íbamos acotando una versión consensuada. Los 160 poemas en que trabajamos acabaron engrosando cuatro grandes archivadores de oficina con 160 separadores (40 por carpeta, a razón de un separador por poema), que conservamos. Volviendo sobre las pistas de tal archivo hemos traducido nueva-

mente al español, directamente del chino, 39 de los poemas (de 24 autores distintos). ¿Cuántos de estos poemas hemos traducido en occidente por primera vez?

¿Por qué es el jueju tan desconocido en Occidente a pesar de su modernidad?

El secreto de los juejus más conseguidos deriva de su misma concisión. Estos esbozos de poema que se concretan de una forma particular en la mente de cada lector son intemporales. Y sus temas: la alegría, la tristeza, el exilio, el amor, el vino, la muerte, el paisaje, las estaciones, la amistad... también. No son antiguos ni modernos, sino de siempre. Sin fronteras.

Son hoy relativamente frecuentes las antologías de poesía de los Tang en lenguas europeas, antologías que suelen incluir juejus, y a veces en proporción sustancial. Carecemos sin embargo de estudios y antologías específicos del género. Gracias a mi profesión de bibliotecario documentalista, disfruto de fácil accesibilidad a catálogos y bases de datos internacionales. Pues bien, llegué a la conclusión de que nuestra antología es la primera de su género que se ha publicado con rigor (es decir, en edición bilingüe y anotada) en occidente. Lo que denota un vacío incomprensible.

Hace un año escaso tú mismo, José Antonio, me descubriste un estudio singular, *Más allá de las neblinas de noviembre* (Gredos, 2001), del hispanista inglés residente en Lisboa Stephen Reckert, libro que lleva por subtítulo *perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Es la excepción que confirma la regla. Reckert no solamente presta la atención debida al jueju, sino que lo relaciona con las principales formas breves que ha adoptado la poesía hasta nuestros días en distintas tradiciones, y –más sorprendente aún para mí– con la mismísima cantiga de amigo, con lo que abraza los dos extremos de Eurasia. Por supuesto, me puse en contacto con el autor; y nos carteamos.

Con estos ejercicios de intertextualidad, diálogo, traducción y recreación constante de la tradición, ¿dónde queda al final el yo, qué se hizo del viejo y maltrecho ego, tan querido por los autores occidentales, sobre todo, desde el romanticismo?

Si parafraseamos los conocidos versos de Manrique como sigue: “Nuestras vidas son los libros /que van a dar en la mar /que es escribir”, nos plantean mi concepción colectiva del fenómeno literario. El autor personal muere en el libro (río) por más que su “yo” sea exacerbado. En literatura, todo es diálogo y fusión (mar). Lo es escribir, traducir, reescribir, parodiar, citar. Formas todas, al fin y al cabo, de “diálogo”. Escribir, en literatura, es siempre una forma de lectura del corpus de escritura precedente. El libro, una vez publicado, es de todos; con todos los demás. Un texto es sólo literatura en su tránsito en la literatura. Literariamente hablando, los papeles inéditos no existen. Los teóricos de la “intertextualidad” –Bakhtine, Barthes, Kristeva, Compagnon, Genette– nos han ayudado a tomar conciencia de este tipo de consideraciones poniendo de relieve lo que siempre había sido así y sólo se percibía veladamente. Escribir es un acto social.

¿Qué hacer con el aberrante “yo” sobredimensionado por los románticos, que proyecta su sombra hasta nosotros? Creo que el haiku es su mejor antídoto. Como lo es también para el retoricismo que nos legó el Siglo de Oro. Menos mal que para el segundo tenemos buenos antídotos “cruzados” en sus propias filas: Juan de la Cruz en especial; pero también Juana Inés de la Cruz; por su inteligente contención.

Como he apuntado, creo que la literatura es un mar plural, abierto a todas las tendencias. Cada autor, al escribir, se posiciona; aunque no se percate, su escritura presupone muchas elecciones. Sin posicionamiento, no hay escritura. Rechazar el “yo” romántico y rechazar la retórica barroca son dos de mis opciones, de mis coordenadas. Nada apriorísticas, por otro lado (detesto los prejuicios), sino constatadas en la propia sensibilidad. Son acotaciones de mi poética, fruto de mi experiencia poética y circunscritas a la misma. No pretendo erigirlas en valor universal.

¿Qué sentido entiendes tú que tienen las literaturas nacionales en el siglo XXI?

La humanidad, al inicio del siglo XXI, se halla en un mundo que, a consecuencia –directa o indirectamente– de las nuevas tecnologías, le viene mucho más pequeño

que en el siglo XIX. Se trata, en parte, del fenómeno que denominamos “globalización”. En este marco, las literaturas nacionales pueden parecer un anacronismo. Pero vayamos por partes y con cautela. Siempre se escribe en alguna lengua. Todo texto se inscribe en una tradición lingüística. La lengua, de algún modo, constituye la única nacionalidad concebible para un texto “literario”. Es decir, su tradición “lingüística”, que puede coincidir con una circunscripción regional, nacional o estatal, o ser supranacional. Los políticos intentan siempre aislar a sus súbditos (los que están bajo su demarcación territorial), hacerles creer que son “distintos” de los del otro lado de la frontera. Es una estrategia para dominarlos. Así, por poner ejemplos, se intenta con escaso fundamento que flamencos y holandeses, gallegos y portugueses, alemanes y alsacianos, o catalanes y valencianos creen que hablan lenguas distintas (en algunos casos legislando incluso coactivamente qué formas gramaticales serán obligadas para obtener determinadas subvenciones), tratándose en realidad de meras variedades dialectales. Dado que el escritor tiene la propia lengua por herramienta, nadie mejor que él para descubrir este tipo de fraude. Creo que uno de nuestros retos es ensanchar lo más posible el ámbito de nuestras respectivas tradiciones lingüísticas. Cuanto más amplio y plural, mejor. Pero sin renunciar a lo propio. Mi sueño sería que todos los hablantes de lenguas románicas nos reconociéramos en un espacio literario común. Cada uno en su lengua, pero en una misma familia neolatina, y –lo que resulta esencial– pudiendo ser leído por todos los de la “familia”. No es así porque nos han engañado. Nos han enseñado, por medio de planes “nacionales” de enseñanza, a considerar extranjera la lengua del otro lado de la frontera, aunque sea mentira. Nos han enseñado a no querer entenderla. Pero el escritor se percata en seguida de la facilidad con que lee las lenguas de la misma familia filológica. La misma facilidad con la que podría ser leído él a la inversa. El espacio común de la lengua española (en cuyo seno las subsistentes nacionalidades literarias, empezando por la española, me parecen una rémora inexplicable) es extraordinario. El espacio de todas las lenguas románicas juntas, fabuloso. Y mucho más fascinante: español + portugués + rumano + francés + catalán + italiano + occitano. Mi sueño sería un espacio de transmisión románica abierto, a través de las traducciones y los estudios de las lenguas realmente extranjeras (alemán, chino, ruso...), a todas las tradiciones: orientales, occidentales, precolombinas... Considerar las literaturas de tradición europea como literatura universal es un anacronismo. Creerse las pequeñas fronteras literarias, otro. No olvidemos que el inglés es una falsa lengua franca; impone su mitología y su mercado; nos coloniza. La verdadera lengua franca hubiera sido el esperanto. Me gusta escribir en romance y considerar a los poetas Tang mis padres literarios. Estoy por el mestizaje de tradiciones universales en mi(s) propia(s) lengua(s). Para reducirlo a un eslogan: me siento ciudadano del mundo en “románico”.

MÍNIMO Y FRACTAL. Tres de las cuatro moradas que configuran el tercer bloque (III - Universo) del libro se caracterizan por un proceso de minimización textual progresivo: *Poemas mínimos*, *Blanc o Nada*, y *Zen*. La mayor parte de los *Poemas mínimos* tienen tres versos, que en *Blanc o Nada* pasan a ser dos, y en *Zen* se reducen a uno. Uno de los seis autores citados en los epígrafes iniciales de *Eurasia* es Matsuo Bashô. ¿Qué relación tienen tus tercetos con el haiku clásico y su tratamiento del paisaje?

Mi objetivo, en *Poemas mínimos*, no es escribir haikus en español, sino, justamente, “poemas mínimos”. Es lógico, sin embargo, que tenga presente a Matsuo Bashô y la tradición japonesa (sus logros en dicho territorio son ineludibles). Como también tengo muy presentes a Giuseppe Ungaretti, Eugénio de Andrade, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Juan Ramón Jiménez, Pic Adrian... Hago mi propia síntesis mínima. Al leer poesía, siempre me han fascinado determinadas imágenes, estrofas, determinados versos que me deslumbran con mayor intensidad que el poema entero donde se hallan insertos. Mi poesía mínima persigue estos deslumbramientos mentales en estado puro. Publiqué *Poemas mínimos* en catalán en 1995. La traducción al español íntegra vio la luz en 1999 (en Plaza & Janés, una edición con distribución en México). Traduje los poemas en colaboración con Anne-Hélène Suárez Girard. En la portada del libro consta como si los hubiera traducido ella “con la colaboración del autor”.



En realidad los traduje yo con su colaboración, pero invertimos nuestros papeles en los créditos oficiales de común acuerdo. Por razones más de estrategia literaria que me parece oportuno aclarar ahora, pues tienen que ver con otras cuestiones abordadas en esta entrevista y con el principio rector del *palimpsesto mayor* que nos ocupa. Una cosa es traducir, y otra, reescribir. Al traducir, se parte de un texto que hay que trasladar lo más fielmente posible a otra lengua. Al reescribir se parte de un texto para crear otro y la fidelidad textual no es condición *sine qua non*. Lo que se busca es, por encima de todo, la calidad literaria de lo que se escribe y crea por segunda vez. Segunda creación que debe ser plenamente autónoma, pues su autor vuelve a crear soberanamente. Cuando escribí *Poemas mínimos* lo hice, por supuesto, soberanamente; partía de cero. Cuando los traduje, no: estaba obligado a traducir los cien y a que el lector los reconociera si los cotejaba con los originales. Como en Cataluña somos bilingües, por escrúpulos de autor (quizá excesivos), quería, por un lado, que la traducción fuera lo mejor posible como tal, pero por otro temía que, de firmarla yo mismo, ciertos lectores consideraran mis *Poemas mínimos* como otro "original". Y los 100 *Poemas mínimos*, que me gustaban como traducción, no me satisfacían como original. Mientras que los 41 *Poemas mínimos* de la morada del presente *palimpsesto*, que incluyen un poema final procedente de *Cima branca* (mi ejercicio palimpséstico en gallego), sí los considero un nuevo original. La experiencia me ha demostrado que la reescritura, para no caer, debe ser reductora, y debe serlo sin descartar, en contrapartida, incorporaciones al texto previo. He aquí el principio rector del *palimpsesto lírico mayor*. Su génesis deriva de una reescritura reductora. *Eurasia* es un desdoblamiento irreductible de toda mi poesía. Que firmo sin reparos como autor. Porque constituye un nuevo original, pleno y transfigurado.

¿Se halla Zen en un límite extremo escritural más allá del cual sólo hay silencio?

Creo que sí. Zen es un cese. Como texto autónomo, ni siquiera lo consideraría poesía. En su marco *Eurasia*, me parece un texto poético liminar. Acota la ausencia de texto con el concepto zen como referente. Su monóstico central (comparte página con ocho más), "¡chap! ...ondas", tiene eco en la página siguiente, donde se repite en solitario.

¿Qué relación tienes con movimientos de las últimas décadas como el minimalismo o la poesía del silencio?

No me reconozco en ningún movimiento. Porque mi poesía sintetiza todos mis encuentros, la suma de mis hallazgos, en un largo proceso solitario que se prolonga desde la adolescencia. No olvidemos que trovar, en occitano *trobar*, significa encontrar, por lo que es trovador (es decir, poeta) aquél que encuentra y halla. Mis *Poemas mínimos* comparten el concepto "mínimo" con el movimiento conocido como "Minimalismo". Es una coincidencia que ni he buscado ni he evitado. Mi título sólo quiere denotar la brevedad de los poemas, su cualidad formal más patente, que condiciona por completo la estrategia textual de los mismos, tendentes al "¡chap! ...ondas" en la mente del lector. Se trata, una vez más, de avisos para navegantes. Respecto a la "poesía del silencio", si bien es cierto que mi poesía tiene, en efecto, el silencio por centro de gravedad, no creo que la etiqueta le convenga. Se ha usado previamente para calificar productos con los que no puede ser identificada. Debo, por tanto, marcar distancias. Mi poesía tiende a mínima (en sus partes), a total (en su conjunto), a impersonal (es decir, sin sujeto personal propio), a pluri-lingüe (aunque siempre románica), a intertextual (incluso con una derivación hipertextual en Internet), a no-lineal (o simultánea)... con el paisaje y el amor como ejes temáticos. Es una poesía que se constituye en experiencia del mundo. Ahí radica, a mi entender, "la gran experiencia de la poesía": ser experiencia del mundo y nuestro paso por él. Propugno, en contraste con la denominada "poesía de la experiencia" –mal denominada, pues casi siempre exhibe la inexperiencia más flagrante–, la "experiencia de la poesía".

Por otro lado, procuro que mi poesía tenga realidad y concreción en sí misma sin necesidad de muletas teóricas. Las consideraciones que estoy haciendo, si te fijas, son bastante descriptivas. A penas he escrito artículos teóricos. Creo que la



punta de lanza del poeta es su poesía, no su teoría. Su poesía debe ser autosuficiente. Debe darse entera. Aunque requiera cierto esfuerzo del lector. Samuel Beckett repetía que cada uno de sus libros de ficción es la definición exacta de sí mismo. " Mi pintura no significa nada, es" , decía Picasso. Lo suscribo. Siento admiración y respeto por Octavio Paz y José Ángel Valente, ambos con brillo propio en mi constelación de referentes. Pero creo que sus poemas andan cojeando tras sus ensayos.

¿Por qué articulas *Blanc o Nada* en dísticos reversibles francés español y luego español francés? ¿Qué ocurre al acotar lo indecible en dos lenguas tan cercanas? Al fin y al cabo, ambas son románicas.

La morada *Blanc, o Nada* consta de dos partes. En la primera se suceden 24 dísticos, presentados a modo de poemas independientes a razón de uno por página, donde un verso inicial en francés es contestado por un verso equivalente en español que no tiene por qué traducirlo con exactitud, sino que se suma en el poema con el primero en un espacio semántico de intersección. Se trata de un monóstico con eco bilingüe, ecos ambos de algo que esbozan sin conseguir decir. Un par de ejemplos: "*totalité sans ombre - victoriosa luz*", "*blanc finissant - nada apurada*". Estos dísticos se suceden a lo largo de la primera parte de la morada en una secuencia ordenada por el primer verso en francés. Pues bien, la segunda parte de la morada presenta en una sola página el cuadro completo de correspondencias invertido. Es decir, a partir de los versos en español. De modo que los 24 poemas se convierten en uno solo. Esta dialéctica es recurrente en todos mis libros (y ahora, en consecuencia, en todas las moradas): cada poema es suficiente y autónomo, y se articula a la vez con los demás poemas en un gran poema. *Blanc, o Nada* puede ser leído como un poema único, pero también como un poemario integrado por 24 poemas. Lo cual se hace explícito al presentar los versos otra vez al final en una nueva disposición simultánea. Resultando de ello una nueva lectura, complementaria, del texto. Que pone de manifiesto la interrelación global de las partes con el conjunto y entre sí. La suma de ambas lecturas, la secuencial y la simultánea, acotan lo no escrito; lo que me ha resultado inaprehensible al escribir. Pero que resuena en la morada y constituye su núcleo. En los versos franceses, la palabra más recurrente, casi obsesiva, es *blanc*. En los españoles, *nada*. Ambas son axiales. De ahí el título.

La génesis palimpséstica de esta morada redonda también en la cadena de desdoblamientos descritos. Pues el libro primigenio, cuyos 24 dísticos se replicaban en catalán y francés, se titulaba *Blanc*, palabra homógrafa en ambas lenguas. He mantenido el texto en francés tal cual, y he reescrito el texto catalán en español. Reescritura en la que ha aflorado *Nada*.

¿Guarda esta estrategia alguna relación con tu *Escritura fractal*? ¿Cómo se conjuga esta intertextualidad "interna" de *Blanc o Nada*, con la intertextualidad "externa" de *Ecos de Rimbaud*, cuyo primer poema, *Sensation*, concluye con los versos "y seguiré lejos, más lejos, desprendido de todo; / feliz, por la naturaleza, complaciente y desnuda"?

La idea básica de la teoría de fractales de Benoit Mandelbrot es la "invariancia" (o constancia) de una estructura geométrica recurrente a distintas escalas de un mismo fenómeno. Te propongo un ejemplo muy claro sin salir de la geometría pura: de la inscripción de un triángulo equilátero en otro, si hacemos coincidir los vértices del menor con los puntos intermedios de los lados del mayor, resultan 4 triángulos equiláteros iguales que suman el mayor. En consecuencia, cada uno de estos 4 triángulos es a un tiempo una cuarta parte del mayor en que se inscribe, y el cuádruplo de los menores que se pueden inscribir en él del mismo modo. Cadena prolongable, en aumento o disminución, al infinito. Esta autogeneración sin principio ni fin me sugiere a Dios. Intuyo que Dios, si existiera, sería fractal. El caso es que en muchos fenómenos naturales, como el crecimiento de las conchas, se dan configuraciones expansivas de este tipo. Y creo que nuestro pensamiento conceptual se articula también así. Pero la escritura lineal (es decir, oracional) que practicamos, heredera del discurso oral, nos obliga a una secuencia temporal de enunciados, secuen-

cia que no se corresponde a la concepción simultánea en que la mente estructura las ideas. Mi *Escritura fractal*, asociando las palabras a puntos ubicables en el espacio para articularlas a través de claves de lectura geométrica (simetría, segmento, triángulo equilátero, etc.), tiende un puente sobre la fractura descrita entre pensamiento y escritura.

La intertextualidad, es decir, los cruces textuales en un texto dado (por alusión, cita, influencia, etc.), son a un tiempo internos (en el mismo texto) y externos. Y los externos, a su vez, son propios (con textos del mismo autor) y ajenos. Todo texto se origina en una tupida trama de referentes que el autor no acaba de controlar, pues una parte substancial de la misma es inconsciente e involuntaria. Todo texto es una pequeña ola de un inmenso mar. En cierto modo, el mar entero se halla implícito en cada ola.

Si bien *Nada* es un eco intertextual interno de *Blanc, Ecos de Rimbaud* se plantea explícitamente como un intertexto ajeno. *Je est un autre*, enuncia la cita de Rimbaud que abre la morada. “Y seguiré lejos, más lejos, desprendido de todo; / feliz, por la naturaleza, complaciente y desnuda” son los dos versos con los que concluye *Sensation*, el primer poema. Y *Le bateau ivre*, el último, propone: “Estar nadando desde siempre en un poema. / En el Poema. Mar poema. Nada más.”

Hablemos algo más de tu *Escritura fractal* (morada única de IV - Palabras). ¿Podrías explicarnos sintéticamente en qué consiste? ¿Cómo surgió? ¿Qué crees que aporta? ¿Por qué la denominas “escritura” y no “poesía”?

Acabo de esbozar cómo concibo la relación entre de mi escritura geométrica y la teoría de fractales. Llegué a mi “escritura geométrica” casualmente en 1978, a los 19 años, según he apuntado antes. Y expuse las primeras realizaciones de la misma en Barcelona en dos colectivas, en 1980 y 1982. Hace, por tanto, 24 años que me acompaña, y lo hace activamente, actuando como imán de lecturas y percepciones diversas que relaciono intuitivamente con ella. De modo que constituye para mí un importante núcleo de atracción y aglomeración de conocimiento que va abriéndome nuevas perspectivas sucesivamente. En 1978 realicé las escrituras 1, 2 y 3. Las escrituras 4 y 5 son de finales de los 80, y la 6, hiperespacial, es de 1994, tras haber trabajado dos años catalogando fondos bibliográficos de matemáticas de la Universitat Politècnica de Catalunya. En 1998 realicé mi primera exposición individual en dicha Universidad (organizada por la Facultad de Matemáticas y Estadística), donde muestro la serie completa con las 6 escrituras en gran formato, a raíz de la cual surge la oportunidad de exponer en el prestigioso IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) en Valencia, y entonces desarrollo mi escritura “fractal”, que inauguro el 28 de septiembre de 1999, rotulada sobre las tres grandes superficies acristaladas de la fachada del museo (de 9,30 m. de ancho x 4,80 m. de alto cada una). La exposición, documentada en catálogo, goza de buena acogida y se prorroga por dos veces, casi un mes, hasta el 9 de enero del 2000. Actualmente, preparo una tercera exposición que implicará otro salto conceptual, esta vez numérico, fruto de mis últimos hallazgos, aglomerados ya a esta aventura sin fin. Espero poder llevarla a cabo en Barcelona –ando ahora buscando patrocinios– en los próximos dos años.

No denomino la *Escritura fractal*, en efecto, como “poesía”, porque no la considero tal. Ni poesía en verso ni, menos aún si cabe, poesía “visual”. Su geometrización es sintáctica. Es decir, que usa de la geometría en lugar de la sintaxis oracional para estructurar –no para visualizar– sus contenidos.

Creo que la *Escritura fractal* aporta una propuesta nueva, de genuina vanguardia tras el eclipse de las vanguardias. En la frontera entre las artes, las letras y las ciencias. Que incide de lleno en la teoría del conocimiento. Aun sin repercusión internacional a causa del provincianismo cultural imperante en España. Con todo, sólo viéndola, aunque sea impresa en el libro, podrá el lector hacerse una idea cabal de la misma.

Ramon Llull es el único precursor de la escritura fractal que admito como tal, un antecedente nada menos que del siglo XIII. Llull es inabordable en pocas palabras. Y sí, las figuras que ilustran y en las que se basan algunos de sus libros están muy cerca de las mías. Aconsejo al lector mexicano *Ramon Llull y el secreto de la vida*, de Amador Vega (Siruela, 2002), libro que incluye una antología de sus textos y al-

gunas de las figuras en cuestión. Influido por los sufíes y los cabalistas, Lull articula una vastísima obra de inspiración cristiana en catalán, árabe y latín, de amplia repercusión en Europa. Valgan como ejemplo Bruno y Leibnitz, autores ambos a quienes fascinaron sus figuras. Lull es, en la literatura catalana, el correlato de Dante en la italiana.

LENGUA, TRIBU. ¿Qué sentido tiene hoy llevar a cabo un proyecto literario tan ambicioso como *Eurasia* tomando como base el catalán, una lengua asequible sólo a 10 millones de personas, el 96% de los cuales entienden además el español?

La literatura en lengua catalana vive hoy un momento crítico. Por un lado, se trata de un caso único en Europa de comunidad lingüística sin estado propio (si exceptuamos el minúsculo estado pirenaico de Andorra), con una buena tradición literaria ininterrumpida desde la Edad Media, y –lo más importante– con vitalidad renovada. Por otro, el proceso de globalización actual le plantea un reto importante de supervivencia. Es una lengua que aparece y se desarrolla, con su literatura, en paralelo a las demás románicas. Fue la más hablada en la Corona de Aragón, formada por las actuales comunidades autónomas españolas de Cataluña, Aragón, Valencia y Baleares, el Rosellón francés, Montpellier, Córcega, Cerdeña, Sicilia, Nápoles, etc. Debemos recordar que, si bien la unión dinástica entre Castilla y Aragón se produce con los reyes Católicos en el S. XV, ambos estados se mantienen independientes, con aduana interpuesta –y monopolio castellano en la empresa colonial americana– hasta 1714, cuando la guerra de Sucesión española se resuelve a favor de Castilla y los Borbones, y la confederación catalano-aragonesa, partidaria de los Austrias, es derrotada por las armas y pierde su soberanía. Un siglo más tarde, el catalán, que parecía muerto para la república de las letras y los usos públicos, vive un renacimiento (la *Renaixença*) inspirado en parte por el romanticismo que, tras un espectacular proceso de revitalización a lo largo del s. XIX, cimentado en la obstinación colectiva de un pueblo, cristaliza en la relativa normalización alcanzada a lo largo del XX, a pesar del prolongado período franquista de persecución y bloqueo (1939-1975). Y aquí estamos. Con cierta fuerza y con bastante incertidumbre.

El problema más grave de los últimos años, a mi entender, ha sido la incompetencia cultural de los políticos de las cuatro comunidades autónomas españolas donde se sigue hablando y escribiendo en catalán. Sumado a la incompetencia cultural española endémica, incapaz de asumir su pluralidad interna y su rol internacional externo. Resulta de ello una suma de incapacidades para planificar con visión de futuro. Cuestión agravada con virulencia en Cataluña, la autonomía catalanoparlante con mayor peso demográfico y económico, donde el partido que ha gobernado los últimos veinte años ha practicado el mayor de los cinismos culturales concebibles: simular, a efectos electorales y de opinión pública, trabajar a favor de la lengua y la cultura propias, para parasitarse en la vitalidad de las mismas, y llevar a cabo en realidad una política liberal basada en el nepotismo y los intereses personales de sus afiliados. Un fraude detestable. Han blanqueado con impostura su imagen pública a costa de desperdiciar una oportunidad histórica irrepetible para el catalán: la que se abrió, tras la muerte de Franco, al inaugurarse la España democrática de las autonomías a finales de los 70.

Las lenguas románicas y sus literaturas no son antagónicas, sino complementarias. Constituyen un árbol precioso con un tronco común latino. Si pierden conciencia de árbol, sus ramas caerán una tras otra partidas por el rayo “anglosajón” (¡que aberrante, por ejemplo, una conversación en inglés entre un español y un portugués!). Si perece el catalán, le seguirá el italiano... Y lo digo con adoración por el español, mi segunda lengua. Con la adoración que me ha llevado a plasmar en ella este *pa-limpsesto lírico mayor*, que publico hoy en México.

La ambición de mi proyecto tendrá sentido en la medida que tenga recepción.

¿Cómo vives el hecho de publicar en México lo que podríamos considerar tu libro de libros, tu gran poemario? ¿Cómo vives tu *Eurasia* en América?

Publicar *Eurasia* en América me encanta. En primer lugar, es coherente con mi



trayectoria anterior, pues he publicado la mayor parte de mis libros en catalán en Valencia y Mallorca (y no en Cataluña). Publicar ahora mi poemario total en español en México (y no en España) me parece una continuación natural. La difusión de mi ciclo es muy singular. Al fin y al cabo, mi vocación es transfronteriza. En diálogo abierto con la literatura universal de todos los tiempos. En diálogo abierto con todos los hablantes de las lenguas que utilizo. Por otro lado, mis vínculos literarios con México cuentan ya con más de tres años de andadura. Mi amistad con la poeta Jeannette L. Clariond, cuyo poemario *Desierta memoria* admiro, se remonta a mediados de 1999. He colaborado con cierta asiduidad en la revista de Monterrey (N.L.) *Movimiento Actual* desde principios del 2000, y formo parte de su consejo de redacción desde finales del mismo año. Aunque creo haber publicado en una treintena de revistas, *Movimiento Actual* es hasta el momento para mí el único caso de vinculación estable con una publicación periódica. También he sido incluido en una antología de poesía española reciente publicada en Guadalajara (Jalisco) por Mantis. Y me encanta, en definitiva, entrar en la trama literaria mexicana, en el medio lector que acoge como tradición propia, centrándonos sólo en los grandes nombres del siglo XX, al grupo Contemporáneos, a Rulfo, a Paz, a Fuentes. En el país que un día se denominara Nueva España, y que hoy ya podría ser el motor de la cultura hispánica.

Publicar *Eurasia* en América me parece muy emblemático. Pues, si bien todo mi ciclo pivota en la dialéctica occidente oriente, lo cierto es que las culturas precolombinas fueron otro oriente para los colonos occidentales que llegaron a América (¿no se supone acaso, además, que los genuinos americanos habían poblado el continente por el estrecho de Bering?). Y sé que una muestra significativa de esas culturas –y de sus lenguas–, de las que confieso –no sin rubor– ignorarlo casi todo, siguen vivas en México. Pues bien, me fascina la mera posibilidad de que alguien pueda sintetizar mi microcosmos euroasiático con las tradiciones precolombinas propias en su proceso de creación literaria. Como me fascina por sí misma la conexión con México, país de acogida para exiliados catalanes en 1939, donde se estamparon relevantes ediciones en mi lengua materna durante los años siguientes, en que éstas eran perseguidas en España. Y me agrada saber, por otro lado, que mis ancestros de la corona de Aragón no participaron en su conquista (el monopolio de Castilla y su puerto de Sevilla lo impidieron). Los Mayas en el siglo XVI, y los catalanes en el XVIII, fueron igualmente sometidos por las armas de Castilla. Y ahora la lengua castellana nos brinda un puente. La historia es así de brutal y paradójica.

Vivo la edición de mi libro en *Ediciones Sin Nombre*, en México D.F., con gran expectación. Abierto a nuevos e imprevistos encuentros.

¿Está cerrado este ciclo, has terminado ya *Eurasia*? ¿Qué vendrá después?

Creía mi ciclo cerrado, una vez más, en diciembre del 2001, al terminar el *palimpsesto*. Sin embargo, ahora, con el nuevo proyecto de exposición a la vista, tengo ya mis dudas. No descarto incluir aún en *Euràsia* el último desarrollo –numérico– de mi escritura fractal. Intuyo, sea como sea, que voy a seguir trabajando en nuevos proyectos. ¿Será esta exposición el inicio de otro ciclo? No lo sé. Sigo vivo y me gusta que así sea. Ojalá disponga todavía de tiempo y energía para concretar algo más en esta indagación perpetua que es la Literatura. Una forma de vida, te decía al principio.

JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ MUÑOZ (MURCIA, ESPAÑA, 1959). POETA Y PERIODISTA. DIRIGE UN PROGRAMA MONOGRÁFICO DEDICADO A LA POESÍA DESDE 1999 EN LA EMISORA PÚBLICA DE LA REGIÓN DE MURCIA. EL MÁS RECIENTE DE SUS LIBROS DE POESÍA ES *NADA, NADIE*, (BARCELONA: LA POESÍA, SEÑOR HIDALGO, 2002)