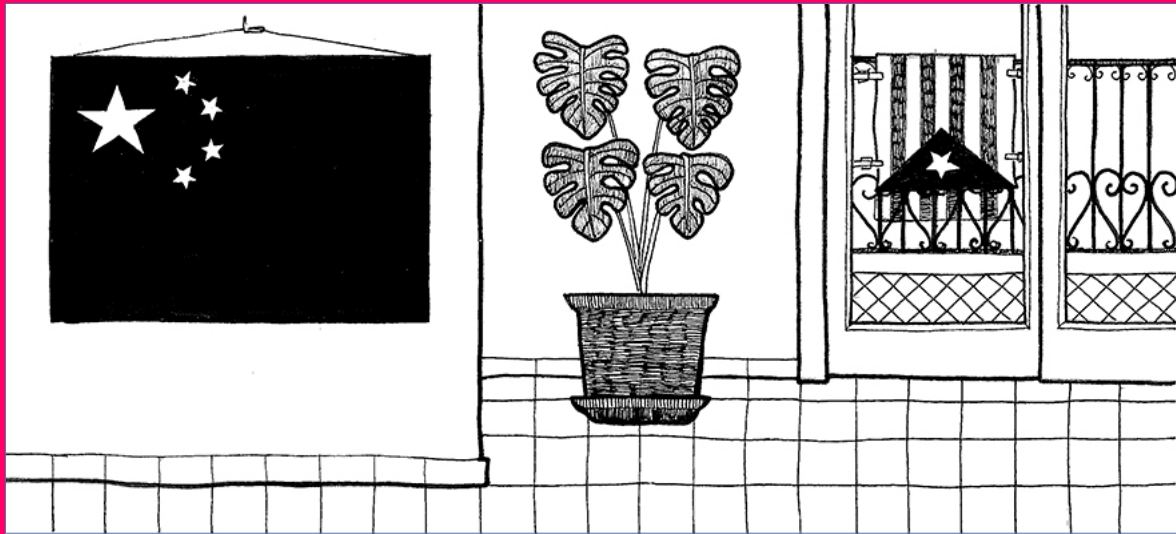


#13

# EL VEÏNAT XINÈS I L'EXOTISME LITERARI

**Manel Ollé**

*Universitat Pompeu Fabra*



**Resum** || En aquest article oferim una panoràmica crítica a la projecció de la poesia xinesa i dels referents xinesos sobre la literatura catalana des dels inicis del segle XX fins avui. Analitzem per una banda el sentit i la funció d'aquestes derives síniques, la seva presència en la versió i traducció indirecta de poesia xinesa, la seva presència com a tema poètic o narratiu, i la seva influència com a inspiració de raons filosòfiques o espirituals.

**Paraules clau** || Literatura xinesa | Literatura catalana | Traducció indirecta | Versió | Exotisme | Orientalisme

**Abstract** || This article offers a critical view of the projection of Chinese poetry and Chinese references on Catalan literature from early 20th century to today. We consider the meaning and function of these sinical drifts, their presence in versions and indirect translations of Chinese poetry, or as poetic or narrative themes, and their influence as inspiration for philosophical or spiritual positions.

**Keywords** || Chinese literature | Catalan literature | Indirect translation | Version | Exotism | Orientalism

---

No es pot parlar d'una «Catalunya xinesa» com ho feia René Étiemble parlant d'una «France chinoise»; però la petjada que han projectat les ombres xineses sobre l'obra d'uns quants creadors catalans moderns és prou rellevant com per merèixer una atenció que vagi més enllà de la curiositat i la taxonomia erudita. Es pot interpretar la sinofília en la literatura catalana contemporània com un símptoma d'aspiració a l'universalisme i a la modernitat. Hi ha influències xineses a les lletres catalanes en la mesura que n'hi ha als països cultes europeus, especialment França i els àmbits anglosaxons. Els clàssics que han resultat operatius per als escriptors catalans del segle XX han estat tot sovint clàssics de canonicitat universal, que han vingut a suplir unes limitacions que la classicitat dels medievals catalans no sempre aconseguia solucionar.

Les traduccions de Carles Riba (Homer, Sòfocles, Kavafis, Poe...), les traduccions de Sagarra (Dante, Shakespeare...), les versions de poetes xinesos de la dinastia Tang de Josep Carner, Marià Manent o Joan Ferraté, les reescriptures de mites grecs, hebreus i egipcis d'Espriu, el Nabí de Carner... s'insereixen en l'esforç culturalista i universalista propi i distintiu de la literatura catalana del segle XX –superador del parialisme i del regionalisme dialectalitzant–, però també en una estricta necessitat individual expressiva i en un procés d'internacionalització i transvassament de tradicions clàssiques que es produeix a nivell internacional, i que només una perspectiva comparatista pot situar en una perspectiva adient.

En aquest marc la petjada xinesa que aquí ens ocupa juga un doble paper de connexió amb una tradició antiga i prestigiada, i alhora de font de fórmules literàries innovadores i adients a les necessitats expressives de la modernitat en una literatura europea d'aspiració nacional –no regional–, i per tant universal. En primer lloc sempre hi ha les afinitats estètiques, que paradoxalment són diferents per a cada escriptor català concret que s'hi ha interessat. Segons els autors i els temes o poemes xinesos triats, i segons la mena de reescriptura que en fa, cada versionador inventa en una o altra direcció la poesia xinesa o l'espai imaginari xinès en funció del seu projecte literari, dels seus paràmetres estètics. En segon lloc hi ha l'afany de participar en una conversa europea coetània, en un corrent contemporani, una moda poètica que serveix tant per enriquir el patrimoni literari nacional amb clàssics aliens com per participar en l'operació de prestigi literari cosmopolita que mou bona part de l'esforç literari del període. Al costat, a sota i a sobre de tot això, hi ha la fascinació substantiva per un espai de ficció llunyà, exòtic i misteriós, prestigiat, sofisticat i presumptament savi i seductor.

La Xina esdevé tema rellevant en les lletres catalanes en la mesura que els autors han fet alguna cosa més que traduir o retraduir: en la mesura que han incorporat plenament a les seves obres creatives

---

uns textos, gèneres, temes o ficcions d'origen asiàtic. ¿Quina mena d'invenció de la Xina han fet els escriptors catalans del segle XX? Sense pretensions d'exhaurir la qüestió, distingim tres possibles aproximacions: podem parlar en primer lloc de Xina com a emissora de textos que han estat adaptats o versionats, reinterpretats en uns nous paràmetres verbals, retòrics i de projecte creatiu. Podem parlar en segon lloc de Xina com a espai fictici, com a referent i projecció de la imaginació literària. Podem parlar finalment de la Xina com a presumpta generadora d'una cosmovisió i d'uns corrents de pensament i d'espiritualitat –com ara el taoisme– amb força predicament entre artistes i creadors contemporanis.

## 1. Represes, versions i interpretacions

Entrem doncs en el primer dels tres aspectes, que no és tant el de les traduccions com el de les versions, represes i interpretacions indirectes de les matèries imaginatives d'uns poemes de procedència indirectament xinesa que alguns poetes catalans s'han fet del tot seus a la seva manera i estil particular a partir de mitjancers en anglès o francès: carneritzant-los, manenintzant-los, joanferreteritzant-los... Som així més a prop de la literatura comparada que de la traductologia, en la mesura que analitzem la circulació d'una matèria imaginativa encarnada en textos mitjancers abismats (implícits, reconeguts però no evidents) que es recontextualitzen, amb derives del sentit, dels marcs d'interpretació, dels entorns retòrics i estètics, i fins i tot de les atribucions d'autoria.

La fascinació per la poesia clàssica xinesa –especialment la de la dinastia Tang (S. VII-X)– ha estat una constant remarcable en la poesia europea i americana del segle XX. De la mà de les generacions de sinòlegs sorgides a partir de les últimes dècades del segle XIX, els creadors occidentals van poder accedir a un nou classicisme, exòtic, suggerent i amb uns paràmetres estètics més o menys intuïts o inventats. La tradició literària xinesa és una tradició literària que es desenvolupa sota una forta tutela institucional –la centralitat de la pràctica literària en la continuïtat del cos burocràtic xinès a través del sistema de les oposicions així ho determina–, una tradició que tendeix en els seus corrents centrals a l'idil·li i la harmonia més que no pas al conflicte o la tragèdia, que tendeix més a al·ludir i xifrar l'emoció que no pas a mostrar-la de forma evident, que tendeix més a la contemplació que a l'acció, més a la conformació que no pas a l'heroisme, que tendeix més a mostrar l'individu incorporat a una totalitat –natural o social– que no pas confrontat amb el seu entorn, que tendeix més al misticisme extàtic que al purgatiu, que tendeix més a al·ludir o suggerir que a expressar clarament, que tendeix a recrear paisatges, situacions i fórmules reiterades que no pas a la

originalitat o el trencament formal

Tot això sembla projectar aquesta mena de poesia a les antípodes de la modernitat. Però el cas es que tant la poesia xinesa, especialment de les dinasties Tang i Song, com el haiku japonès, han sabut injectar en la poesia contemporània una concepció de l'escriptura poètica desprovista de carcasses retoricistes, concebuda com un instrument germinal de coneixement directe, que no se serveix de discursos conceptuals, morals o filosòfics subsidiaris o mediatitzadors, si no que fa del pur joc d'imatges, de veus i percepcions poètiques la fulla esmolada que formalitza un saber sapiencial, que es basta a si sol, que només a posteriori ens cal adscriure en major o menor mesura a les formes de coneixement i saviesa del taoisme, el budisme, el confucianisme o el shintoisme. Poetes que van des del post-simbolisme fins a la poesia de la *beat generation*, passant per l'imaginisme o la poesia de l'experiència s'hi han reconegut.

En aquest capítol podem distinguir entre poetes catalans que han dedicat una atenció important a la poesia xinesa com a punt de partida d'una xifra important de poemes aplegats en un o més d'un llibre (Apel·les Mestres, Marià Manent, Josep Carner, Joan Ferraté) i poetes catalans que s'han basat en poemes xinesos de forma més esporàdica o circumstancial (Josep M. López-Picó, Josep M. De Sagarra, Joep Palau i Fabre, Antoni Pous, Narcís Comadira o Francesc Parcerisas...).

Trobem l'any 1922 la primera mostra de traduccions indirectes de poesia xinesa al català en el volum *Popularitats* de Josep M. López-Picó, a la primera part del qual, intitulada «Orient, Occident» s'hi inclou una breu sèrie de poemes sota l'epígraf «Estampes xineses». L'any següent, concretament el 16 de setembre de 1923, Josep M. De Sagarra publicava a *La Publicitat* l'article *Poetes de la Xina*, on donava una panoràmica de la recepció francesa de la poesia xinesa, mencionava les traduccions més significatives. Sagarra esmentava també en l'article la influència d'aquesta poesia xinesa sobre poetes simbolistes i parnassians com Leconte de Lisle o bé Heredia. Aquest article de Sagarra del setembre de 1923 és un indicatiu rellevant d'una recepció inicial de la poesia xinesa a Catalunya vinculada al seguiment curiós i cosmopolita, a temps real, del batec estètic dels corrents poètics de les grans capitals europees, especialment París i Londres.

El primer llibre del tot dedicat a la poesia xinesa és d'Apel·les Mestres: *Poesia Xinesa* (1925), un llibre de versions fetes a partir de traduccions de sinòlegs francesos de la segona meitat del segle XIX i de principis del segle. Apel·les Mestres, era un artista polifacètic i poeta singular, vinculat als primers alens d'un cert modernisme esteticista, ja totalment desvinculat en la dècada de 1920 dels

corrents dominants en la literatura catalana del moment.

En aquest capítol de les versions, repeses i interpretacions de poesia xinesa són molt importants (i mereixen articles sencers per separat) les versions de poemes xinesos que va fer Marià Manent a *L'aire daurat* (1928) i *Com un núvol lleuger* (1967), a partir sobretot de les traduccions d'Arthur Waley. El contrast entre la minsa quantitat de poemes que Marià Manent va arribar a publicar com a obra pròpia (a la seva *Poesia completa 1916-1986* hi aplega tot just al voltant d'una setantena de poemes que reuneixen els quatre llibres breus de plena autoria que va publicar, encara que del primer dels quals només en salva una part) en relació als més de cent cinquanta – més del doble– poemes d'inspiració xinesa que va publicar en els tres llibres, *L'aire daurat* (1928), *Com un núvol lleuger* (1967) i *Vell país natal* (1986), publicats com a obra pròpia però amb l'epígraf d'«inspiracions xineses» ens indica la mesura del fenomen que no pot ser deixat de banda a l'hora de contemplar l'acció literària de Manent.

Al costat de Manent, cal destacar també molt especialment les «repeses de temes xinesos» de Josep Carner, publicades en una primera mostra l'any 1932 a la revista «La nostra Terra» amb el títol de *La passejada pels brodats de seda*, i més tard aplegades en un volum més ampli a *Lluna i llanterna* (1935) i en una de les set seccions del volum *Poesia* de 1957, basades també en gran mesura en les afinades traduccions angleses del poeta i sinòleg Arthur Waley. A Josep Carner, la tradició poètica xinesa li fornava materials que s'adeien amb la seva sensibilitat, amb l'ideari implícit en els seus escrits i amb els seus plantejaments poètics: li oferava una poesia que es mou en una tessitura descriptiva, una poesia que intengra el subjecte en la natura, que s'ajusta als ritmes dels cicles de la natura i prova de reproduir-los, que vehicula posicions d'acceptació i de comprensió receptiva del curs de les coses i de negació i fusió del subjecte en l'alteritat.

Tot i l'importància cabdal de les incursions en l'espai poètic xinès de Carner i Manent, els dedicarem aquí menys espai del que mereixen, per haver-ho fet amb més proximitat en altres bandes, i per fer possible una perspectiva més panoràmica.

Josep Palau i Fabre declarava en els *Nous Quaderns de l'Alquimista*, editats l'any 1983, que el llibre pioner en aquest camp de Marià Manent, *L'aire daurat* (1928), havia estat cabdal en la seva formació. Aquest èmfasi ens recorda el de T.S. Eliot quan afirmava que la poesia moderna en anglès havia iniciat la seva fase de modernitat amb el *Cathay* d'Ezra Pound. Només trobem en Palau i Fabre una breu incursió en la traducció indirecta de poesia xinesa, i no es tracta potser pròpiament de poesia, sinó d'uns quants textos alhora poètics

i sapiencials, filosòfics, del *Llibre del Tao*, el *Daodejing*, el llibre del mestre Laozi, editats en un llibre d'artista juntament amb Albert Ràfols-Casamada, l'any 1965.

També en el capítol de les traduccions indirectes de textos filosòfics trobem el poeta i germanista vinculat al cercle poètic del Grup de Vic, Antoni Pous, especialista i introductor en el país de Paul Celan i Walter Benjamin. Antoni Pous va escriure uns quants poemes i prosas basats en textos i motius xinesos i en va traduir de forma indirecta fragments de Menci, pensador de filiació confuciana, tot plegat en l'estela de l'aproximació al món poètic i filosòfic xinès d'un autor germànic com Bertold Brecht. (Pous 2005, 289-291)

Cal fer una menció atenta i molt especial en el territori de la versió indirecta de poesia xinesa al cas de Joan Ferraté. En el conjunt de la seva obra poètica, la intertextualitat i la plena incorporació al seu corpus de poemes basats en obres alienes, traduccions, versions, i traduccions indirectes s'ajusten a una de les seves divises, on s'afirma la plena consciència i control sobre els materials poètics com a tret distintiu enfront dels idealismes creatius de les avantguardes i altres postromanticismes, seguidors de la idea de la inspiració i de l'inconscient del poeta com a mèdium. De pas, posa en crisi el criteri romàntic d'autoria *original*, i proclama l'apropiació plena de tot poema que hagi agençat, sigui quina sigui la seva procedència vital o textual: «Els meus versos són del tot meus, començant pels traduïts» (Ferraté 1987: 14).

És molt singular la reescriptura que fa Joan Ferraté d'un clàssic filosòfic xinès en les versions de quatre seccions o poemes del *Llibre del Tao*, el *Daodejing*, el llibre del mestre Laozi, en el seu *Llibre de Daniel* (1976), i posteriorment en el seu *Catàleg general, 1952-1981*. Es tracta d'una reescriptura que de forma expressa emmascara la procedència del pretext, deixant aquesta filiació en el territori del joc i el repte amb el lector, que si li vaga, ha de descobrir d'on vénen els textos de partida. La secció del llibre que aplega aquests quatre poemes es titula enigmàticament «Quatre versions d'un clàssic xinès». L'ocultació deliberada de la font, rere aquest ambigü «clàssic xinès» forma part del joc irònic de descontextualització, molt significatiu en la redirecció cap a un camp literari d'un text de difusió i aura mística i sapiencial taoïsta, especialment en el context de la recepció dels anys seixanta i setanta del segle XX, marcats per l'orientalisme californià New Age, del qual amb l'omissió de la referència es desmarca.

Allò que fa singular i molt preuada aquesta aportació de Joan Ferraté és que justament converteix en central la deriva inevitable en tota traducció indirecta: la doble llunyania de l'original. Ferraté converteix aquesta distància en l'espai de la intervenció significativa.

No prova d'emascarar el que d'entrada sembla fer perdre aura i valor a una traducció indirecta: la distància respecte a l'original pur i mitificat que genera la doble apropiació i la doble reescriptura de la traducció indirecta: Joan Ferraté no intenta fer veure que no hi és. La seva traducció indirecta fa de la traïció de detalls de l'original un mecanisme descontextualitzador i irònic (¿postmodern?) de radical apropiació. Així per exemple, versiona el capítol LXXX del llibre de Laozi (*xiaoguo guamin*: literalment: país petit, escassa població), introduint-hi anacronismes deliberats, amb l'aparició de iots i bazookes, però sempre ajustant-se a la literalitat i el sentit del text. Destaca també en aquesta operació de Ferraté el fet de triar aquells textos del Laozi més polítics, més diàfans, també, on es traça una utopia retrospectiva, gairebé neolítica, gairebé anarquizant, que comporta la renúncia al saber pel saber, l'escriptura, el viatge o la tecnologia. A través de la seva personal versió del poema de Laozi, Joan Ferraté ofereix tot un programa de vida i de concepció del món que escapa al tòpic evanescent, boirosament místic i estupefacte que ens agrada de projectar en el llegat cultural xinès en particular i en l'oriental per extensió:

Vull un país petit i amb poca gent,  
ple de màquines, més que no pas homes,  
que mai no les faran servir.  
S'estimaran la vida, i no aniran gens lluny.  
Tindran iots i automòbils, però no hi pujaran.  
Hi haurà tancs i bazookas, ben desats.  
(...)  
I malgrat que es veuran els uns als altres  
d'un barri a un altre barri i sentiran  
els galls que hi canten i els gossos que hi lladren,  
potser s'hi faran vells i es moriran  
sense que mai no els hagi calgut fer cap visita. (Ferraté 1987: 191)

L'any 1992 Joan Ferraté publicava *Cinquanta poemes de Du Fu*, amb versions anotades, molt rigoroses i literals, sotmeses a una dicció que busca el llenguatge planer i exacte, i la subjecció a la mètrica estricta. Es tracta de poemes traduïts bàsicament a partir de versions indirectes (les fonts principals són François Cheng i David Hawkes: *A Little Primer of Du Fu*), que li aporten abundant informació complementària, com ara traduccions auxiliars literals caràcter a caràcter, transliteracions fonètiques, informacions biogràfiques, històriques, mètriques i retòriques, etc. Joan Ferraté no sabia xinès però com a bon hel·lenista va ser capaç també de servir-se d'instruments filològics auxiliars (diccionaris bilingües) per assegurar el màxim de literalitat imaginativa i conceptual en les seves traduccions. Una singularitat en aquest volum és la voluntat d'escapar als tòpics idíl·lics, paisatgístics o místics associats a la poesia xinesa en les seves lectures més habituals, fetes des de pressuposicions romàntiques, postsimbolistes o bé orientalistes. Joan Ferraté es tria el poeta més confucià, més polític i autobiogràfic



dels poetes clàssics xinesos, i es tria els poemes més circumstanciats, moralment explícits, narratius o històrics d'entre els seus. I els ordena i explica a partir de la seqüència biogràfica del poeta. Sense mandarins misteriosos ni savieses ocultes.

Una aportació recent i també remarcable al camp de la traducció indirecta del xinès la trobem en les diferents incursions que hi ha anat fent Francesc Parcerisas. No hi ha dubte que Francesc Parcerisas arriba a la poesia xinesa a través del seu interès com a traductor per l'obra d'Ezra Pound. En l'homenatge que li feia a *Serra d'Or* al desembre de 1972 al costat de Marià Manent, Parcerisas ja traduïa un poema xinès de Pound. La publicació de *Catai* (1985), un llibre de versions angleses de poesies xineses publicades per Ezra Pound l'any 1915 a partir de traduccions literals mot a mot, i d'anotacions pòstumes del sinòleg nord-americà d'ascendència catalana Ernest Fenollosa, confirma un interès de Francesc Parcerisas per aquest vessant de l'obra de Pound i en general per la retraducció de poesia xinesa que s'havia mostrat ja de forma incipient la inclusió en el seu recull *Dues Suites* (1976) de dos poemes basats en les interpretacions de dos poemes xinesos que Marià Manent havia fet respectivament a *L'aire daurat* i *Com un núvol lleuger*. Més recentment Francesc Parcerisas ha aprofundit en aquest interès per la poesia xinesa en el llibre *La primavera a Pequín. Un dietari* (2013). Es tracta d'un llibre miscel·lani, que combina el format de dietari convencional amb les observacions i reflexions sorgides d'una estada a Pequín durant uns quants mesos, amb les transcripcions d'una sèrie de somnis que va tenint i la traducció indirecta de 56 poemes xinesos clàssics intercalats al llarg del text. Les traduccions indirectes procedeixen de dues antologies en anglès, dues fonts explícites en el pròleg. (Parcerisas 2013, 8)

Un nou cas de col·laboració a quatre mans –després del de Marià Manent i Dolors Folch a *Vell país natal* (1986)–, que es troba també en els límits incerts entre la traducció indirecta i la traducció col·laborativa, el trobem en el cas del recull *Cent un juejus de Xina Tang* (1996), a càrrec del poeta Ramon Dachs i la sinòloga Anne-Hélène Suárez. Com una aportació menor, més circumstancial, trobem la singular iniciativa de Narcís Comadira a *Deu poemes xinesos i dos de japonesos que parlen de menjar escrits en català per Narcís Comadira* (2005) a partir de les versions franceses a quatre mans de Cheng Wing Fun i Hervé Collet i amb la reproducció de les cal·ligrafies de Cheng Wing Fun, on reuneix la seva faceta de gastrònom i de poeta, per versionar una sèrie de poemes de la dinastia Song. Finalment, trobem la més recent aportació a aquest cabdal de traduccions indirectes en el recull de Marcel Riera *Versions de Bai Juyi* (2013), fets gairebé de forma completa a partir de traduccions d'Arthur Waley.

## 2. Ombres xineses

La concepció de la poesia literatura xinesa clàssica entesa com a espai imaginari i com a horitzó estètic, es revela al complet quan, al costat de les traduccions indirectes, trobem en els mateixos escriptors o en alguns dels seus coetanis tota una sèrie de mostres de poemes o de ficcions ja del tot propis però que es reconeixen d'inspiració xinesa, d'imitació xinesa: que no parteixen de cap text xinès específic sinó que n'estrafen el to, el contingut o l'imatgeria, que destaquen la proximitat als temes i els procediments, els ambients i les ficcions. Així per exemple, Marià Manent titula un dels poemes de *El Cant amagadís* com «Epigrama d'abril a la manera xinesa» (Manent 1986: 119).

Un cas singular de recepció –en aquest cas no d'un poema reescrit sinó d'un motiu literari d'inspiració o temàtica xinesa que ens remet a la percepció idealitzada d'aquesta poesia i els seus protagonistes–, la trobem en la desena de les *Elegies de Bierville*, escrita l'any 1942, protagonitzada pel mite d'Orfeu, i que té el tema de la creació literària com a camí de coneixement i de transformació iniciàtica:

He somiat amb Orfeu a la porta oberta de l'Ombra.  
Una absència d'espill ha devorat els meus ulls  
ebris encar de mirar-se en el maig turbulent de les coses,  
plenes d'abocar sobre el cel tantes aurores del cor.

Al final del poema, la plausibilitat de la plenitud creativa, l'assoliment d'un ideal d'escriptura de gaudi i coneixement suprem es concreta en la imatge d'un poeta xinès en el procés d'escriure i escandir el seu poema:

miro i em sento cant que obre la tofa en l'espai;  
i no és pas distret de l'estranya delícia, que penso  
en el xinès subtil, d'ànima ardent, que té els ulls  
fits en la xifra complexa del seu poema i l'abraça  
tot a cada instant mentre en deslliga els sons purs.  
(Riba 1968: 44-45)

Com molt bé van detectar Carles Miralles i Jaume Pòrtulas, i com molt bé va analitzar detalladament Jordi Malé, l'origen d'aquest xinès «subtil i d'ànima ardent» que abraça amb la mirada i la veu els sons i la imatge, la «xifra complexa» del seu poema, prové de *Stéphane Mallarmé*, que en una imatge molt similar d'un poema del 1864 projectava en el pintor xinès l'ideal del creador que gaudeix de l'èxtasi de la creació, en plena harmonia i congruència entre la seva acció artística i la plenitud –o la buidor- espiritual, contraposant-la al seu present de malestar, esqueixament i conflicte. Cal recordar que més o menys quan Mallarmé va compondre el poema on aludia a «*le Chinois au coeur limpide et fin*», cap al 1866, es documenta un

creixent interès del poeta francès per la religió budista (Malé 1998: 89-113).

En aquest capítol de recreacions síniques imitatives, a la postguerra, partir del mestratge ribià, Josep Palau i Fabre va conrear la tanka, barrejant el format japonès amb el somni xinès, en una sèrie de poemes intitolats *Els grans poemes de l'Emperador Yang-po-tsu*. És especialment revelador el procés d'interiorització i d'apropiació dels referents xinesos que fa Josep Palau i Fabre en les paraules introductòries a les tankes, just després de dedicar la sèrie a Carles Riba i Marià Manent (amb la significativa, i gens casual, ommissió de Josep Carner). De la mateixa manera que Gustave Flaubert afirmava que ell era Madame Bovary, Josep Palau afirma que ell és l'emperador xinès, convertit així també en l'ideal de la plenitud i sobirania creadora, tal com passava amb el xinès subtil, ardent, fi i límpid del tàndem Mallarmé-Riba:

L'emperador lang-Po-Tzu? No el coneixeu? Sóc jo mateix, si us plau; és una dimensió de mi: Orient interior, somni somiat. Els Poemes són grans –qui ho negarà?- en la mesura que jo sóc emperador (Palau i Fabre 1984: 35).

Altres exemples d'«apòcrifs» fets a la manera xinesa que il·luminen amb llum nova i contextualitzadora la pràctica de la traducció indirecta els trobem en alguns dels poemes sinitzants de Joan Perucho, que amara la seva obra de rareses, curiositats, erudicions i estímuls diversos de la imaginació, arrelant en l'erudició i l'evocació romàntica, gòtica i fantàstica, com a primera materia tractada de forma lleument paròdica, amb ironia i distanciament postmodern. En alguns dels poemes o dels textos peruchians sobre Xina hi batega la fascinació per un món misteriós, equiparable a la funció que en la seva obra hi juga el món de l'orient de la mediterrània, Bizanci o el món copte, o ja als anys seixanta el món sensual i abarrocat del pop-art londinenc.

La Xina i la poesia xinesa apareix en els textos de Perucho com una estètica, com un espai imaginari, com una tradició aromàtica i tot just intuïda, amb una funció similar a la que juga en l'obra de Jorge Luis Borges o Álvaro Cunqueiro. Així, per exemple, en un fragment del seu *Lapidari*, on s'imita la forma medieval del tractat sobre les propietats curatives, simbòliques i morals de les pedres, la manipulació imaginativa dels referents xinesos que opera Perucho amb aquest triple joc de miralls literaris converteixen el budisme zen (budisme d'origen xinès, *chan*, que va arribar a occident a través de Japó, amb el nom de zen) en una pedra, i se'n serveix de pas per emetre un judici estètic i filosòfic, que contraposa el predicament del zen en certs moments en l'europa del segle XIX i XX, especialment en la dècada dels cinquanta i seixanta, amb al desdeny amb què se'l

miren els filòsofs marxistes com Adorno, en el moment de redacció del llibre, als anys setanta:

ZEN. La pedra *Zen* pertany al món oriental i serveix veheiments analogies amb la filosofia del mateix nom. Serveix per a glopejar, barrejada amb aigua i un pometa de menta. Schopenhauer en cantà les excel·lències i sembla que n'han tingut coneixement Spengler i Henri Massis. Contràriament, no gaudeix de massa prestigi avui dia, i hi ha una pàgina d'Adorno –un xic fosca, val a dir-ho- on se'n parla amb un cert desdeny. (Perucho, 1975: 173)

En el poema en prosa «La muralla xinesa», del llibre *Cendres & diamants* (1989) hi veiem d'entrada el dibuix d'una estampa orientalista derivat de la declarada anècdota de la visita a la Gran Muralla i la ciutat de Xi'an:

La muralla de la Xina salta les muntanyes i serpenteja amb coqueteria a les valls tot perdent-se a l'horitzó. Les dames hi passegen amb ombrel·les guarnides, cosides delicadament, brandant picarols d'argent i sedes de colors; els cavallers hi van amb buirac i sagetes mentre saluden plens d'arrogància. Aquest món, hom el troba esvaït a la calligrafia dels poemes que el meu guia Zi Lu m'ensenya a la ciutat de Xian. (Perucho, 1989: 139)

En la segona part del poema en prosa hi retrobem un gest que era molt car a Joan Perucho: olorar o auscultar un objecte d'art, un llibre, imaginar-hi sons, veus, històries. En els darrers anys de la seva vellesa, la seva passió de bibliòfil es concentrava ja no en la lectura (que les dificultats pròpies de l'edat li impedien dur a terme) sinó en aquesta auscultació imaginativa del llibre, entès com a objecte singular, màgic i auràtic, invocador de presències espectrals, d'estímul i efluvis misteriosos:

Acosto l'orella a un escriptori lacat, de color verd malaquita, i allà hi sento la veu de les donzelles banyant-se, rialleres però difuntes, dins del gran riu imparable de l'oblit. (Perucho 1989, 139)

Molt més estranya però suggerent és la presència del referent xinès en el poema de Joan Brossa *Petit circ xinès*, on l'ús de l'anomenada «ortografia natural» pròpia de l'escriptura intuïtiva i no ajustada a les arbitrietats de l'ortografia normativa, ens remet a la màgia, el sortilegi i la fascinació íntima per l'exotisme del circ xinès: la parla xava de Barcelona es projecta en la ingenuïtat d'una escriptura i d'una parla infantil, no filtrada per la normativa socialitzadora:

Bolas cas fan sarbi per casa osells  
las llansan alboltan las bolas sa sapan i  
el casado pot casa 5 o 6 osells ala bagada. (Brossa 1970: 470)

En el terreny de la ficció narrativa catalana del segle XX es poden detectar també unes quantes presències xineses destacables. La

---

primera que trobem és la novel·la humorística adreçada a un públic infantil de Josep M. Folch i Torres, *Aventures den Bolavà al país dels xinos* (Biblioteca Patufet, 14. Editorial Baguñà, 1912), on el detectiu basat en la figura de Sherlock Holmes té tractes amb el sempre fonedís personatge de Yam-an-Wist. També anecdòtica, però significativa, és la presència d'un criat xinès, Xun-Li, que parla amb la *ela*, en la mai reeditada novel·la que va publicar Mercè Rodoreda l'any 1936, *Crim* (Quaderns Literaris, Edicions de la Rosa dels Vents, 1936), una paròdia de novel·la policíaca amb elements d'avantguarda i un humor que la connecta amb el Grup de Sabadell. En tot dos casos són imatges procedents de l'imaginari popular ficcional d'arrel vuitcentista.

Ja unes quantes dècades més endavant, trobem elements xinesos més substantius i menys basats en l'estereotip en els contes d'ambientació xinesa de Baltasar Porcel, que empès pel seu «maoisme llibertari» va viatjar per Xina als anys setenta. Fruit dels seus viatges n'és el llibre mai reeditat *China, una revolució en pie* (Destino, 1974), on traça un retrat de la Xina del moment, entusiasta i tanmateix interessant. Al marge d'aquesta aproximació assagística, Baltasar Porcel va reelaborar algunes llegendes xineses i també va escriure un memorable relat, «Reinvindicació de la Vidua Txing», on dialoga amb el conte que Jorge Luis Borges «*La vidua Ching, pirata*», de la *Historia universal de la infamia*:

La història és cruel i no gens equitativa: ideologies i passions del temps present enterboleixen els judicis sobre el passat. Per què Jorge Luis Borges va haver de posar al s ervei de la calúnia la brillantor fulgurant de la seva prosa, semblant a una geometria de cristall? D'antuvi, ja va incloure el relat «*La vídua Txing, pirata*» en la seva *Història universal de la infàmia*: el prejudici resulta palès. (Porcel, 1979: 7)

És digna de menció una peculiar i rara influència xinesa. L'any 1970 un autor desconegut, Josep M. Sonntag, va guanyar el premi Prudenci Bertrana amb la novel·la *Nifades*, una novel·la d'alt voltatge eròtic (Sonntag, 1971). Un cop editada algú va adonar-se que la novel·la calcava de forma molt literal una versió reduïda i popular d'un famós clàssic eròtic xinès, el *Jinpingmei* 金瓶梅, traduït com a *Loto dorado*, i que Josep M. Sonntag va poder llegir en l'edició mexicana de 1961 (Men Hsi, 1961).

Són dignes de menció en aquest apartat també dues novel·les més recents. D'una banda *L'emperador*, de Jordi Coca, de l'any 1997, novel·la ambientada a la Xina de la dinastia Ming, a finals del segle XVI, on es narra el viatge iniciàtic d'un jove que decideix fer un llarg periplo fins a conèixer l'emperador xinès. Es tracta d'un llibre rar i preciós, d'una reflexió sobre el poder i l'autoconeixement, que no preten ser una novel·la històrica, però que es documenta molt bé, per fer una faula autònoma. Finalment cal destacar el llibre de

Miquel de Palol *El quincorn*, guanyadora del premi Sant Jordi 1998, on l'erotisme i el misticisme d'asia oriental encarnen en la figura fascinant i torbadora de l'amant tòrrida Su Kiang.

### 3. II·luminacions eixutes

Provàvem d'organitzar al principi el cabdal de referències i aproximacions al tema que ens ocupa dividint la matèria en tres parts: en primer lloc un apartat dedicat a les versions i repeses, en segon lloc un apartat per a les recreacions imaginatives de referents xinesos i finalment un apartat per a les influències filosòfiques i espirituals

Aquest darrer apartat de la presència del pensament i de les formes de misticisme i de religiositat d'Àsia permet moltes digressions i dóna per a moltes referències, però es fa força evident en alguns poemes de Pere Gimferrer que va escriure a mitjan de la dècada dels anys setanta, coincidint amb el seu màxim interès assagístic per les obres d'escriptors tan marcats per Àsia com Octavio Paz, i per pintors d'avantguarda com Max Ernsts o Antoni Tàpies.

La petja del budisme zen (Chan) és més que evident en el llibre-poema-en-deu-seccions de Pere Gimferrer, *L'espai desert* (1976), on es dreça el testimoni verbal d'una aventura espiritual d'alliberament, d'un procés d'individuació –per dir-ho en termes alquímics junguians–, d'accés a través de la paraula poètica a una experiència de l'absolut i de l'essencial: es tracta en definitiva d'un poema místic, però d'una mística estètica, atea, materialista, no religiosa, on el concepte budista del buit és essencial. El poema incorpora trets vinculables a la mística sexual tântrica –el misticisme de l'èxtasi amorós– que arriben a Pere Gimferrer, entre altres possibles vies, a través d'Octavio Paz, en assaigs com *Conjunciones y disyunciones* o en poemes com «Piedra de sol», que amb tanta atenció i lucidesa ha sabut llegir Pere Gimferrer. El poema incorpora també trets del que el mateix Gimferrer denomina justament en la seva *Lectura de Octavio Paz* la «il·luminació eixuta del zen», que Gimferrer absorbeix també en bona mesura a través de l'obra d'Antoni Tàpies. El budisme zen aporta al poema de Gimferrer bona part del rerefons filosòfic, del joc de paradoxes encarnades en allò desert, la buidor, l'absent com a via negativa per a apropar-se a través de la desaparició de la identitat contingent i ordinària a una forma més fonda d'humanitat i de coneixement (els ulls devorats per talps perquè pugui ser vist el que hi ha al darrere, els sols cecs que il·luminen *L'espai desert...*)

## 4. L'ideograma de l'instant

En les seves *Leçons sur Chuang-tse* (2003), el filòleg i sinòleg suís François Billeter llegeix el més literari, heterodox i dissolvent dels pensadors xinesos de l'antiguitat (Zhuangzi), com si fos el seu veí: el llegeix en funció de l'experiència humana compartida i compartible. No és que ignori el soroll de fons del malentès verbal, referencial i cultural que augmenta amb el temps i amb l'espai, amb la llunyania dels codis estètics i socials, però és justament el filòleg (que per a Billeter ha de verificar la seva lectura a través de la traducció) qui ha d'ocupar-se de fer intel·ligible el text que llegeix.

Joan François Billeter és amic personal i col·lega amb plena sintonia amb els plantejaments crítics i filològics de Jean Bollack –que tant bé ens ha apropiat Arnau Pons. Jean Bollack no llegeix ni tradueix poetes xinesos sinó que llegeix i tradueix Paul Celan. Prova d'aclarir en la màxima mesura del possible el que diuen els seus poemes. Parteix de la premissa, òbvia però inexplicablement infreqüent, que els poemes diuen alguna cosa concreta i aprehensible. Es nega a emboirar-lo amb metafísiques, ambigüitats endèmiques i misticismes. De manera semblant, Jean François Billeter reescriu el Zhuangzi –el tradueix i l'interpreta– instal·lant-se justament en el cor de la ferida, en la fractura irreductible de la distància per fer-la diàfana i transitable: per fer contemporani el clàssic, per fer veí l'escriptor llunyà i tractar-lo com a un escriptor: no com un xinès professional. No s'empanyona amb digressions síniques, històriques i filosòfiques gremials, que exotitzen Zhuangzi fins a l'infinit, que facin de Zhuangzi un taoïsta incompreensible, irreductible. Contràriament, Billeter el llegeix en la seva literalitat més radical per fer-lo ressonar en els replecs de la seva experiència comuna i universal de lector.

Hi ha en aquest gest del filòleg que lliga traducció i interpretació crítica tota una lliçó: la divisa ètica del mitjancer –crític, editor, traductor o simplement lector en veu alta– és la de ressonar amb el text en els harmònics precisos que aquest li proposa: llegir és un acte de presa de consciència. Reescriure o llegir un text en un altre temps i un altre lloc i una altra llengua de maneres llunyanes, ens descentra, ens vol molt desperts. I això sempre és bo. El problema és quan llegir l'altre és una manera com una altra d'endormiscar-se en la sopa tèbia (i sempre molt comercial) dels tòpics revisitats i de les projeccions estereotipades del desig, de les obvietats tautològiques i reiterades.

Un cop establert que el malentès és inevitable en alguna mesura, i que no ens podem escapar d'algun grau de reinvençió i de projecció dels propis horitzons sobre els paisatges aliens (més o menys llunyans o veïns), llavors és tot just quan comença el viatge del torsimany que prova d'obrir camins diàfans i literàriament transitables: camins on

el coneixement genuïnament literari que poguem arribar a obtenir a través dels ritmes, raons i paisatges traduïts compensi tot el que s'ha perdut pel camí i tots els revestiments i encalats que s'hi hagin afegit per necessitat o per imperícia i distracció.

Una ètica i una estètica de la traducció amb un aire de família a les de Jean François Billeter i de Jean Bollak, les trobem en el poeta i també filòleg Joan Ferraté, que tradueix (de forma indirecta) i llegeix al poeta xinès Dufu 杜甫 també com un ésser humà que escriu coses perfectament plausibles i amb vies d'accés lectora del tot transitables des de llengües llunyanes. Això es produeix quan el traductor fa el viatge (ni que sigui indirecte i armat amb diccionaris bil·lingües que ha après a fer servir, com va ser el cas ja abans esmentat de Joan Ferraté en els seus magnífics i exemplars *Cinquanta poemes de Du Fu* [1993]), fa el viatge en direcció al text, i no es dedica per contra a entretenir-se amb excursions facultatives que prenen el text original merament com a camp base i pretext recreatiu. Per a Joan Ferraté, Dufu és un ésser humà amb circumstàncies intel·ligibles per a lectors de tota mena: un poeta que reflecteix en l'acció imaginativa i en la concreció verbal dels seus poemes circumstàncies de la seva vida i del seu temps, un poeta que parla de l'exili, la separació o l'enyor a partir de concretes convulsions dinàstiques del seu temps, i a partir de les seves circumstàncies polítiques i vitals. Acostumat a traduir grecs arcàics i moderns, Joan Ferraté sap que no li calen boires ni evanescències: veu en Dufu més un poeta, que no pas un poeta xinès.

El seu germà, Gabriel Ferrater, va escriure un poema que es titula *Signe*, un poema que reposa del tot en la imatge d'un hanzi 汉字, caracter xinès o japonès (*kanji*). Dos cossos entrelaçats que fan l'amor dibuixen plegats els traços que dibuixa el pinzell del caracter xinès o japonès: un «ideograma de l'instant». La base material o corporal del signe (el *significant*) la fan aquestes cames i mans i peus que dibuixen el signe. Diu Gabriel Ferrater:

Quin pinzell d'orient  
obeïu, que us dibuixa  
un signe de carícia?  
Ratlles d'un cos i un altre  
no es destrien. Deixeu  
que us avingui l'abraç  
esbalaït. La mà  
se't vincla lluny. Un peu  
et prem la cara.

La metàfora explicitada en el poema per la referència al «pinzell d'orient», a les «ratlles que no es destrien», a l'«ideograma de l'instant» i al «traç d'esma», queda reforçada per l'analogia icònica que hi ha entre la imatge composta per dos cossos nuats i la dimensió



componencial dels caràcters xinesos, fets també de dos –o més– cossos gràfics combinats. En la segona meitat del poema, la reflexió al voltant de la dimensió moral, verbal, dels cossos entrelaçats, la genera la interrogació sobre l'enigmàtic *significat* d'aquest signe, d'aquest «ideograma de l'instant» confegit pels dos cossos sumats.

Veus  
que ella no el llegirà  
com tu, l'ideograma  
de l'instant, el traç d'esma  
que us estreny aquest nus?  
Ella calca un fantasma.  
Tu compliques records.

La diversitat d'interpretacions que dona del signe cadascun dels dos amants deriva de la diversitat de la memòria sobre la qual actuen els gestos-traços del signe: mentre ella calca un fantasma, ell complica records. Tots dos llegeixen «l'ideograma de l'instant» en relació a l'experiència passada. La posició de comprensió lúcida que el poema proposa davant d'aquesta fractura sol·lipsista, davant d'aquesta radical comunicació paradoxalment simultània a la màxima fusió corporal, passa per l'acceptació de grat de la participació en la reescriptura de la memòria de l'altre:

Riu d'haver-lo gosat.  
Rius que vulgui, flexible,  
resseguir-los amb tu.

Per comprendre aquests versos finals és fonamental valorar la importància dels pronoms febles i d'aclarir el seu referent: ella riu d'haver-lo gosat (el fantasma), mentre ell riu pel fet que ella vulgui resseguir-los (els records). L'acceptació del paper que l'altre li assigna en la personal i intransferible invenció del significat de l'ideograma, del signe que tracen els cossos mesclats, apareix simbolitzada per aquest «riure» on es xifra la divisa que tancava el pròleg del seu primer recull poètic, *Da nuces pueris*: l'escriptura poètica com un saber que treballa «a favor de la felicitat».

Retrobem aquí doncs el malentès: dos cossos que es fonen però que són tan llunyans i estrangers que ni tan sols saben llegir igual el mateix signe, el signe que fan tots dos mesclats. El que fa que aquest sigui un poema remarcable i que val la pena aquí adduir és el seu final: un cop constatat que cadascú hi posa una diferent càrrega moral i una diferent aportació de memòries i fantasmes particulars, el poema aconsella riure de poder viure el malentès, com a gest moral d'acceptació de la fractura essencial que hi ha en la interpretació de qualsevol signe, fins i tot entre els cossos més estretament lligats.

De la mateixa manera que els dos cossos entrelaçats s'inventen

inevitablement el significat del signe, el caràcter xinès o japonès que dóna sentit al seugest amorós, i se'lfan a la mida de la seva experiència moral, i de la mateixa manera que malgrat aquest solipsisme latent en tota comunicació (i aquí el Wittgenstein del llenguatge privat i del dolor i del color incomunicable hi treu el nas), Gabriel Ferrater aconsella de riure i de gaudir del joc de calcar fantasmes aliens i de complicar records de l'altre, d'aquesta mateixa manera vull breument doncs aquí reivindicar que el viatge del traductor i de l'escriptor al veïnatge xinès, als *orientes* en plural i en minúscules que no ens atrevim mai a esmentar: és un viatge que val molt la pena. És cert que les cartes que vénen de lluny, amb segells de la Xina, arriben sovint a destemps, amb el paper mullat, sense remitent i amb una lletra gairebé indesxifrable. Gairebé sempre arriben perquè, de fet, som nosaltres mateixos que ens les hem enviat des de casa.

Parlem d'*orientes* a manera de provocació: després de la impagable i lúcida aportació d'Edward Saïd sobre l'orientalisme, es tendeix a repetir com una mena de mantra acrític i simplista que tota recepció estètica del que ve d'Àsia és en realitat el revers culpable i anacrònic d'una empresa colonial. I això és injust i fals: estudiar i gaudir sense emboiraments narcotitzants de l'art tradicional xinès o dels seus relats i poemes no té res d'orientalista, ni té per què necessàriament contribuir al constructe normatiu, oficialista i totalitari de la Xina mil·lenària restreta, sàvia, patriòtica, neoconfuciana i disciplinada.

## Bibliografia

- BILLETER, J. (2003): *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Madrid: Siruela.
- BROSSA, J. (1970): *Poesia Rasa*, Barcelona: Ariel.
- CARNER, J. (1935): *Lluna i llanterna*. Barcelona: Edicions Proa.
- . (1974): *Proverbis d'ací i d'allà*. Barcelona: Edicions Proa.
- . (1992): *Poesia*. Barcelona: Quaderns Crema.
- COCA, J. (1997): *L'emperador*, Barcelona: Destino.
- COMADIRA, N. (2005): *Deu poemes xinesos i dos de japonesos que parlen de menjar*. Barcelona: Laie.
- DACHS, R. i SUÁREZ, A-H. (1996): *Cent un juejus de Xina Tang*. València: Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- FERRATÉ, J. (1987): *Catàleg General 1952-1981*. Barcelona: Quaderns Crema.
- . (1992). *Cinquanta poesies de Du Fu*. Barcelona: Quaderns Crema.
- HAWKES, D. (1987): *A Little Primer of Du Fu*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press.
- LÓPEZ-PICÓ, J.M. (1922): *Popularitats: opus XII*. Barcelona: Altés.
- ANÒNIM (1961): *Loto dorado*. (Hsi Men y Sus Esposas) Mèxic: Baal Editores. MALÉ, J. (1998): «Marià Manent, xinès de cor límpid i fi: entre Mallarmé i la poesia oriental». *Revista de Catalunya*, 134 (novembre 1998): 89-103.
- MANENT, A. (1995): *Marià Manent. Biografia íntima i literària*. Barcelona: Planeta.
- MANENT, M. (1928): *L'Aire daurat. Interpretacions de poesia xinesa*. Barcelona: Atenes.
- . (1967): *Com un núvol lleguer. Més interpretacions de la lírica xinesa*. Barcelona: Edicions Proa.
- . (1968): *A flor d'oblit*. Barcelona: Edicions 62.
- . (1980): *20 poemes xinesos*. Pròleg de Joan Teixidor i il·lustracions a la punta seca de Miquel Plana. Olot: Impremta Delta.
- . (1982): *L'aroma de l'arç: dietari dispers 1919-1981*. Barcelona: Laertes.
- . (1986): *Vell país natal*. Barcelona: Empúries.
- . (1986b). *Poesia completa*. Barcelona: Columna.
- MESTRES, A. (1925): *Poesia Xinesa*. Barcelona: Llibreria de Salvador Bonavia.
- OLLÉ, M. (1997): «Lluna i llanterna: represa de temes xinesos: De Bai Juyi a Josep Carner, passant per Arthur Waley». Dins Jaume Subirana (ed.), *Carneriana. Josep Carner vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Editorial Proa, 133-150.
- . (2013) «Una prosa clàssica xinesa represa en vers per Josep Carner a partir d'Arthur Waley: del «Qiusheng fu» d'Ouyang Xiu a la «Tardor» de Josep Carner», en *Anuari TRILCAT* núm. 3 (2013) pp. 61-83, ISSN: 2014-4644
- . (2014) «Versions del xinès: la reescriptura indirecta de la poesia clàssica xinesa». Dins Garcia Sala, I, Sanz Roig, D. i Zaboklicka, B. *Traducció indirecta en la literatura catalana*. Lleida: Punctum. pp. 57-92.
- PALAU I FABRE, J. (1983): *Poemes de l'alquimista*. Barcelona: Edicions 62.
- . (1965): *Tao-te-king. Tria i versió de Josep Palau i Fabre*. Litografies d'Albert Ràfols Casamada. Barcelona: Imp. S. Salvadó Cots
- PARCERISAS, Francesc. (2013): *La primavera a Pequín. Un dietari*. Barcelona: Quaderns Crema.
- PERUCHO, J. (1975), *Els balnearis*, Barcelona: Destino.
- . (1989): *Cendres & diamants*, 1989. Barcelona: Columna.
- . (1996): *Obres completes*, 8. Barcelona: Edicions 62
- PORCEL, B. (1979): *Reinvindicació de la vídua Txing*, Barcelona, Edicions 62.
- POUND, E. (1985): *Catai*. Traducció de Francesc Parcerisas. Barcelona: Empúries.
- POUS, A.. (2005): *Antoni Pous: l'obra essencial*. A càrrec de Ramon Farrés. Pròleg de Ramon Torrents. Vic: Eumo.
- RIBA, C. (1968): *Elegies de Bierville*. Barcelona: Edicions 62.
- RIERA, M. (2013): *Versions de Bai Juyi*. Barcelona: LaBreu.
- SAGARRA, J. M. (2001): *L'ànima de les coses*. Barcelona: Quaderns Crema.
- SONNTAG, J. M. (1971): *Nifades*, Barcelona: Edicions 62.
- WALEY, A. (1919): *More Translations From The Chinese*. New York: Alfred A. Knopf.

- KRISTAL, E. (2002): «Considering Coldly: A Response to Franco Moretti», *New Left Review*, 15, may-june, 61-74.
- LEE-DISTEFANO, D. (2008): *Three Asian-Hispanic Writers from Peru: Doris Moromisato, José Watanabe, Siu Kam Wen*, Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.
- LOPES, D., ed. (2005): *Cinema dos anos 90*, Chapecó: Argos.
- LÓPEZ-CALVO, I. (2008): «Sino-Peruvian identity and community as prison: Siu Kam Wen's rendering of self-exploitation and other survival strategies», *Afro-Hispanic Review*, vol 27, 1. Vanderbilt University.
- MOLINA, C. (2013): *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*, Rosario: Fiesta Ediciones.
- MONTALDO, G. (1998): «Borges, Aira y la literatura para multitudes», *Boletín/6*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
- MONTALDO, G. (2010): *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MORETTI, F. (2000): «Conjectures on World Literature», *New Left Review* 1, 54-68.
- MORETTI, F. (2005): *Graphs, Maps, Trees, Abstract Models for a Literary History*, Londres: Verso.
- PÉREZ VILLALÓN, F. (2013): *Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos*, traducción y selección, Santiago: Ediciones Táchitas.
- QUAGLIA, M. (2012): «La escritura de una identidad chino-peruana. Una conversación con Siu Kam Wen (19 giugno 2012)», *Altre Modernità* 8 à 11, Univeristà degli Studi di Milano, 281-290.
- SAID, E. (1978): *Orientalism*, Nueva York: Knopf.
- SANCHEZ PRADO, I., (ed) (2006): *América Latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- SANTIAGO, S. (2004): *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*, Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais.
- SISKIND, M. (2014): *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*, Chicago: Northwestern University Press.
- SIU, K.W. (2013 [1986]): *El tramo final*, Barcelona: Plataforma Editorial.
- SPIVAK, G.C. (2005): *Death of a Discipline*, Nueva York: Columbia University Press.
- SÜSSEKIND, F. (2013): «Objetos verbais não identificados», *O Globo Cultura*, 21/9/13. <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>> [21/5/2015]
- TRIGO, A. (2012): *Crisis y transfiguración de los estudios culturales*, Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- YOUNG, E. (2014): *Alien Nation. Chinese migration in the Americas from the Coolie Era through World War II*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

#13

# CHINESE VICINITY AND LITERARY EXOTISM

**Manel Ollé**

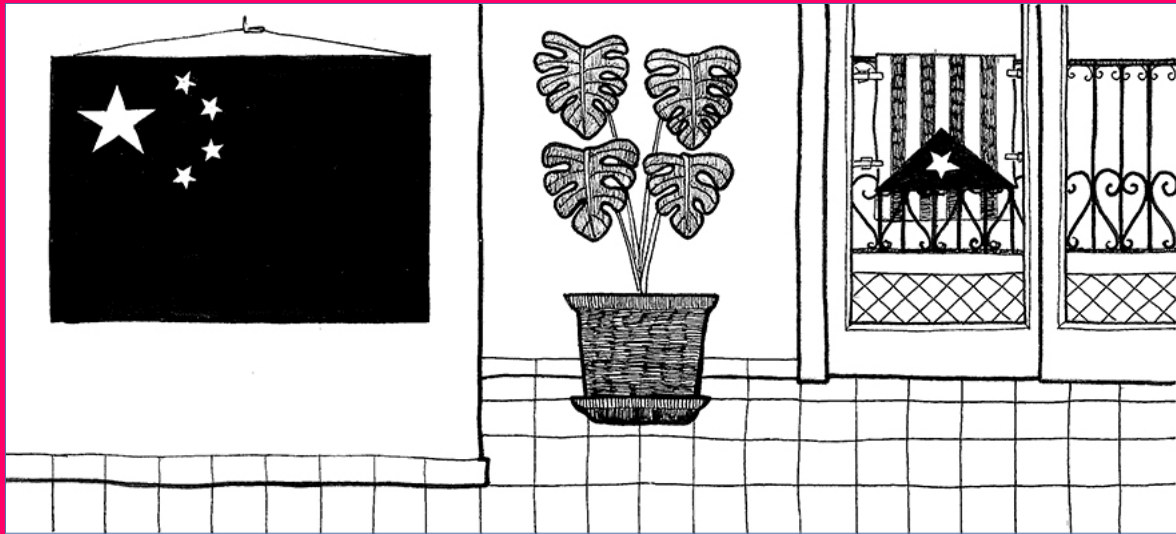
*Universitat Pompeu Fabra*

**Illustration** || Hugo Guinea

**Translation** || Xavier Ortells-Nicolau

**Article** || Upon Request | Published: 07/2015

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



**Abstract** || This article offers a critical view of the projection of Chinese poetry and Chinese references on Catalan literature from early 20th century to today. We consider the meaning and function of these sinical drifts, their presence in versions and indirect translations of Chinese poetry, or as poetic or narrative themes, and their influence as inspiration for philosophical or spiritual positions.

**Keywords** || Chinese literature | Catalan literature | Indirect translation | Version | Exotism | Orientalism

---

There is no “Chinese Catalonia” as there was a “France chinoise” according to René Étiemble, but the imprint of Chinese shadows on a number of Catalan writers is significant enough to justify our attention beyond curiosity and erudite taxonomy. The sinophilia of Catalan contemporary literature can be understood as a symptom of the aspiration for universalism and modernity. There are Chinese influences in Catalan letters because there are Chinese influences in the most educated European nations, especially France and the Anglo-Saxon sphere. The classical works that have had an influence in the work of Catalan writers of the 20<sup>th</sup> century have usually belonged to a universal canon, and in a way they remedy some of the limitations of the classicism of Catalan medieval authors.

Translations by Carles Riba (Homer, Sophocles, Kavafis, Poe...), de Sagarra (Dante, Shakespeare...), versions of Tang poetry by Josep Carner, Marià Manent or Joan Ferraté, Espriu’s rewriting of Greek, Hebrew and Egyptian myths, Carner’s *nabí*... these works are all inserted in the culturalist and universalist effort which, aiming to overcome rusticity and dialectalism, characterized 20<sup>th</sup> century Catalan literature. These works are also inserted, however, in strict individual expressive needs and a process of internationalization and transference of classical traditions at an international level, which only a comparatist perspective can properly contextualize.

The Chinese influence in Catalan literature that we examine here serves a dual role as both a connection to an ancient and prestigious tradition and a source of innovative literary formulae befitting the expressive demands of modernity of a European literature of national—not regional—and thus universal aspirations. There are aesthetical affinities, which paradoxically are different in every Catalan writer: by choosing authors, themes and poems, and a particular kind of rewriting, each writer invents Chinese poetry or the Chinese imaginary differently, according to his or her literary project and aesthetics. There is also a will to partake in contemporary European dialogues and currents, a poetic fashion that enriches national literatures with foreign classics as it strives for the cosmopolitanism that marks much of the literary efforts of the period. All throughout these elements, there is also a noticeable fascination for a distant, exotic and mysterious fictional space, a prestigious and sophisticated space that allegedly is wise and seductive.

China became a relevant subject in Catalan literature because writers did more than translate or retranslate works. Writers fully incorporated texts, genres, topics and fictions of Asian origin. Which kind of China did Catalan writers of the 20<sup>th</sup> century invent? While not presuming to exhaust the issue, here we distinguish three possible approximations: first, China becomes source of texts that are adapted or refashioned, reinterpreted within new linguistic, rhetorical and

creative parameters. Second, China is a fictional space, a referent and projection of literary imagination. Third and last, China generates worldviews and currents of philosophical and spiritual thought—i.e., Daoism—that attract many contemporary artists and creators.

## 1. Remakes, versions and interpretations

The first of the three aspects, then, involves remakes, versions, and indirect interpretations (rather than translations) of poems indirectly Chinese, which some authors make completely their own, based on English or French sources: effectively Carner-ing, Manent-ing or Ferreter-ing the works...We are closer to comparative literature than translation studies, as we are analyzing the circulation of an imaginative source in mediating texts (acknowledged yet not evident), which are re-contextualized with changes in meaning, in interpretative framework, in rhetorical and aesthetic surroundings, and even in the authorial attribution.

Fascination for Chinese classical poetry—especially the poetry of the Tang dynasty (7<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> century)—has been a remarkable constant in European and American poetry of the 20<sup>th</sup> century. Hand in hand with the late-19<sup>th</sup> century sinologists, Western writers accessed a new, exotic, suggestive classicism, with aesthetic parameters more or less gleaned or invented. The Chinese literary tradition developed under strong institutionalization—given the fact that the exam system established continuity between literary practice and bureaucratic positions. The resulting tradition is one that tends toward idyll and harmony rather than conflict or tragedy, to allusion and the encoding of emotion rather than evidence; to contemplation rather than action, to conformism rather than heroism. It tends to show the individual as part of a (natural or social) totality rather than confronted by the environment. It tends toward ecstatic rather than cleansing mysticism, to allusion and suggestion rather than clear expression, to the recreation of landscapes, situations and reified formulae over originality and formal rupture.

While these elements might seem to position this poetry in the antipodes of modernity, Chinese poetry (especially Tang and Song), as well as Japanese haiku did inject in contemporary poetry a conception of poetry devoid of rhetorical constraints, as a tool for direct knowledge that eschews conceptual, moral or philosophical mediating discourses. Poetry becomes a pure play of images, voices and poetical perceptions, the sharp blade that formalizes a profound knowledge that stands on its own, and which only later can more or less be connected with Daoism, Buddhism, Confucianism or Shinto. Poets that range from post-symbolism to the beat generation,



including imaginism and poetry of experience, were attracted to it.

In this sense, we find Catalan poets who devoted attention to Chinese poetry in one or more books (Apel·les Mestres, Marià Manent, Josep Carner, Joan Ferraté) and other poets who relied on Chinese poems more sporadically (Josep M. López-Picó, Josep M. De Sagarra, Josep Palau i Fabre, Antoni Pous, Narcís Comadira or Francesc Parcerisas...).

The first indirect translation of Chinese poetry into Catalan was included in *Popularitats* (1922) by Josep M. López-Picó. The first part of the book, titled “Orient, Occident”, includes a brief series of poems, “Estampes xineses” (“Chinese vignettes”). The next year, on 16 September 1923, Josep M. De Sagarra published in *La Publicitat* an article entitled *Poetes de la Xina*, in which he offered a panoramic of the French reception of Chinese poetry, mentioning the most significant translations, and its influence on symbolist and parnassian poets like Leconte de Lisle or Heredia. Sagarra’s article is a relevant index of the initial reception of Chinese poetry in Catalonia as connected to a curious, real-time interest in cosmopolitanism and the aesthetic currents of the great European capitals, especially Paris and London.

The first book devoted in full to Chinese poetry is Apel·les Mestres’ *Poesia Xinesa* (1925), a book of versions from translations by French sinologists of the second half of the 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> century. Mestres was a versatile artist and singular poet, in tune with the earliest impulses of an aestheticist modernism that, in the 1920s, was already totally separated from the dominant currents in Catalan literature.

In this section on versions, remakes and interpretations of Chinese poetry, of the utmost importance (and deserving of an article in themselves) are the versions of Chinese poetry by Marià Manent in *L’aire daurat* (1928) and *Com un núvol lleuger* (1967), created mainly from translations by Arthur Waley. The contrast between the limited number of poems that Marià Manent published as his own (his *Poesia completa 1916-1986* gathers around seventy poems from the four brief books of full authorship that he published, even though he only salvaged a few poems from the first) in contrast to the more than one hundred and fifty poems—roughly double—of Chinese inspiration published in three books *L’aire daurat* (1928), *Com un núvol lleuger* (1967) and *Vell país natal* (1986), published as his own but included an epigraph, “inspiracions xineses” (Chinese inspirations), indicating that the phenomenon cannot be ignored when examining Manent’s oeuvre.

---

In addition to Manent, we should mention “represes de temes xinesos” by Josep Carner, originally published in 1932 in the magazine *La nostra Terra* under the title *La passejada pels brodats de seda*, and later reunited in a larger volume, *Lluna i llanterna* (1935) and in one of the seven sections of *Poesia* (1957), based also on Arthur Waley’s translations. The Chinese poetic tradition provided Josep Carner with materials that fit his sensibility, the principles behind his writings, and his poetic positioning: a poetry that moves in a descriptive tone, that integrates the subject in nature, that adjusts its rhythms to Nature’s cycles and tries to reproduce them, that connects acceptance and comprehension of the course of events and the negation and fusion of the subject in an alterity.

Despite the significance of Carner and Manent’s incursions into the Chinese poetical space, as we have addressed them elsewhere, here we merely mention them in order to provide a broader panoramic.

In *Nous Quaderns de l’Alquimista* (1983), Josep Palau i Fabre declared that the pioneer book in the field, *L’aire daurat* (1928) by Marià Manent, had been crucial in his education. Such emphasis is reminiscent of T.S. Eliot’s affirmation that modern poetry in English had initiated its modern phase with Ezra Pound’s *Cathay*. Palau i Fabre had only a brief incursion in the indirect translation of Chinese poetry, and not exactly poetry but a few texts from Laozi’s *Daodejing*, edited in an illustrated edition with Albert Ràfols-Casamada in 1965.

As for indirect translations of philosophical texts, we should also cite the poet and German studies scholar Antoni Pous, linked to the poetic group Grup de Vic and a specialist on Paul Celan and Walter Benjamin, vboth of whom Pous was the first to introduce in Catalonia. Pous wrote a few poems and prose pieces based on Chinese texts and motifs, and indirectly translated fragments from the Confucian thinker Mencius; his work is reminiscent of the approach to the Chinese philosophical and poetic world of Bertolt Brecht (Pous 2005, 289-291).

We should also include a special and detailed comment on Joan Ferraté’s indirect translations. In his poetic works, intertextuality and the full appropriation of foreign works, translation, versions and indirect translations are framed by the guiding principle of maintaining total consciousness and control over the poetic materials, in contrast to the creative idealism of the avant-gardes and other post-Romantic movements that privilege inspiration and the poet’s unconscious as medium. From this perspective, Ferraté also problematizes the Romantic idea of original authorship and claims the full appropriation of any poem, regardless of its origin: “Els meus versos són del tot meus, començant pels traduits” (Ferraté 1987: 14).

Ferraté's versions of four sections or poems from the *Daodejing* in *Llibre de Daniel* (1976), and later in *Catàleg general, 1952-1981*, are particularly noteworthy. These are rewritings that explicitly disguise the origin of the text, leaving the genealogy in the terrain of play and posing it as a challenge to the reader, who might or might not want to discover the original texts. The section of the book that includes the four poems is enigmatically titled "Quatre versions d'un clàssic xinès", deliberately hiding the source behind an ambiguous "Chinese classic" in an ironic game of decontextualization, quite significant in redirecting a mystical and philosophical text toward the literary field, particularly noteworthy in the context of the 1960s and 1970s Californian orientalist New Age, from which Ferraté departs by omitting the Daoist original.

The value of Ferraté's contribution lies in centering the inescapable drift of any indirect translation: a double remoteness from the original. Ferraté transforms this distance in the space of significant intervention. He does not try to mask what at first glance might seem to negate the aura and value of an indirect translation: the distance with regards to the pure, mythical original, generated by the double appropriation and double rewriting implicit in indirect translation: Joan Ferraté does not try to disguise it. His indirect translation turns the betrayal of the original into a radical decontextualizing and ironical (postmodern?) mechanism. For example, in creating a version of chapter LXXX from Laozi's book (*xiaoguo guamin*: literally: small country, little population), he introduces deliberate anachronisms by introducing yachts and bazookas, but always appropriate to the literality and sense of the text. In this operation, Ferraté chooses the more political and transparent texts, the ones that trace a retrospective utopia, almost Neolithic, of an almost anarchist tone, which renounces knowledge for knowledge's sake, writing, traveling and technology. By means of his personal version, Ferraté offers a life program, a conception of the world that escapes the evanescent, bewildered and vaguely mystical stereotype which is often projected onto the Orient, and in particular onto Chinese cultural heritage:

Vull un país petit i amb poca gent,  
ple de màquines, més que no pas homes,  
que mai no les faran servir.  
S'estimaran la vida, i no aniran gens lluny.  
Tindran iots i automòbils, però no hi pujaran.  
Hi haurà tancs i bazookas, ben desats.  
(...)  
I malgrat que es veuran els uns als altres  
d'un barri a un altre barri i sentiran  
els galls que hi canten i els gossos que hi lladren,  
potser s'hi faran vells i es moriran  
sense que mai no els hagi calgut fer cap visita. (Ferraté 1987: 191)

In 1992, Joan Ferraté published *Cinquanta poemes de Du Fu*, with

---

rigorous, annotated and literal versions, which aimed for a plain and exact language and strict meter. They are poems translated from indirect versions (mainly François Cheng and David Hawkes, *A Little Primer of Du Fu*), which provide abundant information, like complementary and literal translations character by character, phonetic transliterations, biographical, historical, and poetic information, etc. Joan Ferraté did not know any Chinese but, as a specialist in Greek, he managed to use philological elements (bilingual dictionaries) to assure the maximum imaginative and conceptual literality. The volume avoids idyllic topics, the landscapes and mysticism associated with Chinese poetry by Romantic, post-Symbolist or orientalist perspectives. Instead, Ferraté chooses the most Confucian, political and autobiographical author among Chinese classics, and even the most circumstantial, explicitly moral, narrative or historical of Du Fu's poems, ordering and explaining them in relation to the poet's biography, without references to mysterious mandarins or esoteric knowledge.

Francesc Parcerisas has written a recent remarkable contribution to the indirect translation of Chinese. Undoubtedly, Parcerisas arrives at Chinese poetry from his interest in the translation of Ezra Pound. In the homage to Pound published in *Serra d'Or* in December 1972, written with Marià Manent, Parcerisas already translated one of Pound's Chinese poems. The publication of *Catai* (1985), Pound's 1915 book of English versions of Chinese poetry from the word-by-word translation and posthumous notes of the North-American sinologist of Catalan descent Ernest Fenollosa, confirms Parcerisas' interest in this aspect of Pound's oeuvre, and in the retranslation of Chinese poetry in general, as two poems based on Marià Manent's versions in *L'aire daurat* and *Com un núvol lleuger* which had also appeared in *Dues Suites* (1976). More recently, Parcerisas has delved into this interest with *La primavera a Pequín. Un dietari* (2013), a miscellaneous book that combines the diary format covering a four-months stay in Beijing with transcriptions of a series of dreams and the indirect translation of 56 classical Chinese poems. The sources for his indirect translations are two English anthologies, noted in the prologue (Parcerisas 2013, 8).

A new case of collaboration—after Marià Manent and Dolores Folch's in *Vell país natal* (1986)—in the uncertain limits between indirect translation and collaborative translation, is *Cent un juejús de Xina Tang* (1996), by the poet Ramon Dachs and the sinologist Anne-Hélène Suárez. A lesser contribution is Narcís Comadira's *Deu poemes xinesos i dos de japonesos que parlen de menjar escrits en català per Narcís Comadira* (2005), from the French versions by Cheng Wing Fun and Hervé Collet and the calligraphies of Cheng Wing Fun of a series of Song poems. Finally, the most recent contribution is Marcel Riera's *Versions de Bai Juyi* (2013), translated

almost completely from Arthur Waley's versions.

## 2. Chinese shadows

The conception of classical Chinese poetry as an imaginary space and aesthetic horizon is fully revealed in those cases in which, alongside indirect translations, we find a series of authored poems or fictions that acknowledge Chinese inspiration. These works do not stem from any specific Chinese text but imitate the tone, content or imaginary, and highlight the closeness of themes and methods, atmospheres and fictions. For example, Marià Manent titles one of his poems in *El Cant amagadís* as “Epigrama d’abril a la manera xinesa” (Manent 1986: 119).

A particular case of reception—not a rewriting of a poem but a literary motif of Chinese inspiration that reveals the idealized perception of Chinese poetry and its characters—is found in the tenth poem in Carles Riba’s *Elegies de Bierville*, from 1942, which revolves around the myth of Orpheus and the theme of literary creation as a path for knowledge and transformation:

He somiat amb Orfeu a la porta oberta de l’Ombra.  
Una absència d’espill ha devorat els meus ulls  
ebris encara de mirar-se en el maig turbulent de les coses,  
plenes d’abocar sobre el cel tantes aurores del cor.

At the ending of the poem, the possibility of full creative potential, and the achievement of utter joy and knowledge is made concrete in the image of a Chinese poet in the process of writing his poem:

miro i em sento cant que obre la tofa en l’espai;  
i no és pas distret de l’estranya delícia, que penso  
en el xinès subtil, d’ànima ardent, que té els ulls  
fits en la xifra complexa del seu poema i l’abraça  
tot a cada instant mentre en deslliga els sons purs.  
(Riba 1968: 44-45)

As Carles Miralles and Jaume Pòrtulas detected, and Jordi Malé carefully analyzed, the origin of this Chinese man, “subtil i d’ànima ardent,” who embraces sounds and images with his gaze and voice, and of the “xifra complexa” of his poem, is found in *Stéphane Mallarmé*, who with a very similar image, in a 1864 poem, projected onto the Chinese painter the ideal of a creator who enjoys the ecstasy of creation, in total harmony and with a congruence between his artistic production and spiritual fullness—or void—, contrasting it with his malaise, alienation and conflict. Let us recall that Mallarmé’s interest in Buddhism was documented to have grown around 1866, more or less during the period of the composition alluding to “*le Chinois au*

*coeur limpide et fin*" (Malé 1998: 89-113).

In the post-war period, and following Riba's example, Josep Palau i Fabre practiced the writing of tanka, mixing the Japanese format with the Chinese daydream, in a series of poems titled *Els grans poemes de l'Emperador Yang-po-tsu*. Especially noteworthy are the processes of interiorization and appropriation of Chinese referents of Palau i Fabre in the introduction, after dedicating the series to Carles Riba and Marià Manent (significantly, and not casually at all, omitting Josep Carner). In the same manner as Gustave Flaubert affirmed that he was Madame Bovary, Josep Palau affirms that he is the Chinese emperor, converted into an ideal of creative fullness and sovereignty, as in Mallarmé and Riba's subtle, burning, and pristine Chinese:

L'emperador lang-Po-Tzu? No el coneixeu? Sóc jo mateix, si us plau; és una dimensió de mi: Orient interior, somni somiat. Els Poemes són grans –qui ho negarà?- en la mesura que jo sóc emperador (Palau i Fabre 1984: 35).

We find other "apocryphal" examples *a la* Chinese, which illustrate in a new light the practice of indirect translation in some Sinicizing poems by Joan Perucho, whose work is permeated with rarities, curiosities, erudition and diverse stimuli for the imagination, starting with the evocation of a Romantic, Gothic and fantastic erudition as a prime matter, albeit from a slightly parodic and ironic postmodern distance. In some of Perucho's poems and texts on China there is fascination for a world of mystery, similar to the function that, in his work, Eastern Mediterranean, Byzantium or the Coptic imaginary plays, or, in the 1960s, the sensuality and Baroque nature of London's pop art.

China and Chinese poetry appear in Perucho's texts as an aesthetic, as an imaginary space, as a fragrant yet barely discerned tradition, a function close to the one found in Jorge Luis Borges or Álvaro Cunqueiro's works. For example, in a fragment of *Lapidari*, which imitates the form of a medieval treatise on the therapeutic, symbolic and moral properties of stones, the imaginative manipulation of Chinese referents that Perucho effects transforms zen Buddhism (that is, a Chinese school of Buddhism, *chan*, that arrived to the West via Japan under the name of zen) into a stone, and uses it to affirm an aesthetic statement which counterposes the reception of zen in certain periods of 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century Europe, especially in the 1950s and 1960s, with the disdain with which Marxist philosophers like Adorno displayed towards the concept at the moment of the writing of the book, in the 1970s:

ZEN. La pedra *Zen* pertany al món oriental i serva vehements analogies amb la filosofia del mateix nom. Serveix per a glopejar, barrejada amb aigua i un pometa de menta. Schopenhauer en cantà les excel·lències

---

i sembla que n'han tingut coneixement Spengler i Henri Massis. Contràriament, no gaudeix de massa prestigi avui dia, i hi ha una pàgina d'Adorno –un xic fosca, val a dir-ho- on se'n parla amb un cert desdeny. (Perucho, 1975: 173)

The prose poem “La muralla xinesa”, from the book *Cendres & diamants* (1989) opens with a drawing of an Orientalist image obtained in a visit to the Great Wall and the city of Xi'an:

La muralla de la Xina salta les muntanyes i serpenteja amb coqueteria a les valls tot perdent-se a l'horitzó. Les dames hi passegen amb ombrel·les guarnides, cosides delicadament, brandant picarols d'argent i sedes de colors; els cavallers hi van amb buirac i sagetes mentre saluden plens d'arrogància. Aquest món, hom el troba esvaït a la cal·ligrafia dels poemes que el meu guia Zi Lu m'ensenya a la ciutat de Xian. (Perucho, 1989: 139)

In the second part of the prose poem, we find a gesture which Perucho particularly cherished: to smell or listen to a work of art, a book, to imagine sounds, voices and histories coming from it. In his elderly years, his bibliophilic passion was concentrated not in reading (which had become difficult for him) but in this imaginative auscultation of the book, understood as a singular, magical and aural object, which invokes spectral presences, stimuli and mysterious fragrances:

Acosto l'orella a un escriptori lacat, de color verd malaquita, i allà hi sento la veu de les donzelles banyant-se, rialleres però difuntes, dins del gran riu imparable de l'oblit. (Perucho 1989, 139)

Stranger yet highly suggestive is the presence of Chinese references in Joan Brossa's poem *Petit circ xinès*, in which the use of the so-called “natural orthography” of intuitive writing, freed from the arbitrariness of normative orthography, calls upon the magic, the spells and an intimate fascination with the exoticism of the Chinese circus: the Barcelonian *xava* accent is projected on the ingenuity of child-like writing and speech, unfiltered by socializing normativity:

Bolas cas fan sarbi per casa osells  
las llansan alboltan las bolas sa sapanan i  
el casado pot casa 5 o 6 osells ala bagada. (Brossa 1970: 470)

In the field of 20<sup>th</sup> century Catalan narrative fiction, we also detect a few noteworthy Catalan presences. The first is found in the humorous novel for children, *Aventures den Bolavà al país dels xinos* (Biblioteca Patufet, 14. Editorial Baguñà, 1912), by Josep M. Folch i Torres, *Aventures den Bolavà al país dels xinos* (Biblioteca Patufet, 14. Editorial Baguñà, 1912), in which a detective based on Sherlock Holmes contacts an evanescent Yam-an-Wist. Also anecdotal but significant, is the unedited novel published by Mercè Rodoreda in 1936, *Crim* (Quaderns Literaris, Edicions de la Rosa dels Vents, 1936), a parody of detective novels with avant-garde elements and

humor that resonates with the Sabadell Group. Both cases proceed from the popular imaginary of 18<sup>th</sup>-century fiction.

A few decades later, we find more important and less stereotyped Chinese elements in short tales set in China by Baltasar Porcel. Driven by his sympathy for “libertarian Maoism,” he traveled to China in the 1970s. His travels resulted in an unedited book *China, una revolució en pie* (Destino, 1974), in which Porcel sketches an enthusiastic yet interesting portrait of revolutionary China. Beyond his essays, Porcel reelaborated some Chinese legends and wrote a memorable tale, “Reinvidicació de la Vidua Txing”, in dialogue with Jorge Luis Borges’ “*La vidua Ching, pirata*”, included in *Historia universal de la infàmia*:

La història és cruel i no gens equitativa: ideologies i passions del temps present enterboleixen els judicis sobre el passat. Per què Jorge Luis Borges va haver de posar al servei de la calúnia la brillantor fulgurant de la seva prosa, semblant a una geometria de cristall? D’antuvi, ja va incloure el relat “La vídua Txing, pirata” en la seva *Història universal de la infàmia*: el prejudici resulta palès. (Porcel, 1979: 7)

There is, moreover, a rare and peculiar Chinese influence. In 1970, an unknown author called Josep M. Sonntag won the Prudenci Bertrana award with the erotic novel *Nifades* (Sonntag, 1971). Once edited, somebody realized that the novel was a very literal though abridged version of the famous Chinese classic *Jinpingmei* 金瓶梅, translated as *Loto dorado*, which Josep M. Sonntag could have read in a 1961 Mexican edition (Men Hsi, 1961).

To conclude this section, we should also mention two recent novels. On the one hand, *L’emperador*, by Jordi Coca, in 1997, a novel set in Ming dynasty China, in the late 16<sup>th</sup>-century, that narrates the voyage of discovery of a young man that decides to undertake a long trip to meet the Chinese emperor. It is a strange and precious book that reflects on power and self-knowledge; while it does not pretend to be a historical novel, it is extremely well-documented. Finally, also note Miquel de Palol’s *El quincorn*, winner of the Sant Jordi award in 1998, in which the eroticism and mysticism of East Asia is incarnated in the fascinating figure of the sultry lover Su Kiang.

### 3. Dry illuminations

We tried to organize the volume of references and approximations of our topic by dividing it in three sections: first, versions and retakes, second, imaginative recreations and, finally, philosophical and spiritual influences. This last section allows many digressions concerning many references, but this influence is particularly noticeable in some poems by Pere Gimferrer. These poems were



---

written in the mid-1970s and coincide with the peak of his interest in the essays of writers influenced by Asia such as Octavio Paz, and avant-garde painters like Max Ernsts and Antoni Tàpies.

The imprint of zen (*chan*) Buddhism is particularly evident in a book-poem-in-ten-sections by Gimferrer, *L'espai desert* (1976), the verbal testimony of a spiritual adventure of liberation, a process of individuation—to posit it in Jungian alchemical terms—, of access to the experience of absolute and essence by means of poetry. In sum, it is a mystical poem, but an aesthetic, atheist, materialist and non-religious mysticism, in which the Buddhist notion of void is essential. The poem incorporates traits connected to tantric sexual mysticism—the mysticism of love ecstasies—that reach Gimferrer, among different paths, through Octavio Paz, in essays like *Conjunciones y disyunciones* or poems like “Piedra de sol”, which Pere Gimferrer read lucidly. The poem also incorporates what Gimferrer denominates, in his *Lectura de Octavio Paz*, the “il·luminació eixuta del zen” (“dry illuminations of zen”), which Gimferrer absorbed, to a great extent, via Antoni Tàpies work. Zen Buddhism provides Gimferrer’s poem with much of its philosophical background, the play of paradoxes around notions of desertedness, void, absence as a negative way to arrive, by means of the dissolution of a contingent and ordinary identity, a deeper form of humanity and knowledge (eyeballs devoured by moles so that one can see what there is behind, the blind furrows that illuminate *L'espai desert...*).

#### 4. The ideogram of the instant

In his *Leçons sur Tchouang-Tseu* (2003), the Swiss philologist and sinologist Jean François Billeter reads the most literary and heterodox among the ancient Chinese thinkers, Zhuangzi, as if he were his neighbor: on the basis of a shared and shareable human experience. He does not ignore the background noise of linguistic, referential and cultural misunderstandings, which increases over time and space, at a distance from aesthetic and social codes, but it is precisely the philologist (who, according to Billeter, must verify his reading by means of translation) who must render the text intelligible.

Jean François Billeter is a friend and colleague of Jean Bollack, in full agreement with his critical and philological approach, which Arnau Pons has brought closer to us. Bollack neither reads nor translates Chinese poets; he reads and translates Paul Celan and tries to clarify to the utmost degree what the poems convey. His—obvious yet scarcely practiced—premise is that a poem conveys something concrete and comprehensible. He avoids metaphysics, ambiguities and mysticisms. Similarly, Jean François Billeter rewrites

Zhuangzi—he translates it and interprets it—placing himself at the core, in the irreducible fracture of distance to illuminate it and make it easy to traverse: to make the classical dictum contemporary, to turn the foreign writer into a neighbor, to treat him like a writer, and not as a professional Chinese. He does not muddle into the sinological, historical or philosophical digressions of the trade, which might exoticize Zhuangzi as an incomprehensible and irreducible Daoist. Quite to the contrary, Billeter reads his most radical literality to find echoes in the folds of his and the reader's shared, universal experience.

In this gesture, linking translation and critical interpretation, there is a lesson: the ethical mandate of the mediator—critic, editor, translator or simply reader—is to reverberate with the precise harmonics of the text. That is to say, to read is an act of awareness. To rewrite or read a text from another time and another place and another language, decenters us and demands for us to be alert. And that is always positive. The problem lies in reading the other in a sleepy mood, as if sipping the lukewarm (and always highly commercial) soup of clichés and stereotypical projections of desire, of tautological and repeated self-evidence.

Once we agree that misunderstanding, to some extent, is inevitable, and that we cannot avoid a certain degree of reinvention and projection on (more or less foreign or neighboring) landscapes, we arrive at the point of departure for the translator's journey. The translator, who tries to open diaphanous paths, accessible through literature, paths in which the genuinely literary knowledge which we can reach through rhythms, reason and translated passages compensate for that which is lost along the way, and all the facades and whitewashing added by necessity, unskillfulness, or distraction.

The poet and philologist Joan Ferraté has an ethics and aesthetics of translation similar to Jean François Billeter and Jean Bollak's. Ferraté translates (indirectly) Dufu 杜甫 as a human being who writes of perfectly plausible things, which are perfectly accessible by readings from a distance and from different languages. This occurs when the translator (even when translating indirectly, or with bilingual dictionaries, as was the case for Ferraté in the aforementioned *Cinquanta poemes de Du Fu* [1993]) travels towards the text, and avoids the academic excursions that only take the text as a base camp and an excuse for recreation. For Joan Ferraté, Dufu is a human being with circumstances intelligible to anyone: a poet who reflects the circumstances of his life and times through the imagination and verbal concreteness of his poems; a poet who talks about exile, separation and longing that stems from the dynastic convulsions of his time and his own political and life circumstances. Accustomed to translating ancient and modern Greek poets, Ferraté knows he does

not need fog nor evanescence: he sees in Dufu a poet, rather than a Chinese poet.

His brother Gabriel Ferrater, wrote a poem, titled *Signe*, which lays fully in a Chinese (hanzi 汉字) or Japanese (*kanji*) character: two intertwined bodies that unite and which together draw the strokes of the character: an “ideogram of the moment.” The material and corporal base of the sign (the *significant*) is made out of limbs, hands, and feet.

Quin pinzell d'orient  
obeïu, que us dibuixa  
un signe de carícia?  
Ratlls d'un cos i un altre  
no es destrien. Deixeu  
que us avingui l'abraç  
esbalaït. La mà  
se't vincla lluny. Un peu  
et prem la cara.

The metaphor in the poem, indicated by the reference to the “pinzell d'orient,” “ratlls que no es destrien,” the “ideograma de l'instant” and the “traç d'esma,” is reinforced by the iconic analogy between the figure of two bodies in an embrace and the composite dimension of Chinese characters, similarly made out of two—or more—graphical bodies. In the second half of the poem, the interrogation about the enigmatic *significat* of these signs, the “ideogram of the moment” composed of two joined bodies, generates the reflection around the moral and verbal dimension of the intertwined bodies.

Veus  
que ella no el llegirà  
com tu, l'ideograma  
de l'instant, el traç d'esma  
que us estreny aquest nus?  
Ella calca un fantasma.  
Tu compliques records.

The different interpretation of each lover derives from the different memories upon which the gesture-stroke acts: while she mimics a phantom, he plays with memories. Both read the “ideogram of the moment” in relation to a former experience. The poem confronts a solipsistic fracture, a radical miscommunication, with a lucid understanding, with the maximum corporal fusion that involves the willing acceptance of the participation of the other in the rewriting of one's own memories:

Riu d'haver-lo gosat.  
Rius que vulgui, flexible,  
resseguir-los amb tu.

---

It is essential to understand these final verses in order to value the role of pronouns and clarify their referents: she laughs for having dared (to copy the phantom) while he laughs at her intention to trace their [the memories'] course. Acceptance of the role assigned by the other in that personal invention of the meaning of the ideogram, of the sign traced by the mixed bodies, is symbolized by this "laughter" that deciphers the motto with which Ferrater closed his first poetic work, *Da nuces pueris*: poetic writing as a knowledge that "works for happiness."

We again find a misunderstanding: two bodies that blend but which are distant and foreign, which cannot even read the same sign, a sign they together compose. The ending makes this poem particularly remarkable: once discovered that each one contributes a different moral weight, different memories and different phantoms, the poem advises laughing about the misunderstanding, as a gesture of the acceptance of the essential fracture in the interpretation of any sign, even between bodies intertwined.

In the same manner that the two bodies inevitably invent the meaning of the Chinese or Japanese character and tailor it to their moral experience, and in the same manner as the latent solipsism of any act of communication (and here we see the influence of Wittgenstein and his notion of private language, of incommunicable pain and color), Gabriel Ferrater advises laughter and delight in the game of imitating alien ghosts and playing with the other's memories. In the same manner, I would like to vindicate the translator's and the writer's journey to the neighboring Chinese world, to the different *orients*, diverse and in lower case, which we rarely dare to cite: such is a trip worth taking. It is true that the letters arrive from far away, stamped in China, that they often arrive delayed, wet and with a blurred return address, with an almost indiscernible handwriting. But they always arrive because we are the ones who have sent them from home.

We talk about *orients* as a provocation. Following Edward Said's valuable depiction of Orientalism, an uncritical and simplistic mantra is often repeated: that any aesthetic reception of what arrives from Asia is, in fact, the shameful and anachronistic inverse of colonialism. Such an assertion is false and unfair: to study and to enjoy traditional Chinese art, its tales and poems, without narcotic fogs, is not orientalist, nor does this activity necessarily contribute to a normative, official and totalitarian construction of the restrained, wise, patriotic, Neo-Confucian, and disciplined, millenary China.

## Works cited

- BILLETER, J. (2003): *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Madrid: Siruela.
- BROSSA, J. (1970): *Poesia Rasa*, Barcelona: Ariel.
- CARNER, J. (1935): *Lluna i llanterna*. Barcelona: Edicions Proa.
- CARNER, J. (1974): *Proverbis d'ací i d'allà*. Barcelona: Edicions Proa.
- CARNER, J. (1992): *Poesia*. Barcelona: Quaderns Crema.
- COCA, J. (1997): *L'emperador*, Barcelona: Destino.
- COMADIRA, N. (2005): *Deu poemes xinesos i dos de japonesos que parlen de menjar*. Barcelona: Laie.
- DACHS, R. and SUÁREZ, A-H. (1996): *Cent un juejus de Xina Tang*. Valencia: Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- FERRATÉ, J. (1987): *Catàleg General 1952-1981*. Barcelona: Quaderns Crema.
- FERRATÉ, J. (1992). *Cinquanta poesies de Du Fu*. Barcelona: Quaderns Crema.
- HAWKES, D. (1987): *A Little Primer of Du Fu*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press.
- LÓPEZ-PICÓ, J.M. (1922): *Popularitats: opus XII*. Barcelona: Altés.
- ANÒNIM (1961): *Loto dorado. (Hsi Men y Sus Esposas)* Mexico: Baal Editores. MALÉ, J. (1998): "Marià Manent, xinès de cor límpid i fi: entre Mallarmé i la poesia oriental". *Revista de Catalunya*, 134 (November 1998): 89-103.
- MANENT, A. (1995): *Marià Manent. Biografia íntima i literària*. Barcelona: Planeta.
- MANENT, M. (1928): *L'Aire daurat. Interpretacions de poesia xinesa*. Barcelona: Atenes.
- MANENT, M. (1967): *Com un núvol lleguer. Més interpretacions de la lírica xinesa*. Barcelona: Edicions Proa.
- MANENT, M. (1968): *A flor d'oblit*. Barcelona: Edicions 62.
- MANENT, M. (1980): *20 poemes xinesos*. Prologue by Joan Teixidor and illustration by Miquel Plana. Olot: Impremta Delta.
- MANENT, M. (1982): *L'aroma de l'arç: dietari dispers 1919-1981*. Barcelona: Laertes.
- MANENT, M. (1986): *Vell país natal*. Barcelona: Empúries.
- MANENT, M. (1986b). *Poesia completa*. Barcelona: Columna.
- MESTRES, A. (1925): *Poesia Xinesa*. Barcelona: Llibreria de Salvador Bonavia.
- OLLÉ, M. (1997): "Lluna i llanterna: represa de temes xinesos: De Bai Juyi a Josep Carner, passant per Arthur Waley". In Jaume Subirana (ed.), *Carneriana. Josep Carner vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Editorial Proa, 133-150.
- OLLÉ, M. (2013) "Una prosa clàssica xinesa represa en vers per Josep Carner a partir d'Arthur Waley: del 'Qiusheng fu' d'Ouyang Xiu a la 'Tardor' de Josep Carner", in *Anuari TRILCAT* num. 3 (2013) pp. 61-83.
- OLLÉ, M. (2014) "Versions del xinès: la reescriptura indirecta de la poesia clàssica xinesa". In Garcia Sala, I, Sanz Roig, D. i Zaboklicka, B. *Traducció indirecta en la literatura catalana*. Lleida: Punctum. pp. 57-92.
- PALAU I FABRE, J. (1983): *Poemes de l'alquimista*. Barcelona: Edicions 62.
- PALAU I FABRE, J. (1965): *Tao-te-king. Tria i versió de Josep Palau i Fabre*. Lithographies by Albert Ràfols Casamada. Barcelona: Imp. S. Salvadó Cots
- PARCERISAS, Francesc. (2013): *La primavera a Pequín. Un dietari*. Barcelona: Quaderns Crema.
- PERUCHO, J. (1975), *Els balnearis*, Barcelona: Destino.
- PERUCHO, J. (1989): *Cendres & diamants*. Barcelona: Columna.
- PERUCHO, J. (1996): *Obres completes, 8*. Barcelona: Edicions 62
- PORCEL, B. (1979): *Reinvindicació de la vídua Txing*, Barcelona, Edicions 62.
- POUND, E. (1985): *Catai*. Francesc Parcerisas transl. Barcelona: Empúries.
- POUS, A. (2005): *Antoni Pous: l'obra essencial*. Ramon Farrés ed., prologue by Ramon Torrents. Vic: Eumo.

- RIBA, C. (1968): *Elegies de Bierville*. Barcelona: Edicions 62.
- RIERA, M. (2013): *Versions de Bai Juyi*. Barcelona: LaBreu.
- SAGARRA, J. M. (2001): *L'ànima de les coses*. Barcelona: Quaderns Crema.
- SONNTAG, J. M. (1971): *Nifades*, Barcelona: Edicions 62.
- WALEY, A. (1919): *More Translations From The Chinese*. New York: Alfred A. Knopf.