

Fundación Juan March

poética y POESÍA

JENARO TALENS

Madrid MMXIII



Jenaro Talens

PYP

Fundación Juan March

Madrid MMXIII

Cuadernos publicados:

1. Antonio Colinas
2. Antonio Carvajal
3. Guillermo Carnero
4. Álvaro Valverde
5. Carlos Marzal
6. Luis Alberto de Cuenca
7. Eloy Sánchez Rosillo
8. Julio Martínez Mesanza
9. Luis García Montero
10. Aurora Luque
11. José Carlos Llop
12. Felipe Benítez Reyes
13. Jacobo Cortines
14. Vicente Gallego
15. Jaime Siles
16. Ana Rossetti
17. José Ramón Ripoll
18. Jesús Munárriz
19. Juan Antonio González-Iglesias
20. Pureza Canelo
21. Jordi Doce
22. Amalia Bautista
23. Vicente Valero
24. Javier Rodríguez Marcos
25. Olvido García Valdés
26. Luis Antonio de Villena
27. Joan Margarit
28. César Antonio Molina
29. Antonio Martínez Sarrión
30. Jenaro Talens

poética y POESÍA

21 y 23 de mayo de 2013

© Jenaro Talens

© de esta edición Fundación Juan March

Edición no venal de 500 ejemplares

Depósito legal: M-13132-2013

Imprime: Improitalia, S. L. Tomelloso, 27. 28026 Madrid

JENARO TALENS

Poesía y verdad:
del nombre inexacto de las cosas

Die Wahrheit ist der Un-Wahrheit [...]
Die Wahrheit ist der Urstreit.

MARTIN HEIDEGGER, *Holzwege*

What words for what then? How almost they still ring. As somehow
from some soft of mind they ooze.

SAMUEL BECKETT, *Worstward Ho*

REMEMORACIONES

La imagen es tan nítida como podría serlo una vieja fotografía resguardada en un álbum por un hoja transparente de celofán, aunque los rostros están borrosos. Sólo percibo el color negro de los trajes y el gesto, entre nervioso y aburrido, con que los dos hombres se pasean por el patio minúsculo. No podría indicar con precisión ni el mes ni el año a que corresponde. Sé que es media mañana y seguramente primavera, porque mi padre no lleva abrigo, ni yo tampoco. Hemos bajado a dar un paseo, como hacemos siempre los días que él no tiene que ir a ensayar con la banda de música al cuartel del Regimiento Córdoba nº 10, de la que es clarinete solista. Según todos los datos que conozco, nos trasladamos a la casa del Cercado Bajo de Cartuja, donde pasaría el resto de mi infancia y adolescencia, a principios de 1950, lo que me permite suponer que estamos, como muy tarde, en 1949. Tengo tres años y esos dos hombres, a los que mi padre saluda con un movimiento de cabeza apenas perceptible, me dan mucho miedo. Al salir del pequeño apartamento donde vivimos desde hace poco menos de un año, he oído llantos sordos y un ir y venir de vecinas que entran y salen de una de las casas adyacentes, secándose las lágrimas y moviendo la cabeza. Al pasar delante de la puerta entreabierta, camino de la escalera que nos lleva al patio inferior y al callejón Correo Viejo, una transversal de la calle de Elvira, me ha parecido ver una caja de madera blanca encima de la mesa. Mi padre me dice que la amiguita con la que

jugaba (no recuerdo su nombre) se ha ido al cielo y que los hombres que vemos en el patio han venido para llevarse la caja al cementerio. De pronto me he puesto a llorar y mi padre me toma en sus brazos y me aprieta con fuerza, diciéndome que no pasa nada, que a mí no van a llevarme y que, si lo intentan, él lo impedirá.

Han pasado más de seis décadas y, sin embargo, esa imagen sigue tan nítida en mi memoria como si remitiese a una escena ocurrida ayer.

Hay otra que suelo asociar con esta que acabo de contar. Es más reciente y, pese a ello, mucho más desdibujada. Estamos en el otoño de 1954 y empieza a anochecer. Acabo de volver del colegio La Inmaculada, de los HH. Maristas de Granada, en la calle Carril del Picón, al que acudo puntualmente desde septiembre de 1951. Se escuchan de nuevo voces y llantos. Mi abuela me dice que Pepito el de la carretera, también llamado Pepito el Grande para diferenciarlo de otro niño de nuestra calle, Pepito el Chico, ha muerto de difteria. Vuelvo a sentir idéntica sensación de terror. Según parece, esa noche, a la hora de hacer los deberes, escribo lo que probablemente fue mi primer poema. Es un conjunto de redondillas sobre la muerte de mi amigo. Años más tarde, sólo acertaría a recordar la primera de ellas:

¿Cómo es que joven y fuerte
y de virtudes dechado
hoy el mundo tú has dejado
prisionero de la muerte?

Debo entender, pues, que la inclinación por la poesía se inició muy pronto en mi vida. Al parecer leía mucho. No las novelas de autores típicos de la infancia, como Julio Verne, Emilio Salgari, Zane Grey o Karl May. Devoraba, en cambio, las aventuras de don César de Echagüe y su doble Ricardo Yesares en la serie dedicada por José Mallorquí a esa versión particular de *El Zorro* que fue *El Coyote*. Volvía una y otra vez sobre una maravillosa colección de textos de la literatura universal, adaptados para niños por Alejandro Casona, *Flor de leyendas*, donde descubrí el Ramayana, el Mahabarata o *El anillo de Sakúntala* de Kalidasa. Y, por encima de cualquiera de ellos, me encantaba enfrascarme en recorrer las páginas de unos pequeños volúmenes encuadernados entre los que se encontraban las poesías de Fray Luis de León, una antología de García Lorca de la editorial Alhambra, la *Galatea* cervantina y, sobre todo, la poesía reunida de Espronceda. Este último me gustaba tanto que era capaz de recitar muchos de sus poemas de memoria. De hecho, el año anterior, durante el acto de mi primera comunión —que no hice en mayo con mis compañeros de colegio, como era lo habitual, sino el 4 de agosto en el pueblo natal de mi padre, Polinyà del Xúquer, junto a mi prima hermana—, recité en la iglesia, como colofón al acto, *La canción del pirata*. A mí debió de parecerme de lo más normal, porque no recuerdo haber sentido vergüenza ni nada parecido. La noche antes del acontecimiento, mi padre nos había hecho participar a mi prima y a mí en una suerte de ensayo general en el patio de la casa del abuelo. Hubo

confesión, paseo hasta el altar, consagración y comunión. A la mañana siguiente, la banda de música nos acompañó hasta la iglesia y la ceremonia me dio la extraña sensación de una representación de teatro. Supongo, por ello, que terminar la ceremonia en pleno altar mayor recitando emocionado «bajel pirata que llaman / por su bravura el temido / en todo el mar conocido / del uno al otro confín» debió de parecerme la cosa más normal del mundo: formaba parte de la fiesta.

Recuerdo que en aquellos primeros años aprendí a imitar de manera concienzuda a mi héroe y eso, junto a las clases de solfeo, educó mi oído lo suficiente como para que, aún hoy, no me resulte del todo increíble que un niño de ocho años fuese capaz de escribir la redondilla que antes cité. Con todo, lo que retengo como más importante incluso que el hecho mismo de haberla escrito, es que surgiese relacionada con la presencia de la muerte.

Mi abuela materna, oriunda de Órgiva, en las Alpujarras granadinas, era una persona casi analfabeta, como muchas de su origen y condición en aquella España rural de principios del siglo XX, pero de una imaginación desbordante. Era capaz de reunir a la chiquillada del barrio cada tarde a la puerta de nuestra casa, cuando el tiempo lo permitía, para repetir una y otra vez con variantes infinitas e inesperadas las más insólitas aventuras orales que recuerdo haber escuchado en toda mi vida. Solíamos seguir con la boca abierta las historias que nos contaba. Mi hermano Manuel, cuya primera novela, *La parábola de Carmen la Reina*, era, en su primitiva redacción, una sola

frase de casi cuatrocientas páginas, sin puntos y seguido ni puntos y aparte, muy en la línea de los relatos de la abuela, siempre alude a aquellas experiencias como germen de su vocación literaria. Yo no puedo decir lo mismo. Compartía una idéntica fascinación por aquellas fantasías interminables, pero ello nunca me empujó a escribir. Imagino, por lo tanto, que el dispositivo inconsciente que me llevaba a hacerlo hundía sus raíces en otro lugar. Descubrirlo me ha ocupado casi toda mi existencia como adulto y ha acabado convirtiéndose, a la vez, en tema e hilo conductor de todo mi trabajo.

Pero vayamos por partes y volvamos a la infancia, ese extraño país donde, como alguien dijo, todo sucede de manera distinta. Esta vez la localización espacial es más concreta y perfectamente nítida: Plaza de Bib-Rambla, una tarde de domingo, marzo de 1957. Hace seis meses que empecé el bachillerato y una de las materias que más me ha impactado (aparte de la que considero básica en mi verdadera vocación, las matemáticas) ha sido el francés. Aprendo tan rápidamente los acentos y la gramática que empiezo a buscar libros con poemas de poetas franceses en la biblioteca del colegio y, a través del profesor de Lengua —que cursa estudios en la vecina Facultad de Letras, en la calle Puentezuelas, a escasos cien metros de donde paso siete horas al día seis días a la semana, menos los jueves, cuyas tardes son libres—, en la biblioteca de Idiomas de la Facultad. Esa tarde hemos salido a pasear, como suele ser habitual cada domingo y, ya de regreso a casa, mi padre me pregunta: «¿Qué quieres ser de mayor?», a lo que

respondo sin dudar un instante: «Escritor». Si un hijo mío me hubiese espetado algo semejante a esa edad, es probable que lo hubiese enviado al psicólogo. Por suerte para mí, mi padre sólo dijo: «Muy bien. Pues ya lo sabes, a estudiar mucho».

A lo largo de los años del Bachillerato no hice otra cosa. Sacaba buenas notas —las necesitaba para mantener la beca que me permitía acudir a ese colegio— en todas las asignaturas, excepto en gimnasia, que consideraba entonces una absoluta pérdida de tiempo. Los azares de la vida acabarían demostrándome lo errado que estaba al pensar de ese modo. En el colegio de los HH. Maristas no todos los profesores eran solventes, pero como existía la obligación legal de contar al menos con un licenciado por asignatura para firmar las actas, también los había con buena formación. Algunos eran parte de la congregación fundada por el hoy Santo y entonces sólo Reverendo Marcelino Champagnat, pero la mayoría venía de fuera. El caso es que casi todos ellos fueron los que me cayeron en suerte, de manera que en Matemáticas, en Química, en Lengua española, en Literatura o en Francés pude aprender con excelentes maestros. Recuerdo, en especial, al hermano Luis Escuchuri, cuyos buenos deseos para hacer entrar en aquellas cabezas de chorlito los esquemas métricos de la poesía castellana solían estrellarse a menudo con el poco valor que mis compañeros de clase otorgaban a aquellas «pamplinas». Me tomó cariño, al ver que yo respondía bien a sus sugerencias. Aún hoy, más de medio siglo después, sigo pudiendo repetir de memoria casi todos

los ejemplos de pareados, tercetos, cuartetos, cuartetas, cuartetas tiranas, redondillas, serventesios, quintillas, décimas, coplas de Juan de Mena, liras, estancias, sonetos, etcétera, que él me enseñó en el curso 1958-1959. En mi casa, a fuerza de oírlo repetir, había aprendido que para ser un buen intérprete musical era imprescindible saber solfear. El hermano Escuchuri, que ya sabía de mis aficiones secretas a componer estrofas de pie quebrado a la manera de Espronceda, me repetía algo parecido: «Hay que estudiar métrica. Sólo si la controlas, podrás escribir bien, incluso en verso blanco sin rima o en verso libre, como los poetas modernos». Yo no tenía aún muy claro cuáles eran las diferencias entre verso blanco y verso libre, pero, por si acaso, me propuse que la métrica no sería nunca un problema para mí.

Los ejemplos en los que aprendía, paso a paso, los rudimentos de este oficio, pertenecían casi siempre a escritores clásicos españoles. Paralelamente leía a Victor Hugo, el primer escritor que traduje, torpemente, a mi propia lengua, a Ronsard, a Du Bellay y a la mayor parte de los poetas de la segunda mitad del siglo XIX, de Gautier a Baudelaire, de Rimbaud a Heredia o Leconte de Lisle. De los escritores modernos en español apenas conocía a los hermanos Machado, a Unamuno, a Darío y al omnipresente García Lorca, cuya sombra, para quienes crecíamos en Granada, pesaba como una losa.

Un punto de inflexión importante fue el descubrimiento fortuito de la existencia de un escritor llamado Samuel Beckett. Un día, un compañero de clase, sabedor

de mis veleidades literarias, me comentó durante el recreo que había oído hablar en su casa de la obra de un autor francés que acababa de estrenarse. Más tarde descubriría que el autor era, de hecho, irlandés. La obra se titulaba *Final de partida*. El resumen del argumento que me transmitió era un poco confuso, pero supongo que picó mi curiosidad. La insólita historia de un paralítico ciego y su criado, que dialogan sin parar mientras los padres del primero están metidos en sendos cubos de basura no era muy habitual, en efecto. Conseguí, no recuerdo cómo, el original francés y lo leí sin entender casi nada, pero me fascinó por alguna razón. Empecé a buscar más títulos suyos y a adentrarme en ese extraño universo lleno de vagabundos, minusválidos y tullidos varios. Samuel Beckett ha sido desde entonces, y hasta hoy, un punto de referencia ineludible en mi trabajo. En aquellos años, siguiendo su ejemplo, pensaba incluso en convertirme en un escritor en francés. Llegué a escribir un relato en tres partes, *Finissable Zéro Infini*, que era casi una copia, reducida y bastante ingenua, de *Comment c'est*. Se trataba de un monólogo en tres partes de alguien, moribundo en el primer fragmento, ya muerto —sin saberlo— en el segundo, cuyo relato iba descomponiéndose en el tercero a medida que lo hacía el cerebro del narrador, momento en que la voz narrativa caía en la cuenta de su propia muerte. No conservo el original de ese escrito, pero cuando lo pienso ahora, con la debida distancia, comprendo que mis compañeros me considerasen un poco raro. No debía de parecerles precisamente la alegría de la huerta.

Entretanto, había empezado el bachillerato superior en la rama de Ciencias, con gran sorpresa de mis profesores, que intentaban convencerme para asombro mío de que lo que verdaderamente parecía mi mundo era la rama de Letras, cuando yo estaba seguro de preferir las ecuaciones de segundo grado al *rosa, rosae* o el *fêro, fers, tullî, latum*.

Varias calles más abajo de donde estaba nuestra casa vivía Rafael Guillén, cuyos sonetos de *Pronuncio amor* me habían parecido magistrales. Era trece años mayor que yo y eso me parecía una eternidad. A los autores de algún libro impreso, fuesen éstos de Literatura, de Ciencias o de Historia, les tenía un respeto reverencial. A escasos metros de mi casa vivía un señor muy serio al que llamábamos don Antonio y del que se comentaba que era muy sabio y escribía libros —décadas más tarde reconocí su rostro en la portada de un libro en mi biblioteca: se trataba del extraordinario historiador Antonio Domínguez Ortiz. De Rafael Guillén sí que sabía casi todo, porque había procurado informarme y no me atrevía a acercarme a él, pero mi padre, siempre al quite de lo que fuera mejor para el raro de su hijo, me llevó un día, sin decirme nada, hasta su casa y me presentó. Hubiese querido que me tragase la tierra. Por fortuna para mí, Rafael era de una generosidad que nunca he vuelto a encontrar en ninguna parte. Desde ese día empezó a leer todo lo que le llevaba, me proponía posibles correcciones para mis poemas, me prestaba libros, me sugería qué vicios eliminar. En cierto modo, fue su apoyo incondicional el que me convenció de que era preferible para mí quedarme en el español como

lengua de trabajo en vez de pasarme al francés, por mucho que mi formación, el humus de mis preferencias, haya seguido bebiendo ininterrumpidamente de una de las culturas que más admiro en la vieja Europa.

Un día, en la primavera de 1962, al terminar en muy poco tiempo un examen parcial de Matemáticas, me encontré de pronto atrapado en un aula, ya que los maristas no nos dejaban salir al patio hasta que todo el mundo hubiese acabado. Tenía por delante más de una hora sin nada que hacer en el pupitre y, aparentando concentración como si aún estuviese enfrascado en los problemas del examen, me puse a escribir un soneto, *Autorretrato 1962*:

No sé si sigo siendo, en el mutismo
de este polvo sin luz, arquitectura
con límite de sombras, la escultura
brotada como un rayo del abismo.
No me puedo encontrar conmigo mismo,
aunque busco mi voz por la blancura
de lo eterno, secreta cerradura
del amor. Ciego mar es mi quietismo.
Vivo dentro de mí, y en mí sostengo
este partir conmigo lo que tengo:
una niñez y un poco de fracaso.
Nada más hay después, uno cualquiera
asomado a vivir, cuando quisiera
beberse, al despertar, el cielo raso.

Dos años después, ese poema abriría mi primer libro, *En el umbral del hombre*. Para ser honrado, he de decir que no entendí gran cosa de lo que había escrito. El ritmo le

sonaba bien a mi oído (*de la musique avant toute chose*, había dicho el gran Verlaine) y más o menos la estructura era correcta. Era, en suma, un soneto bien escrito y eso me bastaba. Hasta muchos años más tarde no descubriría que ese soneto, surgido por azar del aburrimiento de un muchacho que ha resuelto rápidamente un problema de trigonometría, contenía las claves de lo que iba a ser mi trayectoria, tanto en el terreno literario, como estrictamente personal.

Se acercaban los exámenes finales. Para poder presentarse a la reválida de sexto curso debíamos aprobar todas y cada una de las asignaturas. No importaba que fuese ya candidato a alguna matrícula de honor o a sobresalientes en Literatura, Matemáticas, Química o Ciencias naturales. El suspenso en Gimnasia parecía inevitable y eso me impedía obtener la luz verde para acudir a la reválida. Me pareció injusto y absurdo, así que fui a hablar con don José Saavedra, el profesor de Educación física, para ver qué podíamos hacer durante los dos meses que faltaban hasta los exámenes finales. Él, conocedor de mi escaso amor por el ejercicio y mi vagancia extrema en aquellos menesteres¹,

¹ Una anécdota, ocurrida hace poco menos de un año, en el verano de 2012, parecería confirmar que se trata de un rasgo caracteriológico, no sólo momentáneo en mi adolescencia. Estaba con mis cuñados en la piscina de su urbanización y, al parecer, me encontrada enfrascado en la lectura de alguna novela negra, que es lo que suelo leer en vacaciones. Cuando rechacé por tercera vez la invitación a zambullirme en el agua, su hijo, de 4 años de edad, comentó con toda naturalidad: «El tío no es de nadar, ¿verdad?; él es más de libros» [sic].

me propuso un trato. Iban a celebrarse los Campeonatos escolares de atletismo. No tenía a nadie para completar los dos corredores que se necesitaban en las pruebas de velocidad. Si aceptaba cubrir el hueco, lo cual permitiría que el equipo del colegio puntuara incluso si llegaba el último, al estar todos los puestos cubiertos, me aprobaría la asignatura que me faltaba. Por supuesto, dije que sí.

La mañana del domingo en que habían de celebrarse las pruebas yo estaba como un flan. No me apetecía hacer el ridículo y convertirme en el hazmerreír del colegio, así que me propuse correr todo lo que pudiese y ya veríamos qué pasaba. Para sorpresa general y mía en particular, no sólo gané la prueba, sino que batí el record provincial de 100 metros, hasta entonces propiedad exclusiva de los sucesivos participantes del Colegio de Los Escolapios. Acababa de descubrir que era un velocista nato. Un año después ganaba la medalla de bronce en los Campeonatos de Europa de la FISEC en 100 metros lisos, me llamaban para formar parte de la selección absoluta y me ofrecían una beca del Comité olímpico para trasladarme a la Residencia Blume de Madrid. No creo en los milagros, pero haberlos, haylos. Mi vida hubiese sido muy diferente de no ser por la cabezonería de don José Saavedra al negarse a aprobarme por las buenas la Educación física. Creo que es la primera vez que lo traigo a colación y aprovecho para darle las gracias, esté donde esté.

Terminado el Preuniversitario, empezaron las dudas a la hora de elegir carrera. Tenía claro que quería escribir y que me sentía cómodo con la nueva faceta deportiva recién

descubierta que iba a permitirme viajar por esos mundos, conocer otras gentes y abrir horizontes, pero sabía que todo eso un día podría acabar y necesitaba asegurarme una profesión. Elegí Ciencias Económicas y durante el curso 1963-64 acudía a las aulas de la Calle San Bernardo toda la mañana y entrenaba por la tarde. Lo malo es que la carrera no me atraía nada. Sí las Matemáticas, asignatura en la que obtuve un sobresaliente, pero poco más. El Derecho civil me aburría soberanamente y la Historia económica y la Sociología (tal y como nos la enseñaban) no eran, si se me permite decirlo con suavidad, para volverse loco. Aprobé el curso, porque no podía permitirme perderlo, pero decidí no seguir adelante con esa disciplina y me matriculé en la Escuela de Arquitectura.

Al término de mi primer año en Madrid di a la imprenta *En el umbral del hombre*, mi primer libro de poemas, y un año después el segundo, *Los ámbitos*. Ambos aparecieron en la colección que en Granada dirigían mi mentor, Rafael Guillén y José G. Ladrón de Guevara, Veleta al Sur.

Empecé a acudir a lecturas públicas y a conocer personalmente a poetas contemporáneos vivos. Uno de ellos, gran aficionado al deporte, Francisco Brines, que seguía puntualmente mi carrera como atleta, me habló de un autor cuya obra ignoraba por completo, Luis Cernuda. Con 19 años era capaz de recitar de memoria sonetos de Ronsard o fragmentos de T. S. Eliot y no sabía siquiera que existiese el autor de *La realidad y el deseo*. Me sentí abrumado al descubrir de pronto lo mucho que ignoraba

y lo difícil que sería superar ese obstáculo sin una enseñanza reglada que me obligase a dedicar mi tiempo a leer lo que me faltaba por leer. En marzo de 1966, con veinte años casi recién cumplidos y mis compañeros de colegio en tercero de carrera, me encontraba sin saber hacia dónde dirigir mis pasos y tomé una decisión drástica. Abandoné el deporte y Madrid y regresé a Granada para matricularme en Filosofía y Letras. A mi entrenador, José Luis Torres, que sigue siendo un buen amigo tantas décadas después, casi le dio un ataque cuando le comuniqué mi decisión: «A dos años de las Olimpiadas de México y en plena mejora de tus condiciones ¿te vas a ir? ¿Estás loco?». Yo no veía otra salida. Entre junio y septiembre acabé los cursos comunes y en octubre empecé tercer curso de Filología románica. Acostumbrado al esfuerzo de los meses anteriores, un solo curso me pareció muy poco, así que decidí probar suerte y amplié la matrícula también a las materias de cuarto y quinto. De ese modo, me encontré estudiando simultáneamente tres cursos académicos completos. Aún hoy me resulta difícil comprender cómo pude sobrevivir a tantos meses encerrado, casi sin dormir, yendo de un aula a otra y pidiendo apuntes de las clases a las que me era imposible acudir. Sin la ayuda de algunos amigos, hoy colegas de profesión, que decidieron echarme una mano en aquella aventura casi suicida, no habría podido llegar a puerto. El caso es que en septiembre de 1967, dieciocho meses después de haber dado la espalda al deporte, pude volver a la Residencia Blume para intentar recuperar el tiempo perdido. Y, esta vez, con un título

universitario en el bolsillo. Algunos periodistas deportivos hablaron del «regreso del pura sangre Talens». Me encantó haber podido demostrar que mi decisión no había sido un error y, sobre todo, recobrar mi forma física y así ganarme de nuevo la titularidad en el equipo nacional. Que me compararan con un caballo no me preocupó particularmente, me lo tomé como un modo cariñoso de saludar el regreso de un hijo pródigo.

Cuando miro hacia atrás y reflexiono sobre lo que fue mi vida durante aquellos años, me resulta incomprendible por qué permití que el deseo inconsciente de «beberme al despertar el cielo raso», con el que se cerraba mi autorretrato de 1962, me hiciese quemar etapas con tanta rapidez. Algunos amigos cercanos lo achacan a que siempre fui un velocista en todos los terrenos, pero sé que no es verdad. Tenía prisa por llegar, pero ¿adónde? ¿No sería más exacto afirmar que tenía prisa por salir de un presente en el que no me encontraba a gusto? Esa incómoda sensación que los valencianos llaman *desfici* estaba siempre en mí y no me resultaba fácil ni asumir su presencia ni saber cómo resolver los conflictos personales que me planteaba.

En 1968 y tras la lesión que me impidió hacer la marca mínima para la Olimpiada de México, hube de incorporarme al servicio militar en Valencia. No sabía entonces que con ello se iniciaba una etapa que marcaría los próximos treinta años de mi existencia. Durante el tiempo que duró el servicio militar, de septiembre de 1968 a diciembre de 1969, compaginé el deporte, el cuartel y la

docencia universitaria. Me habían ofrecido un puesto de profesor Ayudante de clases prácticas y lo acepté. En 1969 se celebraban en Bourges (Francia) los Campeonatos del mundo militares de atletismo y se suponía que, en mi condición de miembro de la Selección Nacional, formaría parte del equipo español. Al capitán de mi Compañía, en el Cuartel de Artillería de Paterna, le pareció oportuno facilitarme las cosas para que pudiese compaginarlo todo. Eso hizo posible que pudiese seguir en activo como deportista, enseñar literatura contemporánea en la Universidad y hacer las guardias que me correspondiesen, pero pernoctando fuera del cuartel.

En aquellos años redacté los poemas que componen mi libro *Víspera de la destrucción* y *Una perenne aurora*. Ambos aparecerían en 1970, dando comienzo a lo que considero, *stricto sensu*, mi carrera como escritor.

En otoño de 1969 abandoné definitivamente el deporte, una decisión de la que nunca me arrepentí lo bastante, para dedicarme de lleno a la escritura y la Universidad.

DESCONCIERTOS

Hasta mi abandono del deporte nunca me había preocupado la imagen que proyectaban mis actividades para quienes estaban a mi alrededor. Demasiado ocupado en salir adelante y centrado en demasiadas cosas a la vez, daba por supuesto que el asunto carecía de importancia. A sabiendas de que el personaje público era una simple máscara superficial, pensaba que seguramente todos darían por sentado que debajo de ella tenía que haber alguien probablemente muy distinto, a quien yo creía conocer más o menos, pero al que no tenía la menor intención de exponer a la luz del día. Sin embargo, ese alguien no era fácilmente detectable leyendo lo que escribía y firmaba con mi nombre. Un día, después de terminar y defender mi tesis doctoral sobre Luis Cernuda en la Universidad de Granada, alguien me interpeló sobre el poeta al que había dedicado más de mil páginas y centenares de horas en intentar entender y analizar. Lo hizo diciendo que me lo preguntaba porque estaba seguro de que yo conocía a la perfección quién y cómo era el autor de *Las nubes*. De pronto, ya sin las orejeras con las que todo doctorando trabaja su tema de investigación, caí en la cuenta de que, si me lo hubiese encontrado por la calle, habría sido incapaz de reconocerlo; que creía saberlo todo de su técnica, de sus obsesiones y manías literarias, de sus lecturas, pero nada, absolutamente nada acerca de él, salvo algunas anécdotas biográficas que no conllevaban un verdadero conocimiento de quien las protagonizó. José

Olivio Jiménez había publicado un artículo sobre *Vispera de la destrucción* en el que subrayaba la obsesión con que mis poemas remitían a la cuestión del espejo, algo de lo que no había sido consciente hasta ese momento. Intenté aplicar a mis propios poemas lo que había aprendido en mi trayecto doctoral y lo que descubrí no me gustó. Yo no era o no creía ser ese personaje elegíaco y meditativo que parecía emerger de *Vispera de la destrucción* y, si lo era, había llegado el tiempo de cambiar las cosas.

Durante mi estancia en la Facultad de letras granadina había leído a Althusser, Foucault, Deleuze, Derrida—mucho antes de que se convirtieran en iconos mediáticos— y tuve acceso a revistas como *Tel Quel*, *Change* o *Cinéthique*. Mi contacto con los filósofos franceses de los años sesenta me había acercado, al margen de a los teóricos del marxismo más o menos heterodoxo, al psicoanálisis lacaniano. Las propuestas de este último no me atraían tanto por su aspecto estrictamente clínico como por sus valores hermenéuticos, aplicados al análisis textual. En aquel verano de 1971, terminada la defensa de mi Tesis doctoral y liberado de la atmósfera obsesiva que había acompañado su redacción, empecé a pensar que si había sido capaz de leer entre líneas los escritos de otros ¿por qué no iba a poder hacerlo con los míos, de manera que al analizar mis poemas se me aclarasen cosas que racionalmente no acertaba a comprender, pero que irracionalmente me perturbaban? Así surgieron los poemas de *Ritual para un artificio* entre julio y septiembre de 1971, a los que siguieron de forma casi inmediata los que integran

Taller (1972-73) y *El cuerpo fragmentario* (1973-74). En esa suerte de trilogía se encuentran, a mi modo de ver, muchas de las claves de mi mundo poético, si es que puedo llamarlo mío, pese a que su radicalidad y, hasta cierto punto, compleja oscuridad, que no lo eran en absoluto para mí como lector, construyeran la falsa imagen de un pensador sesudo e intelectualizado y lo hiciesen sobre las ruinas de lo que era, en el fondo, un intento desesperado de encontrar sentido en un mundo y un recorrido biográfico que ya entonces parecían carecer de él.

Era capaz de leer en francés, inglés e italiano y el catalán me acompañaba desde mi infancia, cuando pasaba los veranos en el pueblo de la Ribera Baixa, Polinyà del Xúquer, con mi abuelo paterno, un campesino enjuto como un sarmiento, que apenas chapurreaba el castellano y por quien me empeñé en aprender su lengua para poder comunicarme con él. Un colega de la Universidad, Ernst-Edmund Keil, lector entonces de alemán en la Facultad, me propuso ayudarme a poner en correcto castellano un relato de Wolfdietrich Schnurre para la *Revista de Occidente* y, mientras reescribía el borrador que me había pasado sin tener a mi alcance un original —del que, de todos modos, no hubiese entendido nada—, algo me hizo decidirme a aprender, al menos, rudimentos de alemán, para poder leer con ayuda de Ernst a Goethe, Hölderlin, Novalis y tantos otros autores que me apetecía conocer en profundidad y a los que había tenido acceso fundamentalmente a través de versiones francesas que no me acababan de convencer. Toda esta especie de

mescolanza lingüística me abrió, cierto es, muchas ventanas al mundo, pero, a la vez, hizo que me sumergiera en una suerte de *pot pourri* de lenguas y referentes, cuyo resultado acabó empujándome a una especie de extraterritorialidad de la que me ha resultado a menudo muy difícil escapar. No es agradable ni divertido sentirse extranjero en todas partes, ni saber que aquellos con quienes a uno le gustaría dialogar no aciertan muchas veces a adivinar ni siquiera de qué les estás hablando, y no necesariamente por ignorancia suya, sino por las dificultades que impone el sistema no explícito de mis referencias. Por suerte para mí, esa marginalidad involuntaria me ha permitido en muchas ocasiones hacer mi trabajo sin sentirme presionado ni por el ronroneo mediático ni por las servidumbres de la actualidad. Oscar Wilde escribió con sarcasmo en una ocasión que Estados Unidos y el Reino Unido eran dos países y dos culturas separados por la misma lengua. A lo largo de los años he podido comprobar que el terreno universitario de la Filología y el de la literatura son también, a menudo, dos mundos separados por un mismo objeto, de manera que el debate sobre los temas que me preocupaban en el ámbito académico más que en el estrictamente literario ha hecho que mi relación con la poesía sea menos combativa, más relajada y cercana al territorio de lo privado, casi un *hobby*, pese a que, en el fondo, siempre la haya considerado lo más importante de mi relación con el mundo.

En cierta ocasión, cuando le preguntaron en una especie de encuesta a escritores franceses sobre las razones de

por qué escribía, Beckett había respondido con un lacónico «bon qu'à ça». Yo no me atrevería a decir tanto. ¿Qué significa exactamente ser bueno sólo en esto? No me siento cómodo entre juicios de valor, y menos cuando se refieren a mí, aparte de que cabría preguntarse en relación con qué modelo puede uno considerarse *bueno*. Podría, eso sí, acercarme a la respuesta del viejo irlandés afirmando que es lo único que sé hacer o lo único que me apetece y me interesa hacer y en lo que me siento implicado completamente y de verdad.

En efecto, la mayoría de mis libros de ensayo han surgido siempre como respuesta a un encargo o porque necesitaba construirme un *curriculum* académico que me asegurase el acceso a la cátedra universitaria, es decir, a la seguridad económica que me facilitase la libertad de movimiento que se precisa para escribir. Siempre procuré, con todo, que esos trabajos tuvieran una cierta utilidad para mi actividad como escritor, en la medida en que me permitieran reflexionar sobre problemas planteados por mi propia escritura. Sin embargo, de no haber tenido que concurrir a tantas oposiciones, muchos de ellos probablemente no existirían. Por el contrario, ni uno solo de los poemas que he escrito o he traducido, tanto da, mejores o peores, dejaron de surgir de manera *necesaria* de mi propia cotidianeidad y circunstancia, como excrecencia, indagación o simple exabrupto; nunca estuvieron motivados por cuestiones intelectuales, teóricas o profesionales. Es cierto que, desde al menos *Ritual para un artificio*, siempre he tenido muy presente que un poema se escribe

con la cabeza fría y no con el estómago ni en plena ebullición sentimental; que la inocencia técnica es un bulo romántico sin ninguna consistencia; que el conocimiento del oficio, porque de oficio se trata, tal vez no permita producir genialidades, pero sí evita perpetrar estupideces. Y, sobre todo, ayuda a eludir esa innata tendencia tan arraigada en nuestra propia tradición a llorar en público. Todo ello pertenece, sin embargo, al ámbito del trabajo corrector, es decir, de lector consciente en que quien escribe se desdobra para analizar lo que ha escrito. El proceso inicial de toda escritura, esa fuerza imperiosa que nos empuja a dejar que salga a la luz lo que parece obligarnos a coger la pluma y el papel, es menos racional y poco controlable en el momento mismo de su manifestación.

Cuando empecé *Taller*, en el invierno de 1971-72, tenía muy presente unos versos de Lope que leí de pequeño, creo recordar que en *La Dorotea*, y que se me quedaron grabados en la memoria:

¿Que cómo escribo?, leyendo;
y lo que leo imitando
y lo que imito escribiendo:
sobre lo escrito, tachando;
de lo tachado, escogiendo.

Por eso la parte que abre esa colección se titula *Los libros que he leído*. No era ninguna alusión a Borges y sus conocidos versos pertenecientes a *Elogio de la sombra*, «Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído». Quizá fuera una referencia

inconsciente, pero lo que me hizo elegir esa frase para titular toda una sección de *Taller* partía de otros supuestos: se escribe, lo sepamos o no, dialogando con lo que hemos leído. ¿Por qué, pues, no intentar hacer el experimento de mostrar las tripas del proceso y que el poema consistiese en esa misma mostración? Recordé la manera con que Francis Ponge explicaba el dispositivo subyacente a su libro *Le Pré* y la utilización que hizo, mientras lo componía, del Diccionario Littré. Elegí el arranque de un poema de Larrea, en la edición de *Versión celeste* que acababa de sacar al mercado Barral editores. No recuerdo ahora exactamente de qué poema se trataba y perdí el manuscrito donde anotaba los sucesivos borradores en alguno de mis cambios de casa. Sí que recuerdo que abrí el *Diccionario etimológico* de Julio Casares y fui buscando cómo sustituir cada término por sinónimos o por palabras cuya asociación fónica con lo semánticamente correcto sonaran bien a mi oído. De esas primeras manipulaciones surgieron, por un sistema de asociación libre, otras imágenes y otras formas verbales. Al cabo de una o dos horas de trabajo tenía ante mí un poema nuevo que en nada recordaba a Larrea porque su temática, su ritmo, su estructura, incluso la distribución en la página eran casi la antítesis del fragmento de que me había servido como punto de partida. En el poema en prosa que acababa de pergeñar, por el contrario, afloraban cuestiones donde veía reflejadas mis particulares obsesiones. Fue toda una sorpresa y un descubrimiento inesperado. La llamada escritura automática, que por otra parte no tiene

nada de automática, puesto que acaba pasando por el tamiz de la lectura-corrección, podría explicarse en esos mismos términos. En este experimento, me había limitado a poner negro sobre blanco lo que normalmente hacemos, consciente o inconscientemente, a la hora de escribir.

DESCUBRIMIENTOS: NO SE PUEDE NO DECIR YO

El resto de la década de los años setenta transcurrió para mí entre cambios sustanciales, públicos y privados, académicos y no académicos, que marcaron mi biografía y también, en consecuencia, mi escritura. Nacieron mis dos hijos, naufragó mi primer matrimonio, perdí la fe en la militancia política organizada, no así en la política como tal, que sigo considerando aspecto fundamental de mi relación con el mundo, y dediqué buena parte de mi tiempo a preparar oposiciones a cátedra universitaria, algo que, para un velocista, acabó convirtiéndose en una carrera de fondo. Todo ello entorpeció, pero no anuló, mi dedicación a la poesía. El autor que más asiduamente me acompañó en aquellos años, al margen de cuanto nombre nuevo y atractivo encontrase en suplementos, revistas o librerías y de los que ocupaban mi tiempo como profesor, fue Samuel Beckett, de cuya obra preparé varias ediciones y sobre el que acepté escribir un volumen para la editorial Barcanova.

Una de las cuestiones que más me preocupaban por entonces, y la obra del irlandés es, o en aquel momento así lo consideré, un ejemplo claro de cómo abordar con lucidez el problema, era la posibilidad de separar el lirismo, sea lo que sea lo que se esconde detrás de tan ampuloso sustantivo, de la confesión íntima y de la expresión en primera persona del singular.

Mis lecturas de Émile Benveniste y de los semióticos de la cultura me habían familiarizado desde hacía años

con los problemas de la enunciación, pero una cosa es predicar y otra dar trigo. Es relativamente fácil discursar en una ponencia o en un artículo sobre estos temas. No lo es tanto hacer frente a la escritura de un poema sin que la tentación de dejarse llevar por la supuesta transparencia de lo confesional desbarate todos los planes. Lo que me interesaba era ser capaz de escribir desde mí, pero sin hablar necesariamente de mí, a pesar de que, como afirma un texto beckettiano, *il est difficile de tout quitter* y, además, resulta imposible no decir *yo*. Hasta para declarar, sin implicarse, «llueve», enunciado mediante la tercera persona verbal —o no-persona en terminología de Benveniste— ha de existir un «yo» que lo diga. El problema debía resolverse de otra manera. Echar mano del conocido verso de Pessoa *O poeta é um fingidor* no solucionaba nada y utilizar la técnica eliotiana del correlato objetivo me parecía algo ya muy manido, aunque siguiera siendo útil de vez en cuando, a falta de mejor solución. Lo verdaderamente complicado de conseguir era que mi presencia como enunciador estuviese en el fondo de cada frase, sin pretender controlar ni protagonizar nada, dejando al lector la posibilidad de *construirme* como soporte enunciativo. No se trataba sólo de una cuestión de técnica literaria, sino también de una postura política frente al hecho de escribir. Lo era porque, simultáneamente al abandono de la supuesta centralidad de quien habla o escribe, lo importante era poder conocer cómo se producen los efectos sociales de sentido y a partir de ese conocimiento establecer claramente límites de pertinencia que

evitasen la deriva gratuita del lector o, lo que es lo mismo, asumir la responsabilidad de las posibles interpretaciones, equívocas o erróneas, que pudiesen darse de lo que había escrito. Lo contrario sería como tirar la piedra y esconder la mano. No creo que un poeta deba dar lecciones a nadie. La imagen del poeta-vate, que asume el papel de conciencia de los demás, me resulta inaceptable. Pero tampoco me parece de recibo echar balones fuera si los poemas permiten que se los utilice de modo contrario a como uno considera que deben ser leídos. El escritor tiene la responsabilidad de conocer, al menos, cómo funciona la lógica social de su discurso, pero no puede controlar la circulación de lo que escribe. El estudio de los modos de funcionamiento social e institucional del lenguaje no es una opción estética, sino un ejercicio de honradez política y de responsabilidad civil.

Todo lo que hacemos en nuestra vida cotidiana desde que nos levantamos, abrir la boca, opinar sobre lo divino y lo humano, relacionarnos sentimentalmente con alguien, etcétera, es *también* «político». Es algo que creo haber tenido claro desde siempre. Igual que no decir *yo* es imposible, también lo es no ser político. Todos los «apolíticos» que he conocido a lo largo de mi vida son conservadores recalcitrantes y defensores del *statu quo*. Pero nunca me ha gustado la literatura que basa el ser conscientes de esa circunstancia en el hecho de incorporarla como tema argumental, ni me ha atraído la llamada «poesía social». Por muy laica que se declare, exhala por lo general un tufo religioso que he procurado evitar toda mi vida en mis

escritos. Cada vez que escucho a un poeta arrogarse el papel de portavoz recuerdo aquella frase de Émile Cioran que puse como exergo a uno de mis poemas: «quien habla en nombre de los otros es siempre un impostor».

¿Cómo, pues, resolver la cuadratura del círculo? ¿Cómo integrar lo que consideraba necesario integrar sin caer en las banalidades del panfleto, tan útil y pertinente en otros ámbitos y en otros contextos? Los libros que escribí en la década de los años setenta no son sino un intento de dar respuesta, parcial y tentativa, a esa cuestión. Algunos críticos y muchos lectores no lo entendieron así y describieron mi proyecto como una suerte de aplicación a la escritura de reflexiones teóricas previas. La lucidez para reconocer los intentos —fallidos o no— de abordar problemas epistemológicos de fondo no ha sido muy común en el universo crítico-literario peninsular. Quizá hubiese debido explicitar mejor lo que hacía, intentar razonar sobre por qué creía que mostrar las contradicciones del lenguaje poético no era una forma de hacer teoría en verso, sino de pensar políticamente lo poético, pero estaba demasiado centrado en estudiar soluciones para ocuparme de predicar en lo que consideraba un desierto lleno de ruido y furia; un territorio donde la animosidad y la virulencia, de todo punto injustificadas, estaban a la orden del día. Supongo que me equivoqué, sobre todo porque muchos entendieron mi renuncia al debate como un ejercicio de soberbia cuando no era más que simple y puro desconcierto ante la dificultad de discutir, sin que llegara la sangre al río, en un terreno tan minado y lleno de egos des-

comunales como es el de la poesía; un terreno donde, a falta de riqueza material, cada uno parece jugarse en cada momento la eternidad y la gloria. Nunca entendí muy bien toda esa parafernalia y procuré limitarme a seguir mi camino. No recuerdo ahora quién dijo que si en España sólo hablasen los que verdaderamente tienen algo que decir, se produciría un silencio maravilloso que todos podríamos aprovechar, por ejemplo, para estudiar. Yo lo puse en práctica y no me arrepiento de mi decisión.

El hecho concreto es que, en mi caso al menos, todo lo que he escrito en el terreno de la teoría surgió como medio de encontrar respuestas a las preguntas que me planteaba la escritura de mis poemas, nunca al revés. Esa circunstancia permite explicar lo que parecería, en el terreno académico, una trayectoria profesional poco común. No creo equivocarme si afirmo que soy una *rara avis* en ese terreno. Catedrático sucesivamente en tres ámbitos disciplinares distintos, en Literatura española, en Teoría de la literatura y hoy en Comunicación audiovisual, no tengo, sin embargo, conciencia de haber cambiado de tema ni de preocupaciones a lo largo de mis cuarenta y cinco años de trabajo intelectual. Para mí siempre se ha tratado de responder a cuestiones epistemológicas de fondo. Ha cambiado el objeto del que partir, el colectivo de colegas con los que discutir, pero no las preguntas que hacerme durante el trayecto. Y ese cambio continuo de adscripción disciplinar, que surgió, como no podía ser de otra manera, motivado por mi propio trabajo poético, como resultado de sus turbulencias, tuvo también su lógica interna.

En efecto, no puede hacerse historia literaria sin tener claro de qué hablamos cuando hablamos de «literatura». Confundir Historiografía con la simple erudición —con todo lo que la erudición tiene de necesidad perentoria para poder hablar con un mínimo de rigor sobre cualquier tema— me ha parecido siempre tan absurdo como entender que lo más parecido a la Teoría literaria sea la Geometría aplicada. Teoría de la literatura y Literatura española siempre han sido para mí conceptos, si no equivalentes, sí intrínsecamente unidos, en la medida en que nunca he entendido que pueda separarse una literatura nacional del componente teórico que la define como pieza individualizada dentro de una red superior, llamada Literatura comparada, ni de esa asignatura pendiente que sigue siendo la Teoría e Historia de la traducción literaria (no la Traductología, que es algo diferente). Que los avatares ministeriales hayan hecho coincidir las áreas de conocimiento con compartimentos estancos es una cuestión y que ese modo de funcionar tenga algún sentido, otra cosa muy distinta. La Teoría de la literatura, como disciplina, surgió en la España de los años ochenta del siglo pasado del desdoblamiento de una materia tan inverosímil como era Gramática general y Crítica literaria. Esa circunstancia produjo como efecto que la Teoría literaria pareciese territorio para los gramáticos o los lingüistas y que quienes nos dedicábamos a la Literatura (española, por supuesto, como si los anglistas, germanistas, arabistas, romanistas o sinólogos fuesen una raza aparte) debíamos centrarnos en cuestiones historiográficas.

cas. Una vez supe por un testigo presencial que un profesor de Filología inglesa comentó, durante uno de los montajes de una pieza shakesperiana de cuya versión para la escena me había ocupado, la rareza de que alguien como yo, hispanista de formación, se atreviese a trabajar sobre Shakespeare que es, como todo el mundo sabe, un autor inglés. Ese día acabé convenciéndome de que, en efecto, mi mundo no es de ese reino.

Dije hace unos instantes que el cambio continuo de adscripción disciplinar había surgido como efecto colateral de mi propio trabajo poético y que ello permitía entender su lógica interna. En efecto, del mismo modo que traducir poesía o teatro o novela había sido desde un principio para mí el resultado de reescribir lo que traducía, integrándolo en otro contexto cultural, pensar el poema en el interior de una cultura de la imagen como la que atraviesa y constituye nuestra realidad cotidiana en las últimas décadas acabó llevándome, sin solución de continuidad, al terreno del audiovisual.

La presencia de lo visual ha sido, desde el inicio de mi carrera, uno de los pilares básicos de mi poesía. Sin ser muy consciente de ello ya lo había afirmado en el poema que cerraba *Víspera de la destrucción*, titulado significativamente «La mirada del poeta»:

La eternidad no es más una mirada
que el pensamiento fija.
¡Qué luminoso el sol corona el horizonte!

El diálogo entre visualidad y ritmo musical del verso era el motor que hacía funcionar la maquinaria compositiva. Quiero decir con ello que, aunque la escritura tomara como punto de partida el acto de contemplar el mundo circundante y utilizase el lenguaje para que las imágenes fuesen percibidas por el lector como tales imágenes, nunca dejé en segundo plano la necesidad de escribir con un control absoluto del ritmo de cada secuencia versal. El tono y la melodía no podían fallar. De hecho, cuando un verso le suena mal a mi oído —sea quien sea su autor—, por mucho que lo que intente transmitir me produzca un cierto impacto, tengo la tentación inmediata de reescribirlo para poner los acentos en su sitio. No se trata, sin embargo, de esa técnica típica del *Romancero gitano* para visualizar el sonido («se apagaron las farolas / y se encendieron los grillos»), sino de entender la musicalidad del verso como *conditio sine qua non* para que el poema pueda producir sentido. Otra cuestión es establecer en qué términos definimos dicha musicalidad. En un principio me atraía más trabajar con las variedades de la familia del endecasilábico, con escasas rupturas respecto a la métrica clásica. Con el tiempo, he buscado acercarme más al fluir conversacional de la lengua oral, estuviese más o menos pautada por estructuras versales canónicas. En cualquier caso, siempre la música de las palabras me pareció algo prioritario e ineludible.

En ese sentido, el humus donde se ha desarrollado ese diálogo entre música y visualidad no ha sido el relato de mis vivencias, sino el resultado de reflexionar sobre ellas y

sobre el modo en que, al hacerlo, las transformaba en experiencia de lenguaje. Por eso la Filosofía —en general— y las lecturas sobre Filosofía de la música —en particular— han ocupado cada vez más terreno entre mis intereses. Sin embargo (y aún debo meditar con tranquilidad sobre el asunto, porque no tengo una respuesta satisfactoria) a menudo me pregunto cómo es que la pregnancia de lo visual fue preponderante en mi poesía en la etapa en que trabajaba, profesionalmente, en el campo de la literatura, y en cambio la música haya ocupado su lugar cuando trabajo en temas de visualidad, pese a que sea ahora cuando las imágenes icónicas en sentido estricto, pictóricas o fotográficas, han dejado de ser un mero elemento referencial para convertirse en una presencia física en los libros.

En efecto, la dedicación a lo que he llamado *iconotextos* ha sido cada vez más frecuente en mi producción poética de los últimos veinte años. Sin embargo, el dispositivo dialógico que implica la inclusión textual de imágenes que no fuesen meras ilustraciones de los poemas, me ha dado como resultado algunas sorpresas. Para empezar, el hecho de integrar las imágenes en relación de igualdad con la parte puramente verbal del conjunto, pese a implementar la presencia de lo icónico, ha liberado a la escritura, por así decirlo, de la necesidad de explicitar los contenidos referenciales. Es como si, de manera no planeada, al escribir los poemas, delegara en las imágenes el cometido de completar los posibles sentidos semánticos de las palabras, abriendo un abanico de posibilidades que las

palabras, por sí solas, serían incapaces de proponer. Cuando leo los poemas de *La mirada extranjera* o *De qué color son las princesas* y, de modo más evidente, los que integran *Por los caminos de Al-Andalus* o *La certeza del girasol*, sin la presencia de las imágenes que acompañaron su salida como libros exentos, descubro que *dicen* algo muy distinto a lo que ofrecían como iconotextos. No se trata de que haya cambiado su significado lingüístico, sino del hecho de haberse visto forzados a segregar una suerte de imágenes verbalizadas como marco referencial que permita al lector entenderlos. En definitiva, su reconversión de iconotexto en texto a secas devuelve a un segundo plano la función básicamente musical que en un principio asumían —elaborar una suerte de murmullo de fondo que liga las palabras siguiendo las pautas sonoras de una conversación de la que sólo nos llegase su mero rumor— cediendo el protagonismo significativo a la capacidad semántica de las frases que los componen. Volveré sobre este punto más tarde.

DE CÓMO EL LENGUAJE DEL CINE ME ENSEÑÓ
A PLANTEARME EL LUGAR DE LA ESCRITURA
POÉTICA EN OTROS TÉRMINOS

El cine no apareció en mi vida de repente. Desde que tengo recuerdos, la oscuridad de la sala y la fascinación de contemplar aquellas imágenes en movimiento sobre la pantalla van asociadas a mi aventura vital. Había películas que mi hermano y yo podíamos ver más de una docena de veces —*El hijo de Robin de los Bosques* (*The Bandit of Sherwood Forest*, George Sherman, 1946), con Cornell Wilde y Edgar Buchanan, fue siempre la primera de la lista— hasta tal punto que podíamos reproducir, plano por plano (aún sin saber en que consistía un plano), la totalidad del film. La mayoría de los escritores de mi generación podrían decir algo parecido, con títulos semejantes o distintos, respecto a la presencia de lo fílmico en la constitución de su imaginario cultural. De hecho, lo que Manuel Vázquez Montalbán definió con acierto como *educación sentimental* de los niños de la posguerra estaba compuesto, mucho más que por las canciones de Conchita Piquer o Antonio Molina —presentes en la trastienda mitológica de buena parte de los escritores de mi edad, pero no de todos los que nos dedicamos a este oficio— por esos extraños fantasmas surgidos de unos rollos de celuloide que sí compartimos sin excepción. Sin embargo, a mí nunca me atrajo escribir sobre los temas o los ambientes vivenciales que acompañaron aquellas experiencias. El

cine está muy presente, por ejemplo, en la obra de algunos de mis compañeros de promoción. Pero lo está de un modo muy diferente al que estoy intentando explicar en mi caso. Algunos incorporan a su método compositivo la alternancia luz-oscuridad propia del modo en que el proyector convierte en falso movimiento el pase de 24 imágenes fijas por segundo. Otros escriben como si la descripción verbal reprodujese, metafóricamente, los movimientos de una cámara —panorámicas, *travellings*, picados y contrapicados, planos de conjunto o primerísimos planos. Sin embargo, en la mayoría de los casos, lo prioritario en el poema es la experiencia intelectual o sentimental del protagonista poemático que rememora el despertar de su sexualidad o su experiencia de poeta-cinéfilo, asiduo a las proyecciones de cine-club, de filmoteca o de salas de sesión doble.

A mí el cine me interesaba como escritor en aquel momento particular de finales de la década de los años setenta, por lo que podía permitirme aprender, mediante el análisis su lógica discursiva, sobre los dos temas que más me preocupaban: el ya mencionado de la enunciación y el de los modos retóricos de composición. Es algo que empezó a tomar cuerpo en torno a 1974, cuando se iniciaba la muerte oficial del franquismo y empezaba el proceso de criogenia que conocemos con el nombre de «Transición democrática». Todo ello me llevaría en 1983 a fundar en la Universidad de Valencia el Instituto de Cine y Radio-televisión y años más tarde a convertirme, oficialmente, en catedrático de su enseñanza.

La edición del guión de *Film*, la película de Alan Schneider a partir de un guión de Samuel Beckett, con Buster Keaton como protagonista, aparecido en Tusquets editores en 1975, me permitió abordar de forma explícita una pregunta clave: ¿Quién habla en un film?, ¿el actor, el iluminador, el director de fotografía, el director de arte, quién firma como realizador, el responsable de producción? Más allá de cuestiones legales de propiedad, el sujeto enunciativo, discursivamente hablando, me parecía ser el resultante de un complejo proceso colectivo materializado, por una parte, en un armazón retórico (la puesta en escena) y, por otra, en un dispositivo técnico (el montaje).

El funcionamiento del lenguaje fílmico podía, pues, servir de punto de partida para analizar el modelo compositivo de un libro de poemas, si entendía éste último como una unidad montada sobre la base de fragmentos (los poemas) que, a la manera de los planos y secuencias, podían estar reorganizados de modo que produjesen un sentido u otro muy distinto, dependiendo de su ubicación en el conjunto y de las relaciones que dicha ubicación permitieran establecer entre tales fragmentos. La noción de libro como estructura y no como mera articulación temática de poemas sueltos sería, en ese sentido, el punto de encuentro entre dos lenguajes en apariencia tan distintos. Por consiguiente, no se trataba de buscar similitudes temáticas ni de establecer paralelismos metafóricos, sino de concebir la estructura del libro en función del montaje. Así, las reglas que rigen la sintaxis de este último —muy

a la manera en que las convenciones genéricas o estrictamente lingüísticas o culturales imponen al escritor su fuerza coercitiva a la hora de componer un poema y concretar eso que Rubén Darío denominaba «arbitrariedad resuelta en armonía»— eran un buen ejemplo a seguir para someterse a la disciplina del orfebre sin dejarse llevar por los impulsos o las emociones.

En ese sentido, se me viene a la memoria lo que me contó Antonio Carvajal un día que estábamos sentados en una terraza a las puertas del Generalife: pocas semanas antes había paseado por aquel mismo lugar con un poeta conocido de ambos. Como hubiese dicho su admirado Góngora, «era de mayo la estación florida» y los jardineros del Ayuntamiento estaban podando los bojés de la Alhambra. Para llevar a cabo su trabajo y evitar trasquilones innecesarios, los jardineros utilizaban con buen criterio unos cordeles atados a ambos lados de cada macizo a modo de guías. Su interlocutor le había preguntado en aquel momento algo acerca de su método de escritura, a lo que Carvajal, señalando a los jardineros, respondió sin dudarle un instante:

Lección primera:
cuerda y tijera.

¿Puede darse una explicación más clara y convincente con menos palabras? Lo dudo. Por otra parte, y retomando el hilo de mi hipótesis, si quien habla en un film es un dispositivo material, ¿qué sucedería si aplicásemos idéntico

principio a otras prácticas más tradicionalmente asociadas con la autoría individual, como la pintura o la poesía? Fue así como el cine empezó a ocupar un territorio importante en mi reflexión acerca de la escritura poética. No por su contenido ni por la fascinación que hubiera podido quedar registrada en mi inconsciente infantil, sino por los efectos explicativos resultantes de pensar el carácter estrictamente *material* de su lenguaje.

En efecto, ¿qué impedía extender retroactivamente un funcionamiento que hasta entonces creí específico del discurso fílmico a la pintura o a la poesía? El hecho de que nos hayamos acostumbrado a asociar un cuadro firmado por un pintor con la suposición de que todos los trazos que aparecen en el lienzo surgieron de su mano no significa que fuese así. Los aprendices que trabajaban en el taller de un pintor famoso (llamárase Raffaello, Domenico Theotokópoulos o Michelangelo) solían colaborar, de una forma u otra, en la realización física del conjunto del cuadro. Cuesta creer que su aprendizaje consistiese únicamente en una actitud de simples mirones inactivos. Que cada cual trabajase, además, en sus bocetos particulares bajo la guía del «maestro» no impide suponer que ellos pudiesen ocuparse a su vez de echarle a éste una mano —como hacen los directores de la segunda o tercera unidad en el rodaje de una superproducción— rellenando fondos o retocando pequeños elementos aquí y allá, por mucho que la organización, la idea y, por encima de todo, la firma del lienzo o el fresco quedasen reservadas a un solo nombre que autentificaba la autoridad: el del pintor que hoy

conocemos como «autor» de la composición. ¿Elimina eso lo que conocemos como «autoría»? No necesariamente, pero obliga a matizar qué es lo que entendemos al utilizar ese término. En tal sentido, la distinción entre *autoría* y *firma*, establecida por Jacques Derrida en *Marges de la Philosophie*, me resultó útil para intentar aclararme sobre varias cuestiones a la vez. La noción de «autoría» tendría que ver con la presencia de una serie de rasgos estilísticos o retóricos, lo cual quiere decir, en suma, que lo que llamamos *autor* es la consecuencia de haber otorgado entidad simbólica —mediante la construcción de una imagen que cumple las funciones de soporte discursivo— a la enunciación de un conjunto de huellas textuales, con independencia de si éstas pertenecían o no en su origen a quien las asume institucionalmente con su nombre en el ámbito civil. En efecto, si comparamos la versión mecanografiada de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, corregida y anotada por Ezra Pound con la que finalmente apareció en forma de libro, podríamos preguntarnos si el nombre que aparece en la portada de la primera edición de *The Waste Land* remite al ciudadano Thomas Stearns Eliot, norteamericano nacionalizado británico, ganador del Premio Nobel de literatura en 1948, o se trata de un caso de homonimia con un tercer personaje sin corporeidad definida, resultante del diálogo entre dos maneras distintas de entender la escritura literaria. La reciente publicación de los borradores originales de los relatos de Raymond Carver pone de manifiesto que lo que hemos leído con su firma no es sino *lo que quedó* de narraciones bastante más prolifas

y deslabazadas tras el trabajo de poda sistemática que llevó a cabo su editor. Un autor no es una persona física, sino un constructo retórico.

En aquellos años se había estrenado *F for Fake* (1973), de Orson Welles, cuya primera mitad estaba dedicada al conocido «falsificador» Elmyr de Hory. Elmyr, que así firmaba en sus inicios, había sufrido en carne propia el desprecio del mercado del arte, pese a que era muy consciente de su maestría como pintor. Las escasas obras que existen con su firma así lo atestiguan. Él se vengó produciendo Picassos, Modiglianis, Monets y cuanto nombre conocido y rentable pudiese hacerle ganar dinero para sobrevivir. Nunca se consideró un falsificador, porque, dicho sea de paso, nunca *copió* un cuadro ajeno. Era capaz de interiorizar la mirada y el estilo de un pintor hasta el punto de componer lo que, a todas luces, ese mismo pintor hubiese podido realizar en su taller. A esa facultad Elmyr la llamaba «pintar a la manera de». El que muchos de esos falsos Picassos, Modiglianis o Monets estuviesen colgados en los muros de los principales museos del mundo no fue el resultado de un supuesto fraude suyo. Nunca firmó con el nombre de los pintores cuya manera recreaba. Fue más bien un corolario lógico del mecanismo de autenticación, que depende de los denominados *expertos* en Arte. La conversión del discurso en mercancía estaba en el origen de todo aquel tinglado, lo cual no hubiese debido permitir que se considerase su trabajo como una falsificación. Desde mi punto de vista, y hablando en términos estrictamente discursivos, Elmyr de Hory tenía

toda la razón. El propio Orson Welles llegó a afirmar en primera persona en su película que si asumimos que los actores, los poetas y los artistas en general han pertenecido desde siempre a la estirpe de Elmyr de Hory y, por lo tanto, ese tipo de supuestos falsificadores también ha existido desde siempre, lo que resultaba absolutamente nuevo en nuestro mundo actual era la existencia de «expertos».

Pocas veces he visto desenmascaradas con tanta maestría las peregrinas razones que subyacen a toda institucionalización canónica de unos modos —y no otros— de escritura, sea ésta literaria, plástica o filmica. Muy a menudo el establecimiento de jerarquías de prestigio basadas en hipotéticos argumentos de autoridad hunde sus raíces en el valor económico de cambio de las mercancías y nunca en el valor de uso de los discursos en cuestión. El mero hecho de que en el terreno de las artes plásticas circule el dinero contante y sonante y en el de la poesía brille por su ausencia, sustituido por el hipotético honor de la gloria póstuma, no cambia los términos del problema.

Visto desde este ángulo, la célebre afirmación del Isidore Ducasse acerca de la necesidad de retomar el «hilo indestructible de la poesía impersonal» remitiría a una problemática muy semejante. La noción de autoría, en el caso de un poeta, no remite tanto a un individuo cuanto a una firma, una marca, esto es, a la institucionalización de un dispositivo retórico que lo produce como resultado y que, fundamentalmente, le otorga lo que podemos llamar la «propiedad privada del sentido» (y de los beneficios económicos de su explotación) de todo aquello que circula

bajo su nombre. La autoría sería, en suma, algo irrelevante fuera de su asociación con el *copyright*.

Otra escena / Profanación(es) (1980) es el libro que recoge mis intentos más radicales de reflexionar y hacer frente a ese tipo de problemas, pues se centra en una poesía donde lo personal —vale decir lo vivido, lo leído o lo experimentado del modo que fuese— no funciona como tema, aunque sí como sustrato, y donde puede comprobarse la distancia que separa a quien vive de quien escribe y a ambos de quien lee. Fue, además, el conjunto de poemas en el que por primera vez tuve conciencia al componerlo del carácter ambiguo con que suele abordarse la relación entre literatura y psicoanálisis. En ese volumen la impronta lacaniana es más que evidente.

Me interesa recordar aquí una de las escasas ocasiones en que Samuel Beckett accedió a dejarse entrevistar sobre su trabajo. Cuando le preguntaron por las razones que lo impulsaron a cambiar de lengua y a escribir en francés, Beckett respondió que había sido una manera de no dejarse arrastrar por las imposiciones de su inglés nativo. Lacanianamente hablando, para mí eso significaba que, si Beckett estaba en lo cierto —y creo que lo estaba—, cada lengua arrastra una suerte de inconsciente global, constituido por la suma de los que produce en cada usuario individualizado. Ese inconsciente es un territorio donde desembocan y quedan inscritos los usos y abusos que hacemos de él los habitantes de una cultura determinada, de manera que, cuando hablamos de inconsciente del lenguaje de un escritor, no nos estamos refiriendo

necesariamente a la biografía de quien lo utiliza, sino al propio lenguaje en que se expresa. Creí entender de manera aún poco clara que, cuando un poeta utiliza su propia lengua para escribir, incluye en sus poemas sentidos y asociaciones significantes que muchas veces desconoce; que cada palabra, cada giro, pueden traicionarlo, en la medida en que, por el hecho mismo de provenir de una tradición que le excede, incluye en su interior significados difíciles de controlar, cuyos efectos perversos de sentido para los hipotéticos lectores sólo pueden acotarse si dicho poeta se aplica con rigor a establecer lo que antes llamé límites de pertinencia. Sólo si uno asume que no habla a través del lenguaje, sino que es el lenguaje quien acaba hablando a través de uno, es posible establecer dichos límites y aprender a situarse en el interior de una red de intercambios simbólicos que ya existía antes de nosotros y que seguirá existiendo cuando hayamos desaparecido.

Para lograr evitar en lo posible la deriva de las interpretaciones —y en ello consiste para mí uno de los elementos clave en el aprendizaje del oficio de escribir— tenía que ser absolutamente consciente de cómo funciona el material con el que estaba trabajando, la lengua, y de la retórica en que la tradición había formalizado su utilización poética. El hecho de reflexionar sobre todo ello no era, pues, una manera gratuita de convertir la poesía en semiótica, sino un gesto a la vez poético, político, historiográfico y epistemológico. Nadie habla de amor dejando que se exprese la euforia, la testosterona o los estrógenos, sino echando mano de lo que las diferentes tradiciones

culturales de las que bebe han construido como lenguaje amoroso. En su conocida *Teoría de la expresión poética*, Carlos Bousoño ya había hablado de algo muy similar. Y es que si una mujer medianamente culta (pero desconocedora de la poesía de Quevedo) escuchase lo siguiente de boca de un enamorado que hubiera asumido en primera persona estos versos del vate cordobés: «cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día; / y podrá desatar esta alma mía / hora, a su afán ansioso lisonjera», en lugar de emocionarse con un poema amoroso lo más probable es que llamara inmediatamente a un guardia o a un loquero.

Poemas míos como *Retrato de desconocido*, *Escribo, dice él*, *Conciencia simulacro* o *De un lugar inconcluso* surgieron del desconcierto provocado al interiorizar algo, por otra parte, tan de sentido común. *Proximidad del silencio* (1981) fue el corolario natural de aquella indagación o, al menos, el precipitado resultante de haber ido lo más lejos que pude en esa dirección, con el añadido de que representaron la puesta en práctica de una máxima que aprendí de Juan Ramón Jiménez: poesía es todo lo que queda de un poema al prosificar el verso. El uso sistemático, no de la llamada prosa poética —que la mayoría de las veces suele ser un *excursus* sentimental mejor o peor redactado—, sino del poema en prosa empezó para mí con este libro y formaría parte muy a menudo de los instrumentos que he venido utilizando en años sucesivos. Con ello me he centrado en la búsqueda de una sonoridad diferente, en la que no existe la pausa versal y, por lo tanto, es posible

investigar tonalidades distintas para una misma melodía, lo cual es una cuestión musical, no retórica.

Gané la cátedra de Literatura española de la Universitat de València en febrero de 1982. Como ha solido ocurrirme siempre tras un largo período de abstinencia poética forzada —sucedió con *Ritual para un artificio*, escrito en pocas semanas tras el término de mi doctorado, o con *Rumor de lo visible*, cuando en 1991 me vi obligado a permanecer retenido en Montréal durante la primera Guerra del Golfo—, de la resaca oposicional surgió *Purgatori*, mi primera y hasta ahora única aventura poética en catalán.

Por vez primera no podía dejarme llevar por el lenguaje aprendido e interiorizado de mis colecciones anteriores. El control muy inferior del material expresivo me obligaba a ser más preciso, incluso cuando cometía errores lexicográficos —mi vocabulario en esta lengua, que utilizaba por vez primera como materia prima, era más rural que intelectual y hubo palabras que, incluso si a mi oído le sonaban perfectamente, luego descubrí que en realidad no eran canónicas, aunque la variante valenciana en que había crecido en mis vacaciones adolescentes, muy castellanizada, las hubiese integrado con normalidad (*millars* en vez de *milers*, por ejemplo). Todo ello hizo que terminase escribiendo un libro diferente al que me había propuesto en un principio: lo empecé en verso y acabó siendo mayoritariamente prosa; tenía anotaciones sobre determinados temas y ninguno de éstos quedó plasmado en el resultado final. Era como si la lógica de una lengua, hasta entonces de uso exclusivamente familiar y

casi clandestino, se me impusiese obligándome a avanzar en una dirección determinada. Entendí en ese momento las implicaciones de la experiencia beckettiana: esa necesidad de irse a otra lengua para aprender la lógica de un proceso de despojamiento que permite liberarse de la retórica vacía, ayudado por un control que uno sabe mucho más pobre sobre las capacidades del idioma con el que trabaja.

UN ANDALUZ EN LA CORTE DE LOS HERMANOS COEN

La experiencia vivida con la escritura de aquel libro y la necesidad de autotraducción de algunos de mis ensayos al inglés tras el inicio de mi aventura norteamericana cuando en la primavera de 1983 me invitaron por vez primera a impartir clases en la Universidad de Minnesota, me permitieron tantear las posibilidades de una nueva manera de dicción. *Tabula rasa* no habría sido posible sin la extraña combinación de elementos de todo tipo, personales, académicos y culturales, que acompañaron su nacimiento; pero, sobre todo, sin la existencia previa de *Purgatori*.

Minnesota era para mí un territorio extraño, sólo conocido por las huellas que había dejado en mi imaginario su mención en algún que otro *western* y la cotidianeidad que me ofrecía Minneapolis, algo a lo que estaba poco habituado. Además, visto de cerca, el paisaje y una temperatura insólitamente baja para la época del año hicieron que me sintiese como si hubiese aterrizado en un planeta desconocido. Llegué el 1 de abril, tras un larguísimo vuelo con varias escalas de casi veintidós horas y, pocos días después, una tormenta de nieve que obligó a la Universidad a cerrar sus puertas y a evacuar a quienes allí estábamos, acabó convenciéndome de que aquello no parecía muy normal. En plena primavera, los varios grados bajo cero resultaban poco habituales, incluso para alguien que había crecido al pie de Sierra Nevada. Pero las sorpresas no acabaron ahí. Se celebraba la Feria del

libro de los pequeños editores y pude escuchar a poetas de todas las razas y de las tendencias más dispares que recitaban sus composiciones acompañados de instrumentos poco convencionales o por músicos de jazz. No soy muy aficionado a la *performance* espectacular —prefiero la música callada de la lectura en solitario—, pero, siguiendo su ejemplo, probé nuevas formas de elaborar musicalmente la estructura versal de los poemas que estaba empezando a pergeñar en aquellas recién descubiertas Twin Cities. Con todo, lo más importante, como aprendizaje compositivo, vino a través de lo que he dado en llamar autotraducción. Nunca antes me había percatado de la extrema longitud de las frases, llenas de meandros y subordinadas, con las que solía escribir. Cuando, forzado por las circunstancias, tuve que traducirme a mí mismo, con o sin ayuda, para alguna de las conferencias a las que me invitaron, en Iowa, Cornell, Mount Holyoke o Nueva York, comprendí que la distancia más corta entre dos puntos es siempre la línea recta y recordé lo que nos repetía Antonio Gallego Morell, uno de mis profesores de la Facultad granadina: «Los poetas españoles deberían leer más a Azorín y aprender así a no irse por las ramas ni a complicarse la vida». Me maldije por no haberle hecho caso. Tuve que reescribir cada página de mis ensayos para que aquello tuviese algún sentido reconocible en inglés. Muchos de mis textos posteriores no han olvidado la lección. Esa experiencia y la aventura de *Purgatori* me enseñaron a no dejarme encandilar por las florituras verbales.

Muchos años después, un buen amigo mío, John Lvoff, director de cine y profesor de la materia en un Centro especializado de París, me contó una anécdota que no me resisto a relatar aquí y ahora. En 1950, llegado el día del comienzo del rodaje de *Crisis*², el director previsto por la productora Metro Goldwin Meyer no estaba disponible, por lo que el autor del guión y luego famoso cineasta Richard Brooks recibió la inesperada oferta de asumir él mismo la realización. Era algo que siempre había deseado con todas sus fuerzas. Sin embargo, como confesó décadas después en una famosa entrevista, nunca había puesto los pies en un rodaje, ni siquiera en aquellos que se basaban en guiones escritos por él o en los que hubiese colaborado. No era muy corriente que dejaran a un guionista asomar las narices en el día a día de la filmación, porque los directores no querían tener cerca al autor de la historia si se les ocurría cambiar algo sobre la marcha. John Huston, amigo suyo, lo había invitado a acompañarlo al set de *Key Largo* (1948), para la que Brooks estaba reescribiendo algunas escenas. Cuando éste le preguntó a Huston qué sucedería si en el inicio de una película que él hubiese escrito el director no se presentaba. Huston le contestó que estaba seguro de que,

² Fue, al parecer, Cary Grant, protagonista principal de la cinta, junto a José Ferrer, Ramón Novarro y Gilbert Roland, quien sugirió el nombre de Brooks para realizar el film que representaría su debut como director de cine tras unos años siendo guionista prestigioso para el productor independiente Mark Hellinger o para los Estudios de Warner Bros.

aunque no hubiese dirigido nunca, sabría sacarla adelante como realizador. La ocasión se había presentado y Brooks no sabía qué hacer. Karl Freund, el célebre director de fotografía de títulos como *Der Golem* (Paul Wegener, 1920), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927) o *Dracula* (Tod Browning, 1931) y director, entre otros films, de *The Mummy* (1932) o *Mad Love* (1935), lo animó a que aceptase la oferta, le prestó un par de películas cortas en 16 milímetros para que las visionara sin falta aquella misma noche (el rodaje empezaba al día siguiente) y le aseguró que en ellas aprendería todo lo que era necesario saber sobre la puesta en escena. Brooks se fue a su apartamento con dos rollos de ocho minutos cada uno en una bolsa y, para su sorpresa, descubrió que se trataba de dos films pornográficos mudos. Todo era muy simple: en ambos, un hombre y una mujer estaban desnudos. No había decorados extravagantes ni argumentos innecesarios que distrajesen la atención del espectador. Era ya muy tarde para avisar a Freund de lo que creyó un error, así que decidió ver las películas, al menos dos veces, por si encontraba en alguna escena algo que le explicase lo que ignoraba sobre la colocación de la cámara, la posición de las luces o el movimiento de los actores. A la mañana siguiente, cuando se presentó en el set, Karl Freund estaba allí esperándolo para darle ánimos. Nada más verlo, Brooks le preguntó: «¿Karl, para qué me diste unos films porno? ¿Qué esperabas que aprendiese de puesta en escena?». Freund, que se declaró autor de ambos en sus tiempos de

trabajador de la UFA, en la Alemania prehitleriana, le contestó con una sonrisa: «Lo fundamental: *get to the fucking point*». Años más tarde Claude Chabrol afirmaría algo parecido: «*La mise en scène est très simple, il suffit de se mettre devant*».

En el verano de 1983, ya de vuelta de Minnesota, me invitaron a dar un curso y un recital en la Universidad de verano de Granada en Baeza, hoy Universidad Internacional de Andalucía. En ella coincidí con Jaime Gil de Biedma, que estaba de paso por aquellas tierras, y con Ángel Crespo, que compartía docencia y recital conmigo. Ambos me animaron a publicar cuanto antes los poemas que allí leí y mi viejo amigo de la Universidad Antonio Sánchez Trigueros, director del curso, se ofreció a negociar la publicación inmediata de una plaquette en la pequeña editorial que había puesto en marcha la librería granadina Don Quijote. Cuando apareció con el título de *Secuencias* en el otoño de aquel mismo año, la nueva entrega fue recibida como si, por fin, su autor hubiese descendido de unas nubes estratosféricas en las que supuestamente parecía haberse acomodado en años anteriores. Alguien incluso creyó leer entre líneas una cierta palinodia por mi parte, como si al dar a la luz dichos poemas hubiese reconocido, tras años de desvarío universitario, que la poesía era algo más convencional y comprensible de lo que había venido escribiendo hasta entonces y que todos los problemas planteados por mis libros anteriores eran extravagancias para profesores de Filología. La poesía siempre había sido otra cosa. Así que, asumiendo que

por fin me había caído del caballo, me dieron la bienvenida al desierto de lo real. La aparición en 1985 del volumen completo, en Ediciones Hiperión, no hizo sino corroborar mi supuesto retorno al redil.

He de confesar que en un principio no entendí muy bien qué estaba pasando. No habían cambiado mis preocupaciones ni las cuestiones que habían atravesado mi trabajo con anterioridad. Seguía investigando en la posibilidad de una borradura del «yo» que no conllevara abstracción alguna, pero lo hacía ahondando en otro tipo de registro, más alejado de la necesidad de pensar con imágenes o con conceptos y apoyándome en elementos narrativos como soporte de la reflexión. Esos elementos anecdóticos provenían de fuentes diversas: películas, novelas, noticias de los periódicos, no necesariamente de mi vida privada y, sin embargo, estaban siendo leídos como un regreso más o menos explícito a esa confesionalidad que yo había puesto en entredicho a lo largo de casi toda mi trayectoria, mientras que ahora parecía asumirla sin complejos. Bajo mi punto de vista, la apariencia de relato transparente que habían adoptado los poemas escritos en Minnesota convertía su contenido en algo tan pregnante que ocultaba lo que de verdad era importante para mí cuando los componía: la expresión del extrañamiento de una mirada que se limita a describir la superficie de lo que ve ante la imposibilidad de comprender la lógica que se esconde tras dicha superficie. Lo fundamental era la mirada, no lo mirado. Y para ahondar en esa sensación no podía servirme de un lenguaje explicativo ni conceptual,

sino alusivo: un lenguaje que permitiese dar cabida al murmullo de unas voces humanas muchas veces incomprensibles. Véase, si no, el poema titulado *Paisajes # 2*:

La florista pasa delante del café. Lleva a una niña de la mano. Va muy deprisa. Al fondo de la calle un coche aguarda en medio de la nieve. El hombre baja apenas el cristal. Puedo ver, sin embargo, su chaqueta de cuero, el sombrero tejano y la sonrisa. ¿Son rosas o crisantemos? Varios pétalos caen sobre el barro amarillo. Envuelto en un periódico, el manojito está ahora en brazos de la niña. La capucha de su anorak como una imagen rota. En el café las flores son de plástico. Miro este simulacro de jardín, el contorno apagado de los tulipanes, su asepsia, parecida a la desgana con que las camareras sirven la bebida. Tomo mi *brunch*. Es domingo. En el rincón de al lado dos jóvenes se besan y hablan de las montañas del Perú.

La mirada extranjera, el libro que hice con mi amigo Michaël Nerlich, el romanista y fotógrafo alemán, catedrático entonces de la Technische Universität de Berlín con el que coincidí como profesor visitante en Minneapolis en 1984, me liberaba de la necesidad de explicitar esas referencias anecdóticas o, al menos, de ponerlas en primer plano. El título, como puede verse, no era inocente, sino que provenía en línea directa de lo no explicitado en *Tabula rasa*. En esta nueva aventura era mi amigo fotógrafo quien debía ocuparse de visualizar nuestra experiencia

iniciática de viajeros que se adentran en un mundo desconocido. Yo podía, por lo tanto, articular mi relato en torno a una suerte de mirada interior, que en mi caso suele adoptar la forma de partitura musical, y así lo hice. La primera edición, de bibliófilo, apareció al mismo tiempo que la de *Tabula rasa* y quienes tuvieron acceso a ella recibieron el libro como una reafirmación de mi regreso a la canónica *normalidad*.

No traigo a colación estos malentendidos para quejarme de nada. Todo lector tiene derecho a acceder a lo que lee con los instrumentos de que dispone y si, como he afirmado más arriba, las lecturas erróneas son también responsabilidad del emisor por no haber sabido establecer con claridad los límites de pertinencia para la interpretación de lo que pone en circulación, quejarse no llevaba a ninguna parte. Lo mejor era, pues, reflexionar sobre la manera de hacer las cosas de manera diferente a partir de entonces.

No hay mal que por bien no venga, dice el refrán. Puesto que lo que se leía daba por sentado un trasfondo autobiográfico, decidí que en mis libros futuros utilizaría referentes que pudieran parecerlo, fuesen o no verdaderos. Y esta vez lo haría de manera explícita, para luego darle la vuelta al proceso e intentar poner en primer plano su naturaleza de constructo. *El sueño del origen y la muerte* y *Orfeo filmado en el campo de batalla*, las dos colecciones de largo aliento que siguieron al iconotexto con Michaël Nerlich, pero también *El hostel del tiempo perdido*, giraron en torno a la posibilidad de profundizar en esa extraña experiencia de mirar hacia afuera, mirando hacia adentro.

Y puse al frente del primero, como marco-prólogo a lo que vendría después, un poema que creo bastante explícito, titulado *Autobiografía*:

Digo
yo, digo
tú, dices
yo, dice
tú, cuanto
soy, cuanto
somos, en ti me
reconstruyo, (lo
reconstruyes), me
digo, siempre
que he hablado, te hablaba
desde mi vida, nunca,
nunca te hablo de
mí.

Las tres colecciones, como luego lo haría *Viaje al fin del invierno*, comparten una idéntica tendencia a articularse en torno a una mirada interior que busca en el camino recorrido (la propia vida, la propia historia, la propia tradición, la obra anterior), las huellas de cuanto ha configurado una existencia particular. Y no lo hacen para recuperar un tiempo pasado ni con el objetivo de reconquistar un hipotético paraíso perdido que siempre supe inexistente, sino como forma de poner al descubierto la falacia de lo elegíaco y la necesidad de asumir el fin del invierno como un renacimiento y una apertura a lo desconocido.

En paralelo, durante aquellos años no quise dejar de lado el camino abierto por *La mirada extranjera* y compuse dos iconotextos, *Menos que una imagen*, pensado en un principio para dialogar con la pintura de Jordi Teixidor, proyecto que no llegó finalmente a buen puerto³ y que terminó dialogando, en la traducción francesa de Didier Coste, con una selección de fotografías de Jean-Paul Billerot, y *De qué color son las princesas*, que lo hizo en castellano y en la versión inglesa de Nicholas Spadaccini con fotografías de Pilar Moreno. Los poemas de este último acabarían también integrando el primer apartado de *Viaje al fin del invierno*, ya sin su contraparte icónica.

³ Del proyecto, frustrado por razones ajenas a nuestra voluntad, sobrevivió un cuadro sobre el poema 'Estupor en forma de paisaje' que Jordi tuvo la amabilidad de regalarme y el poema 'Los límites del paraíso', inspirado en su cuadro del mismo título, que, dedicado a él, abriría un par de años después *Orfeo filmado en el campo de batalla*.

TERRITORIO BABEL

En 1998 gané una cátedra en la Universidad de Ginebra para enseñar en tres áreas a partes iguales, Literaturas hispánicas, Literatura comparada y Estudios europeos. Con ello se abrió un nuevo ciclo en mi vida personal y en mi trayectoria, tanto académica como de escritor. Que los paisajes cambien, ya sean físicos, culturales o sentimentales, no es importante. Pueden, incluso, no cambiar, pero sí lo hacen inexorablemente las miradas de quienes los contemplan y la materialidad misma del mundo otorga a cada objeto la exactitud momentánea que necesita. Gilles Deleuze ha propuesto un concepto muy útil para sustituir la noción de sujeto cartesiano, fijo, estable y con raíces, con respecto al cual las cosas —o su verdad— poseen una fijeza, una estabilidad y un enraizamiento equivalentes. Frente a ese sujeto cartesiano Deleuze no habla de *sujetos*, sino de *procesos de subjetivación*. Desde esa perspectiva, somos como los muchos que Borges decía ser: una sucesión infinita de subjetividades, elementos rizomáticos que se mueven en un universo cambiante y en continua mutación. La única ventaja que tenemos sobre quienes nos precedieron es que sabemos que ese flujo interminable que nos constituye y que, en cierta medida, nos da la opción de intervenir en nuestra propia configuración como sujetos sociales en un lugar y un tiempo determinados, no puede reducirse a una unidad y que ello no significa el fin del mundo, sino la necesidad de asumir de una vez por todas el carácter transitorio y contingente del mundo

y de nuestra propia vida en particular. Es obvio que, desde esa nueva perspectiva, las viejas seguridades se tambalean y nos vemos forzados a afrontar, sin lamentaciones fuera de lugar, el hecho cierto de que estamos a la intemperie y que es desde ella, sin más ayuda que nuestra propia conciencia de fragilidad irremediable y nuestra voluntad de resistir, de donde tenemos que tomar impulso para salir adelante.

Hasta ese momento de mi existencia, el estatuto de traductor había sido fundamentalmente poético y académico, no una profesión en sentido estricto, ya que el dinero nunca fue una prioridad ni acepté ocuparme de autores u obras que por uno u otro motivo no me parecieran cercanos a mis intereses como escritor. Los años en que compaginaba mis estancias en España con los semestres en Estados Unidos —desde 1983 hasta mi renuncia tras un último curso de cinco semanas en el invierno de 2000— no habían significado, en el fondo, una separación de mi territorio matriz. Cada salida tenía fecha de caducidad. Sabía que en un momento determinado iba a regresar no sólo a mi ciudad, sino a mi lengua. A partir de mi traslado a Ginebra las cosas fueron diferentes. Significaba cambiar no sólo de institución, sino de país e incluso de lengua de enseñanza, porque, si bien las clases de Literaturas hispánicas debía ofrecerlas en español, las de Literatura comparada eran obligatoriamente en francés y en el Instituto europeo debía alternar el francés y el inglés para un alumnado mayoritariamente no francófono de la Europa del Este. Traducir, pues, dejaría de ser a partir de

ese momento una opción marginal y voluntaria del poeta para integrarse en un chip de necesaria y continua interiorización en la vida de todos los días. Hoy sé, por experiencia, cómo a menudo el cansancio mental y físico convierte a un perfecto dominador de un idioma en un balbuceante e incomprensible chapurreador del más variado de los *pots pourris*.

Mi dedicación a la traducción de poetas clásicos y modernos venía de lejos, pero siempre había predominado en esa faceta de mi trabajo la voluntad de convertir en prosodia castellana lo que leía en otras lenguas. Ahora se me imponía la necesidad de un mestizaje en el que antes nunca había pensado, lo cual abría, al mismo tiempo, un campo de enormes posibilidades. En el entorno en que acabaría moviéndome a lo largo de las tres pasadas décadas, el inglés en Minnesota y el francés o el italiano en Ginebra llegaron a convertirse, al margen de cualquier otra consideración, en una suerte de lenguas de frontera. No todos mis amigos o estudiantes en uno y otro lugar las tenían como instrumento propio original. La contaminación y el continuo echar mano de una lengua tercera o cuarta para hacerse entender han sido, pues, moneda necesaria y corriente en ambos contextos para que el intercambio no abocase al silencio. Dejarse contaminar por el vocabulario, la sintaxis y un sistema cultural ajeno dejó de ser, por razones obvias, un tabú para mí. Muchos de los poemas que he escrito en esas tres décadas han surgido del hecho de saberme inmerso en una red intercultural e interlingüística a la que mi propia trayectoria vital me ha

abocado y donde las mediaciones, los contagios y el mestizaje están a la orden del día.

No existen las verdades eternas ni los universales con que solemos reconducir, a menudo mediante la violencia, todo lo que es ajeno e incomprensible al tranquilizador esquema de nuestras costumbres, a lo que nos resulta conocido y nos reconforta porque refleja nuestra propia imagen como un espejo. Si se trata de aceptar la diferencia irreductible del mundo, la multiplicidad de otros mundos que, como afirmaba Paul Éluard, siempre están en éste, habrá que acostumbrarse a negociar nuestros deseos y a dialogar con lo desconocido, asumiendo que con esa palabra sólo definimos —como escribiera en uno de sus textos filosóficos V. I. Lenin— lo no conocido aún. Por este motivo, el título de la novela de Ciro Alegría *El mundo es ancho y ajeno* siempre me fascinó.

Juan Ramón Jiménez pedía a la inteligencia (con jota) que le diese el nombre exacto de las cosas. Sin embargo, mi propio trotamundear⁴ por esa especie de Babel nada mitológica del mundo en que me ha tocado vivir me ha enseñado, no ya la dificultad del proyecto, sino su absoluta carencia de sentido. Decía Po Shu Yi, el gran poeta de la Dinastía T'ang, que ver el mundo con ojos nuevos implicaba saber asumir los ojos de los demás. Las doce centurias que nos separan de él no han hecho sino darle la razón. Fernando Pessoa, a través de su heterónimo Alberto

⁴ Feliz neologismo pergeñado por mi hermano Manuel en su traducción de *Bourlinguer*, el extraordinario libro de memoria-ficción de Blaise Cendrars.

Caeiro, formulaba ya a inicios del siglo XX que las cosas son sólo cosas y que no podemos pensar el mundo con ellas, sino a través de su reconversión en lo que las palabras dicen de ellas, como resultado del diálogo que mantenemos, no tanto con la realidad física como tal, sino con las distintas y contradictorias percepciones que de ella tenemos según los sistemas verbales que interiorizamos para afrontarla. Un mirto, por ejemplo, no me produce ninguna emoción especial, pero llamarlo arrayán despierta en mí asociaciones sentimentales muy concretas.

Recuerdo algunos ejemplos que mi experiencia como traductor me ha proporcionado sobre el particular. Tienen su origen en alguno de los pequeños volúmenes de la serie *El Dragón de Gales*, que fundé a finales del siglo pasado en Valencia y luego reconvertí, manteniendo el formato, en algo distinto durante mis años ginebrinos. A lo largo de algo más de una década cada entrega del *Dragón* celebró la llegada de un nuevo año con homenajes multilingües e interculturales a alguna figura literaria, mediante la traducción de un fragmento a cuantas lenguas fuese posible reunir. En 2004, junto con mi entonces colega en la Unidad de español de la Universidad de Ginebra, decidí que era un buen momento para homenajear a Cervantes, cuya edición *princeps* de la Primera parte del *Quijote* había salido de imprenta cuatro siglos antes, en diciembre de 1604. Propusimos para el volumen el conocido fragmento de la Segunda parte, que dice así:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.

Conforme nos iban llegando las versiones de medio mundo a través de la red de traductores, colegas y amigos que habíamos conseguido articular en años anteriores, descubrimos con sorpresa a través de los responsables de las lenguas africanas sus enormes dificultades a la hora de trasvasar términos como libertad o cielo, que para nosotros poseían una significación «universal», pero que para ellos eran conceptos desconocidos en sus lenguas maternas respectivas. Un año antes, el responsable de la versión al sumerio, Antoine Cavigneaux, catedrático de Arqueología clásica en Ginebra, me había comentado cómo para hablar de paz, en el fragmento de Baquílides de Keos elegido para su volumen por el helenista André Hurst, a la sazón Rector de nuestra Universidad, había tenido que recurrir a una suerte de paráfrasis del tipo «período de reposo entre guerra y guerra», dada la inexistencia del concepto contemporáneo de «paz» en la Mesopotamia del cuarto milenio a. de C. Había achacado entonces la anécdota a una distancia temporal de casi seis mil años, pero ahora resultaba que quienes hablaban fang, ibo, basáa, madumba, ewondo o kisamburu en pleno siglo XXI se encontraban con idénticos problemas.

En última instancia ¿acaso no sería porque los significados universales, válidos para todo tiempo y lugar son

sólo una entelequia inexistente? Tal como afirmó en su día el físico Wener Heisenberg al formular su conocida *Teoría de la indeterminación*, es la presencia de un observador lo que determina el sentido de una experiencia. Si esa experiencia se verbaliza —y es ya moneda común asumirlo en la Filosofía del siglo XX, desde posturas tan dispares como las que representan Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein o Hans Georg Gadamer—, el resultado de dicha verbalización no es una objetividad material, sino una construcción de la experiencia hecha lenguaje. Por eso, la paz que aparece en el título *Guerra y paz* de Tolstoi tiene un sentido que no coincide con el que le otorga quien utiliza el término para definir una suerte de karma interior o con el del texto de Baquílides, que describía un período tan lejano de batallas campales que hasta las lanzas de madera habían florecido. El hecho de que nuestros amigos, hispanistas africanos tropezasen con problemas similares no era, pues, una rareza, sino la constatación del carácter no-universal del lenguaje. Nunca hubo un antes ni un afuera de Babel.

PENÚLTIMAS VUELTAS DEL CAMINO

En lo que llevamos de centuria he seguido escribiendo lo que considero la parte más desnuda y despojada de la obra que lleva mi firma. De *Profundidad de campo* a *Cielo abierto*, pasando por *Rosa sin porqué*, *Mecánica menuda* o *El espesor del mundo*, he buscado establecer lo que el título del tercer volumen de mi poesía reunida explicita de manera clara: cuáles son los puntos cardinales por los que guiarme en lo que sé que son ya las penúltimas vueltas del camino. De nuevo Juan Ramón Jiménez, el poeta que dijo que «en donde esté el amor, allí está el mundo», me ofreció una posible pauta a seguir: «Luz norte: luz de inteligencia; luz sur: luz de pasión».

La muerte de mi padre, en marzo de 2011, inspiró el ciclo titulado *Un cielo avaro de esplendor*, hasta el momento mi último libro publicado. Sabía, cuando lo empecé a componer, que encontrarse de pronto en primera línea suele conllevar una cierta inclinación a la melancolía y una conciencia más clara de que el tiempo que tenemos por delante se agota. Me sorprendió tener que reconocer que el dolor de la pérdida irremediable no me empujaba al canto elegíaco. La muerte forma parte de la vida. ¿Por qué pues limitarme a llorar su desaparición en vez de cantar la vida que supo vivir en plenitud, la misma que, dure lo que dure, me queda a mí por vivir? Siempre hay espacio para la resistencia. *On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on*, escribía Samuel Beckett en uno de sus textos tardíos, *Worstward Ho*. La implícita

referencia al grito del vigía «Tierra a la vista» —«Land Ho»— daba así paso a un anuncio más radical del final del viaje por las aguas del Leteo, «Lo peor a la vista». Sin embargo, no creo en la existencia de ese *peor*. La eternidad me resulta inverosímil y no he renunciado a profundizar en lo que hasta el presente, hoy que escribo estas páginas, ha sido la voluntad de entenderme y entender lo que me rodea, de llegar finalmente a ser lo más feliz que pueda, pero no anhelando aquello de lo que carezco, sino más bien apreciando lo que poseo, con la seguridad de que nada está cerrado mientras sigamos vivos.

La certeza del girasol, mi último iconotexto, publicado en edición manuscrita y de bibliófilo en 2006 por los esforzados responsables de una pequeña editorial valenciana, *Azotes caligráficos*, me abrió nuevas posibilidades expresivas y en la actualidad último un nuevo proyecto, *Lo que los ojos tienen que decir*, con uno de los fotógrafos que más admiro, Alberto García-Alix. No voy a adelantar nada de un trabajo que está todavía en marcha, pero sí quisiera retomar lo que adelanté páginas atrás acerca de la función básicamente musical que la verbalidad asume en el iconotexto. Los poemas que integrarán la versión definitiva de *Lo que los ojos tienen que decir* me han permitido ir más lejos que nunca en el despojamiento anecdótico y la desnudez expresiva de cada fragmento, mientras que la mirada de García-Alix sugerirá icónicamente las puntos de fuga capaces de convertir la bruma del lenguaje en propuestas de sentido.

PARA NO CONCLUIR

No tengo la menor idea de adónde me llevarán mis próximos pasos. Tampoco me importa no saberlo. Confieso que si en el título de mi intervención he aludido al binomio *poesía y verdad* (que utilizo aquí sin la trascendencia que le otorgó Goethe en su famoso libro), lo he hecho de manera irónica, pues asumo que la escritura poética nunca me permitirá formular una supuesta descripción estable y objetiva del mundo, sólo simplemente un proceso ininterrumpido de interpretaciones puntuales y contingentes de mi «experiencia» del mundo. He definido ese proceso en variadas ocasiones como «no hablar *de* mí, sino *desde* mí». En ese contexto, la *inexactitud del nombre de las cosas* no sería un error o el resultado de una impotencia, sino la asunción del carácter móvil y cambiante de quien se esconde tras la falsa unidad de un nombre único, un nombre que ya casi no me atrevo a llamar mío.

Los dos últimos decenios me han permitido ahondar en la escritura poética con la voluntad irrenunciable, para decirlo con un fragmento presocrático, de llegar a ser quien soy, a sabiendas de la precariedad e inestabilidad que configuran un presente en perpetua mutación, pero cuya existencia renovada me permite descubrir que, si bien el sol siempre se levanta sobre lo nada nuevo, la vida empieza cada día y los poemas no son otra cosa que las anotaciones que dan cuenta de ese devenir interminable en un cuaderno de bitácora. Eso, y no la vacua voluntad de contar mi vida, es lo que me mantiene fiel a la poesía.

No en vano, como dice el poema «Luz de intemperie»
que cierra *Puntos cardinales*,

Sé que la luz existe porque fluye.
Así los años que recuerdo a oscuras.
El sol ignora que lo llamo sol
y, sin embargo, viene
hasta este cuerpo que persiste en mí,
y me da lumbre y ánimo y cobijo
y también algo de calor, sin otra
contrapartida que cesar. No dice
cuánta memoria ha ardido a ras de cielo,
ni en qué naufragio indómito la noche
dio paso a un alba intermitente. Aquí,
donde el fulgor renace cada día,
el viento gime y me saluda. Salve.
La muerte acecha, pero sigo en pie.

Madrid, 18 de febrero - 29 de marzo de 2013

SELECCIÓN DE POEMAS

NANA PARA DORMIR TU MUERTE

Duerme, Juan Carlos,
duerme,
que el amor en tu cuna
se mece.

Duerme.

Te contaré los ángeles
desde
tus pequeñas encías
de leche
donde bailan apenas
dos dientes.

Duerme.

No estás solo. De estrellas
se te llena la frente.
Tus dos ojos cerrados
para siempre.

Duerme.

No es mamá. Nadie llora.
Duerme
tranquilo. Sólo es sueño
tu muerte.

Si me esperas un poco,
si puedes
esperarme en tu cuarto
de juguetes,
allí los dos podremos
inventar otra muerte
donde quepan enteras
tus nueve
sonrisas detenidas
de repente.

No tengas miedo. Nadie
quiere
dejarte solo, Juan Carlos.

Duerme.

(de *Primeros poemas*, 1960)

AUTORRETRATO

No sé si sigo siendo, en el mutismo
de este polvo sin luz, arquitectura
con límite de sombras, la escultura
brotada como un rayo del abismo.

No me puedo encontrar conmigo mismo,
aunque busco mi voz por la blancura
de lo eterno, secreta cerradura
del amor. Ciego mar es mi quietismo.

Vivo dentro de mí, y en mí sostengo
este partir conmigo lo que tengo:
una niñez y un poco de fracaso.

Nada más hay después, uno cualquiera
asomado a vivir, cuando quisiera
beberse, al despertar, el cielo raso.

(de *Primeros poemas*, 1962)

NO OYES LADRAR LOS PERROS

Allá, tras de los montes,
entre unos cerros que la yerba cubre,
estaba el cuerpo inmóvil: aún vivía.
Ahora en sus hombros lo traslada el padre
como un fardo. Los ojos buscan, ebrios
por la fiebre, los sucios zopilotes
que entre sueños miró, rondando cerca
de donde yace el resto de la banda.
No morirás. Aunque por ti la vida
es hoy amarga, has de vivir. Escucha
cómo ladran los perros del poblado.
Dice el padre, y avanza, sigiloso,
mientras crece la noche, y hace frío.

FARO SACRATIF

I

Ordenación simbólica,
si como símbolo consideramos
el arbitrario modo de reconstruir
con fragmentos dispersos,
significando que las convenciones
permiten esbozar, en un vacío
sin nombre, la unidad,
que ya es historia.

II

Historia, sí; su frío
redimiera del tiempo de morir.
Esta montaña tiene
caminos escarpados donde jamás las voces llegarían;
que no la habita nadie,
y ni las alimañas
cruzan sobre este polvo y estas rocas
con ruinoso verdín.
Solitarias reposan las ortigas,
los matojos de aliaga en el atardecer.
Y si la luz desciende no acaricia,
resbala en la ladera
que va a dar en la mar.
Porque desde el camino se ve el mar. Un mar,
como esta tierra, estéril.

Jamás un ojo humano contempló en sus olas
los silenciosos escarceos
del sol, ni fueron brillo,
fulguración o espejo para nadie.
Nunca otros ojos, nunca;
porque la sed ardida
de los zarzales y los cabrahigos,
y esos acantilados
que un viento húmedo erosiona, y la musgosa
espuma son presente.
Como presente el ojo y esta inútil
figuración de un hombre que medita
bajo un atardecer alucinado.

III

Toda historia es ficción.
Y más aún: sólo como ficción la historia existe.
Porque no hay tiempo, sino realidad
que acomoda la luz en la memoria:
los cuadrantes de esfera,
el péndulo implacable sobre la pared,
la recogida fiesta familiar
aderezada en el esmalte de las colgaduras,
los precoces espejos que no cobija el aire,
espacios que conmueven con un batir de alas
las pálidas gaviotas sobre el fondo del lienzo,
sin que nadie sospeche que, como torbellino,
asumen su verdad, la verdad de la noche,

con nostalgia que ignora
el fijo firmamento de su inmortalidad.

IV

Toda historia es dolor,
y el dolor es historia:
la construida rosa de la resurrección.
Imaginemos un jardín.
Un jardín entre muros donde la buganvilia
crezca sobre andamiajes
que una mano plantó.

Y hay dalias, boj, enredaderas.

Es un jardín pequeño,
sin concreción de tiempo ni de espacio.
Sólo una luz: infancia.
Infancia, sí; pasado,
ese extraño país
donde todo sucede de manera distinta.
Ninguna flor persiste,
Y, sin embargo, todas son,
pues que jamás acecha la caducidad
en el presente inmóvil
del existir, hasta que la memoria
los hechos reinventa y unifica.
Que el transcurso y el orden,
su sucesividad,
son materia simbólica,
y al final sólo queda
no el tiempo: su ficción.

HERE LIES ONE WHOSE NAME WAS WRIT IN WATER

¿Dónde reside la felicidad?
Abrí los ojos para ver
cómo se desplomaba un cielo momentáneo.
Era hermosa apariencia
el sonido invisible de los pedregales,
los surtidores de silencio,
la súbita inmovilidad
que las luces despeñan sobre los arroyos.
Ahora el sol que desciende entre los álamos
vierte en el polvo su ceniza rápida.
Es el aprendizaje
del estertor, la cresta y su derrota,
los residuos de un nombre que nunca se consume.
Que nunca se consume. Es mediodía
o noche; abril
u otoño. Ya no puedo
mirarlo, que ya no.

Sin saberme siquiera
brillan los peces en el mar cercano.
La belleza, pensé, es eterna alegría.
Si en mí me convirtiera, al fin, la eternidad.
Y el murmullo no cesa,
el eco de mi voz en las flores silvestres.

EL PODER DE LA VOLUNTAD

El mar intenta no llamar la atención. Le molesta ser contemplado tan obsesivamente por esa figura extraña, cuando quisiera pasar inadvertido. Y la figura, de pie sobre la playa, no deja de mirarle. Nota cómo sus ojos se le clavan a cada instante, unos ojos estúpidamente pequeños, como de aprendiz que se iniciara a costa suya en el oficio de mirar. Seguramente ahora están buscando la manera de fijar su silueta sobre un pedazo de papel. Los imagina orgullosos, felices (aunque tal vez vaya demasiado lejos) por haber encontrado el tono de azul que el momento requiere. Y ahora el pincel describirá tal sinuosidad, y este detalle y ése y aquella imperceptible cáscara de espuma, toda su desnudez. Por eso el mar se remueve, nervioso, se oculta tras unas olas cada vez más abundantes. Y la figura no se inmuta. Ni siquiera hace ademán de partir. Prefiere simular que no se ha dado cuenta de su gesto de desagrado. Y el mar intenta de nuevo... pero no, ya no es el mar, es un loco, una fuerza desatada, furiosa, que se encrespa y amenaza antes de lanzarse sobre la arena. Destruir, no, hundirse entre resquicios, hacia un lugar tranquilo, tranquilo.

La figura ya no le importa en absoluto. Más bien la ignora, ni se digna reparar en su presencia, en esos dos ojos que, posiblemente, le estarán mirando ahora del mismo estúpido modo en que lo hicieron antes, en la mano que, trazo a trazo, va dibujando su caricatura sobre el papel. En tanto, retrocede, lentamente, sin apenas ruido, aprovechando un descuido momentáneo en la figura de la playa. Le gustaría sorprenderla con una súbita desaparición. Lejos, muy lejos, donde nadie sepa que es el mar.

La obsesión le dura desde entonces.

AQUALUNG

I

Bajo los árboles de otoño un mundo que no acepta
su desaparición como sucede un viento y caen hojas
(es la memoria final y nada de nosotros participa
o apenas un chasquido una palabra triste)
un símbolo que rueda sin su significado así también
la nube oscurecida por el pájaro en el jardín de rosas
una posible primavera más allá de la muerte
(dijo el viejo cantor)
bajo la opacidad de un cielo luz de junio
despliegue inapelable el de este amanecer que ya no necesito
pues su sol brilla sobre la superficie
en tanto algo en mí fuerza a superficie la profundidad
otros son los triunfos la lógica prudencia
que el tiempo ha devastado bajo los arcos y las galerías
de este horizonte en ruinas pensamiento
de los descoloridos tulipanes sobre una jarra que se desdibuja
en un orden caótico motivos de una insensata desesperación
soy por ellos conozco que en mi presente está su porvenir
y más aún que sólo en mi presente existe su pasado
pues lo mismo que el árbol pierde sus ramas en la lejanía
y la montaña sus rocas y hasta el mar carece
de la movilidad del oleaje y es sólo un agua erguida
golpeando la tarde con indiferencia
así el hombre a lo lejos es una masa informe
a la que doy los ojos apariencia de vida

yo soy su conclusión que es también mi criatura
y en esta habitación que inunda su vacío compruebo mi fluir
en las sílabas intencionadamente oscuras de un monólogo extinto
la música que producen las cosas al ser pensadas
como un sonido como un dolor que el sonido articula
mientras mi lengua paladea la irrealidad de lo real
y caen las hojas como la lluvia de este otoño
y la voz del viejo cantor repite incansable:
«cometiste delito de fornicación,
pero era otro país;
y, además, ella ha muerto».

II

Así como persiste el sonido de la orquesta más allá
de la orquesta y su invisible percepción
por invisibles ojos que no escuchan
el auditorio insatisfecho que se desmorona
ante las improvisaciones del actor
que inicia en este instante un aire de rapsodia
en su inesperada desnudez (un rapto ascético)
irrespirable como el trueno y ahora nubes
y el espejismo de la primavera
que es este cielo sin color no la ilusión de cielo
en el tapiz azul los ángeles los tronos
y las dominaciones una brizna
imperceptible de lo que soñamos
y ha nacido en el sueño al tiempo que decae
la función del poema como sustituto

de una parcela de la realidad la línea interrumpida
de un proceso por el que se construyen
todas las emociones o una sola emoción materia suficiente
para representar lo que el espejo crea y me repite
y es este cuerpo que ya estaba escrito la raída historia
del sol que es centro y foco de otros soles
y tantas cosas que ahora descubro por primera vez
esta piedra que es piedra y existe y no tiene
nombre tan sólo existe y sin mí aunque funda
en mí su identidad (las interpretaciones)
por eso canto todavía (son ecos una prolongación surgida de la
sombra)
y nadie escucha sino yo
y nadie vive sino yo
junto al penetrante silencio de las lilas
en los últimos días de setiembre que ningún objeto disturba
miro a mi alrededor la luna como pájaro
tiembla sobre una hierba incomprensible
los cuerpos hablan son la luz
que se proyecta y se desdobra
en la lectura de unos libros música
cuya fragancia impregna este jardín de rosas
el dulce aroma de la noche en el espacio crepuscular.

UCCELLO

I

¿Qué esfera ambicionar?

¿El espíritu incierto de mis antepasados,
el paraíso que la perspectiva construye para mí
o este agujero que mis manos modelan sin saber,
esta ausencia de espacio donde vivo?

La conmoción carcome cada pensamiento.

Pronuncio esta fragancia del jardín que respiro,
una furiosa máquina de luminosidad.

Y sé de su tragedia:

es aire,

un sueño dirigido que se tambalea
dentro del reino de mi imaginación.

Construyo su horizonte sobre la superficie de un lenguaje vulgar,
con palabras vulgares

de un hombre que no existe,

aunque su lengua paladee

la raíz misma de lo real.

(Algo me dice, sin embargo,

que su coloración es diferente,

tan angulosa como el blanco en el cielo de agosto.)

Pretendo que mi aliento sobreviva en su aliento,

la voluntad con que me esfumo tras la piel

de inasibles objetos (el discurso del ocio).

Es noche.

El viento sopla. Un agua que adormece.

Murmullo de cristales y el tacto del silencio
en las paredes de mi habitación.
La lámpara incorpora su rumor como una imagen imprecisa.
Ignoro dónde estoy.
Puro fantasma cuyo perfil dibuja una perdida identidad.

Camino (son palabras) adecuando el origen
a la violencia que me distribuye
sobre el cuerpo astillado de la destrucción.
Es como si los bordes se resquebrajaran.
La realidad, de pronto, multiplica el espectro.
Nada percibo, entonces, salvo mi desnudez.

II

Y en este laberinto que ya nadie comparte
guardo el fin. Siluetas de animales,
bultos sin vida y sin color. Mi historia.
Las líneas y los arcos se entrecruzan por los pergaminos
que hoy el azar reúne bajo mis pies.
Quise entrever el centro, el origen.
Negué las dimensiones de los cuerpos.
En mis manos las cosas perdían su espesor.
Pobres Ghiberti, Robbia, Donatello,
dueños de un aire torpe, una apariencia.
Palpo esta piel rugosa donde soy
(sus bordes constituyen mi significación).
Está en desorden mi taller y mis cuadros observan
el rostro impenetrable de un anciano.

CUERPO SIN ATRIBUTOS

llegar a ser quien soy
en este territorio donde el exilio es ya naturaleza
y la pasión no alcanza sólo ruina
nos recompone nos autodestruye
con voluntad de cambio una fisura
que disgregue las formas su sentido
en la memoria no verificable
de esta fuga o
deseo

LA VERDAD ES CONCRETA

morir a cada instante
y otros signos
como la oscura imagen del frescor
que la belleza persigue
así el verdeante río entre los álamos
cuya nocturnidad se desmorona
triste el desasosiego de los gorriones este día de otoño
una luna de piedra le indicaba el camino
la noche se abre paso por el desfiladero
desde el borroso ribazo donde el sol agoniza
las nubes deambulan sobre los arroyos
las quejas de un cuclillo junto a la fogata
el solitario apenas si comprende las palabras dispersas
es un rumor sin nombre ni memoria
el tiempo de la muerte ha comenzado

OBSERVACIONES SOBRE EL TEMA DEL CREPÚSCULO

descansar lo impreciso de los ojos
sobre la imposibilidad de contemplarse
naturaleza informe o más allá
la no conciencia con su noche rota
el gran conocimiento del espejo un río
la medición del mundo en una escala

así la imagen del ocaso.

EL BOSQUE DIVIDIDO EN ISLAS POCAS

I

el fuego no se deja definir
(ese perro que ladra sobre los escombros)
en noches como pájaros
resto de nombres alas
nunca haber sido sol ni reflejarlo ahora
muerte que instaure que dispersa muerte
su silencio borrase
la posibilidad misma de silencio humo
vacío sin memoria acompañando la desmembración
de pensamiento olvido una neblina
promueve a simulacro plumas
se astillan se redistribuyen
claustros incorporados al rencor
devorarían la penetración de este mar que no dura
recomponer el rostro entre dos máscaras
labios ardían sobre el oleaje

II

bosque de peces ciegos dados ruedan
mientras deseo oficia por escaparates
en algún lugar intransitado de la ciudad
gotas unidas dicen son océano arroyo
donde cruzaron peregrinos
voces de musgo por cañaverales
intermitencia de los grillos estriando bruma

anodino esplendor y el mismo cuerpo
que regresa del monte por orugas troncos
bajo rigor de cierzo espejeante
borradura de nieve y el ventisco
la función está lista para comenzar

III

desdoblamiento origen
el ojo dividido por espacios
ojos cuya imposible incrustación resbalan
praderas vulvas tan escasamente
gérmenes como arañas penetraron vuelos
sus largas patas sobre piel retozan
esperma produciendo la divinidad
lunas humillo de bambú
voraces cuerpos que esponjan que repiquetean
y remolinan luces nadie asume
huellas enloquecidas de vegetación

0

con qué precariedad temer la noche
las islas por ejemplo no podrían
ignorar la serenidad con que el sol se derrumba
tras la confusión de las olas
en el desconcertante atardecer
la opacidad del silencio como residuo solo
el olor de los mirtos que se desvanecen
el frío del teatro en el instante de representar

IDENTIDAD INTERCAMBIABLE

de todo cuanto soñé sólo la fuerza permanece
sólo los muros carcomidos en este mayo otoñal
muertos como el color del cielo el sol bajo la húmeda sombra
de los pinos
el aroma del musgo traza un arco delante de mis ojos
unos mármoles falsos que el granizo astilla
las nubes en desorden y un rojo inexplicable

conocer mi memoria las contradicciones que me reproducen
estos signos que escribo objeto de meditación
bien que de modo informe son espacio donde aprendo mi vida
no mi consciencia mi naturaleza el fuego originario
(el interior está en el exterior) siendo mi fin comienzo
así el discurso de la historia no redime posee
su pasión elabora cuanto mi cuerpo significa
este rostro desnudo programando el terror

SALMO DOMINICAL

finalmente ha llegado el momento de hablar por boca
de seres que no conozco y de quienes nada sé
les miro y parece que caminasen a mi lado en multitudes por
 las aceras
tan desconocidos como ese rebaño de automóviles que
 celebran su día de fiesta en caravana
rostros que asoman por terrazas hornacinas donde se
 amontonan y macetas sin flores

hoy domingo de mayo
una pareja empuja un cochecito van a doblar la esquina y antes
 de desaparecer
veo al niño que juega con una cometa roja tan irreal como los
 sueños del solitario
supongo que serán como yo reirán como yo sufrirán como yo
(lo de sufrir lo digo sin énfasis alguno)
pero cuanto más lo pienso menos les conozco más extraños me son
desconocer las cosas (las personas) es resultado a veces del deseo
 poso del pensamiento que los residuos articulan
pienso en ti por ejemplo (no eres tú sin embargo sino una
 simple imagen
y es así como empiezo a no saber quién eres)
el aire que azota mi rostro no medita
ni esos rostros que miro son otra cosa diferente de unos rostros
 que miro
sin más profundidad que la de estar ahí
como los árboles que tienen ramas y una copa frondosa

y se estremecen al roce del mismo aire que yo
el rostro de un amigo me remite a una vida y lo que está detrás
no existe: significa
por eso me gusta el rostro de los desconocidos: me limito a mirar

el diario abierto sobre la mesa
trae noticias graves sucesos
un accidente absurdo al patinar un coche bajo la lluvia de esta
madrugada
alguna frase difusa en torno al último consejo de ministros
pero yo vuelvo a mi poema
aunque sé lo difícil que es obtener noticias de un poema
(soy consciente de su oscuridad manifiesta)
así cuando el viejo médico escribía que también hay flores en
el infierno
podemos interpretar que un poco de agua desnuda cayendo
sobre mi cuerpo
no es al cabo un hecho tan desagradable
y no es que olvide la objetividad esa historia objetiva que no
protagonizo
no soy yo quien la mueve ni es ésa la cuestión
pero yo soy también mi cuerpo y existo porque mi cuerpo existe
así que formo parte de esa objetividad de la que no me puedo
desprender

la noche es una luz que nadie enciende
y bajo las farolas entre largas hileras de plátanos que la brisa de
mayo desordena
la desesperación permite que en las aceras brillen los escombros
como piedras preciosas

y una canción que fluye de los charcos
antes de que el amanecer se inscriba con manchas húmedas
sobre las tapias del arrabal
y los perros ladren y gatos en celo lloren desde los tejados
como quienes no saben que están en la antesala de la degradación
la que otorga el ser objeto de este trabajo rutinario de escribir
un poema una mañana de domingo
el terror producido al apagarse los focos que iluminaban el
castillo en la cresta del acantilado
y alguien de pie en la playa lo mira derrumbarse sobre el mar
de la noche
¿hay algo más inútil?
pues pensar que trasciendo lo que veo es posible tan sólo
porque me encuentro mal
(la metafísica no tiene otra función)

recuerdo al enamorado del siglo XVII
«la muerte es muerte porque nos separa»
¡y no poder nada contra la muerte!
yo intento consolarme con el sol que penetra por la ventana
al fin y al cabo parece que el sol caliente más cuando lo necesitas
y aunque sé que no es cierto me consuela
eso al menos me dicen las palabras que escribo
en esta habitación donde estoy solo

LA CARCOMA

*ruinas refugio cierto al fin desde tan lejos
tras tanta falsedad*

nos condenaron a tener conciencia
quiero decir a la memoria
y así todos los cuerpos se suceden
sin horizonte sin interrupción
como si el gesto desnudo de un resplandor en primavera
les desposeyese de su volumen

agrios desvaídos
sin otra corporeidad que la que les otorga mi deseo
(pues la vida es deseo y no significado)
pura figuración más dulce que las máscaras

vibra la leña bajo la chimenea
el oro verdoso y los guiños con que el ventanuco
denuncia un auto sin sonido la cancela del huerto
y el niño que yace en el jergón
todo tiene la aspereza de lo desconocido
el color sin brillo de unas palabras que nos desposeyeron
y ahora son sólo estúpida melancolía
en el jardín la yedra devastada
por los súbitos peces del verano

alguien pronuncia un nombre
una imagen sin rostro
como la lluvia de un silencio penosamente conquistado

cuando el amor es énfasis
una forma insensata de la desesperación
en esta cueva que medita
y nada sabe al cabo de su oscuridad

Sí, mortal, los recuerdos

ESPACIO SIN CENTRO

ser la ausencia de mí
trucar mi desnudez un imperio imposible
el hedor de una noche donde la muerte escupe
una muerte violácea como ceniza lluvia
que mi locura desgarró un panteón
labios cuya violencia abole el grillo del amanecer
la lógica al morir alumbra mis fragmentos
lo que será este cuerpo que me excede

INFORME GENERAL

Esto que veis aquí no es un poema.
En su corteza apenas permanece
nada de mí. Las ripias del tejado
son como piedras de colores. En
su irisación me reconozco, un hábito difuso
de fragmentar los cuerpos, los paisajes,
esa materia prima que no soy,
aunque me finja sin rencor, el aura
de unos objetos que me apropio, que
hago hablar con mi boca,
oculto en la piedad de la sustitución.
Sobre su piel inscribo
un escenario de traiciones
al que mi ojos deben regresar.
Caen copos de niebla
sobre el cuaderno en blanco. Supe que
otras voces vendrían, la memoria
fría y ajena de otro amanecer,
de una luz sin sonido que me cubra
donde ningún sol brille alrededor.

COMPOSICIONES DE LUGAR

Cómo empezar.
Sentada frente al muro
una noche se ha visto
levantarse despacio, abrir la puerta,
titubear antes de dar un paso,
volver atrás sin decidirse.
La imagen se ha extinguido.
Tras el cristal nublado
hay un cielo sin nubes.
Dice, me he visto apenas
bajo una luz que me oscurece apenas
subida en los escombros en donde solía.
Cómo recordararlo.
La luz cesó. Sentada en una mesa
donde esperaba oír
los sonidos de siempre.
Esa voz que no escucha
allá a lo lejos, en las galerías.
La tierra, el agua, el fuego, el aire. Dice
detrás de ese jardín está mi casa.

INVIERNO, AUNQUE TAL VEZ

Libre supone al fin, se ha sumergido en la
súbita noche de su habitación
sin más rumor que el ruido de unos pasos
que nadie da y el peso de la luz
que araña sin piedad tras los cristales.
En la blancura espesa del cerebro, escucha
el sonido débil de las cadenas al entrechocar.
Todo lo ha construido sin salir de su
cuaderno, entre las tachaduras
de viejas notas que tomó no sabe
dónde, el olor de las enredaderas,
el ritmo armónico de levantarse, abrir
algún cajón, cerrarlo, no saber de nuevo,
y el sucederse de las estaciones,
absorto en el silencio de su cuarto, el mío.

AUTOBIOGRAFÍA

Digo
yo, digo
tú, dices
yo, dice
tú, cuanto
soy, cuanto
somos, en ti me
reconstruyo, (lo
reconstruyes), me
digo, siempre
que he hablado, te hablaba
desde mi vida, nunca,
nunca te hablo de
mí.

PROHIBIDO ASOMARSE AL INTERIOR

El orador está sentado al fondo de la sala.
La luz que filtran las cortinas
Proyecta sobre su rostro un rictus de cansancio
Algo como un amago de insinceridad.
Mueve las manos con delicadeza
No sin dificultad me adapto a sus desplazamientos
La música visible con que su dedo índice
Va dibujando límites difusos
A una verdad palpable. Puedo percibir
El impacto del sonido que sale de su boca
Al rebotar con una fuerza cada vez más débil
Sobre un montón informe de silencios sentados
De muebles sin metáforas y de estantes vacíos.

Das Ding an Sich empieza a preocuparme.
Todo a mi alrededor parece tan sencillo
Que no sabría distinguir
(En un nivel, digamos, epistemológico)
The Writing and/or Painting and/or Color.

Una presencia opone su sabiduría
A este perfil opaco de las superficies
Disfrazando la tarde de profundidad.
Esa presencia sola es lo que entiendo.
Su cuerpo me habla luego yo no existe.
¿Su cuerpo o tú? pregunto, y sin embargo.

MONÓLOGO DE PETER PAN

I

(Carril del Picón)

He vigilado durante las largas noches de tu invierno
la imagen de esos niños en el jardín,
esa tribu de niños que sonrín,
hechos de tiempo, y tótem, y aventura,
una hilera de rostros sin disfraz
donde a menudo huiste, deseando
que el relator del sueño fuese yo.
Como un fantasma que no tiene muros
he vigilado el inquieto recuento de las sensaciones,
el calor de la alfombra junto a las cañas secas, el alambre
y el verdor inmaduro de las buganvilias.
Me he vigilado vigilándote.
Supe por ti de la inutilidad
de preguntar en los espejos.
Esta foto lo dice.
En esa otra ciudad desde donde me observas
tal vez la muerte siga siendo azul,
pero aquí, frente al amarillo silencio de tu lejanía,
del otro lado de tu eternidad ya no hay infierno,
y, huésped de un cielo incorruptible,
vengo a ti, sin memoria,
sin patrimonio, sin melancolía,
solo, con estas manos,
como la luz, desnudas,

abiertas a tu piel de par en par.
La muerte, o el azar (que no existe), dibujan
un territorio donde subsistir.
Una memoria que te pertenece
hecha de viejos nombres sin color,
de residuos de un aire que tal vez fue mío
y que este aire de junio trae ahora hasta mí
con el aroma extraño de ningún lugar.
Sé que hay rosas también
y salpicaduras de luz trepando con pasión por las enredaderas.
En las cenizas del amanecer
la nieve no dormita.
Qué decir ahora de su crepitar:
son sólo equívocos sin importancia
sobre la sien, un fuego que no ofrece
sino la inconcreción de un mundo en calma.
Lluvias. Azul. Desorden.
La invisibilidad hecha visible.
Noche de la conciencia. No los ojos,
sino distancia anónima. Hay ternura
en este cielo indiferente.
Mi rostro oculta esquivarlas de silencio,
retazos de otros rostros y miradas ajenas.
Dime, cómo borrar,
mientras el deseo empuja a sumergirse
en la rutina cálida del sol,
la cicatriz de todo lo innombrable
si lo has vuelto nombrable
en esta noche insólita y sin fin.

II

El tiempo y el espacio
—¿son historia o error?—
existen sólo porque existes tú,
quiero decir, porque tu mundo existe.
No hay espacio ni tiempo
fuera del límite de tu universo. Mírame.
En tus ojos el aire está dormido.
Ver es cesar. Hubo un sol, sé que aún brilla
y un calor que no quema
llega ahora hasta mí,
como de luz pasada; es una imagen
hecha de tiempo solo, sin volumen.
En el lugar desnudo de tu oscuridad
sé que soy extranjero. Por mi lado
pasan los cuerpos sin rozarme.
Sólo con eso se oscurece el sol
y el verdor de los árboles se apaga.
Déjame hablarte ahora
sin confusiones ni escenografía,
sin el error de la nostalgia. Observo
ese rostro de niebla, su inocencia, un aire
que hace presente el eco de tu obstinación.
En él asumo el sueño del origen,
esa otra forma de la muerte, ¿quién,
quién abrirá mis ojos sino tú
al rigor de la música y la sombra,
madres de un sol con que comienza el mundo?

III

(Racó de Sant Llorenç)

Este silencio es dulce como un río.
Unidos desde antes del desembarco en esta madrugada,
ambos buscamos un aroma,
algo como el residuo de un olor,
una llama que aún arda cuando el fuego se apague,
idénticos tú y yo bajo la luna llena y el sol blanco de junio,
un sol inmóvil con las alas abiertas,
esa imagen de ti que me hace hermano de la noche.
Todo lo que seré, lo que soy, lo que he sido
está inscrito como una herida que no sangra
sobre tu rostro quieto, el tiempo de la pérdida
y el tiempo que llamamos de la reconstrucción,
la blancura de la nieve y el sabor del deshielo,
igual que el anuncio imprevisto de una muerte
que llega siempre demasiado pronto.
Evito, sin embargo, proyectarme en ti.
Sé que estás y no estás.
Hay alguien dentro, pero no eres tú.
Echa el cerrojo y sumérgete, desnudo, en el jardín,
en la fiesta de la luz, junto al laurel y bajo las estrellas.
Esa mirada que no tiene dueño
me señala desde un espacio sin color,
en un lugar donde no estoy,
aunque sé que mi voz, tierra y agua, resbala
sobre una niñez que se dispersa, hecha añicos, sin mí.
En este horizonte de albas grises
donde respiro con dificultad

el niño no recuerda cuándo ni por qué
su cuerpo habría de ser más viejo que la noche.
Siempre queda, como compensación, el vuelo de los pájaros,
el rumor de aquel pequeño chamariz
cuya corona usurpas con tu pelo rebelde.
El tiempo de tu tiempo viene a mí,
escarba como un buitre en unos ojos
cuya música resulta familiar,
luego, sin hacer ruido,
dice adiós y se aleja.

Dejemos que los muertos entierren a sus muertos.
Mientras, tú y yo aprendamos la impostura
de fingir estar vivos en este trozo de papel.
Empapado de otoño y de una lluvia que no existe
ya no me busco en tí. Reposa en paz
en esa isla sin nombre rodeada de tiempo,
el reino frágil de tu eternidad, y olvídate.
No tengo espacio ya para tus sueños.
Otros, aquí y ahora,
esperan que regrese hacia un futuro
que ellos me ayudarán a construir.
Miro este cielo en ruinas
repetir la experiencia de ser cielo
y la luna que galopa sobre mi nuevo rostro
ya sin disfraz, el mío, me pregunta, ¿quién
soy?

ESPACIO MÍNIMO (Homenaje a Jacques Roubaud)

me despierto
de noche
oigo un
grito

es un grito
que escucho
antes de
despertar

por qué luz
haces que
sienta horror
de la
luz

claridad
de ceniza
muere el sol
en mi boca

¿dónde estás?
solo,
¿quién?

sé que las
nubes
cambian

MIRANDO UNAS FOTOGRAFÍAS

Only when the clock stops does time come to life

W. FAULKNER

De mi inconstancia bajo a ti,
igual que quien se adentra por un prado
con una libertad no del todo insumisa.
Una implacable duración golpea
el rostro de estas horas que no reconozco
porque cruzaron sobre mí sin verte,
sin comprender ni disiparme, sólo
con la desnuda terquedad de un aire desolado.
Te miro caminar hacia mi lejanía. Soy ya viejo
para unos ojos que aún esperan. Vienes,
frágil como la lluvia, entre las cosas
que la rutina implanta entre los dos. Querías
ser como tú imaginas que yo soy.
Se me han ido los años. Si supieras
con qué avidez me acerco a tu ternura. Fluyo
entre libros extraños y lugares sin sol,
poblando su silencio con palabras
que no me implican ni me dicen, sólo
son un mero refugio
aunque para ti lleguen todavía
envueltas en el aura de un misterio,
de ese misterio absurdo por el que perdí
ver tu niñez creciéndome, hijo mío.

EPITAFIO

yesca me han hecho de invisible fuego

FRANCISCO DE LA TORRE

Fui un viejo juglar, y conté historias.
Mi nombre os es indiferente.
Sólo dejo constancia de mi oficio
porque fue oficio quien dictó mis versos
no la pequeña vida que viví,
ni su dolor, ni su insignificancia.
Ella murió conmigo, y aquí yace,
desnuda como yo, bajo esta piedra.

EL LARGO APRENDIZAJE

Una mujer, un hombre, una ciudad.
La ciudad sin objeto. O una escena de amor.

Alguien que se desdobra en estrías de luz,
caminando sin prisa por los soportales.

Una mujer aún joven; sus inciertos poderes
sin otros límites que los que impone
un rostro ajeno donde nadie ve.

El hombre avanza a tientas por el pálido cielo,
dueño de un aire intacto que no puede usar.

Ando cansada por las avenidas,
dice; no es amarillo
este fuego en que quemo mi vacilación.

Él no responde, se reclina, espera.
Ella sonríe. No es silencio: sabe.

Del otro lado del espejo, noche.
Y una mujer, un hombre, una ciudad.

COSAS QUE PASAN

Martes por la mañana en Folwell Hall.

El frío dibuja sobre mi rostro una imprevista cicatriz, una
sonrisa extraña, un rictus que sugiere (apenas)
todo lo que el lenguaje de mi cuerpo puede compartir,
demasiado inconcreto para agradecer el peso de tu mano (que
no está) sobre mi
hombro, mientras camino por anchas calles llenas de lluvia y
tiendas grises.

No importa lo terrible que pueda ser permanecer sentado en la
oficina

hablando con la joven del *Twin Cities Reader* que usa gafas de sol,
oyendo el ir y venir de sus entonaciones en la pesada roca del
cerebro, y

sin alcanzar a comprender, no lo que dicen sus palabras, (o
lo que ella cree que dicen sus palabras), sino
el ritmo disperso con que su voz me envuelve, bajo la ventana
que da a Pleasant Street, y pienso en el
hombre de aspecto triste, sus enormes zapatos,
el periódico abierto como escudo, las imprecaciones
—aquí unas risas— contra el agua, y cómo siento ahora
hambre y no sed. Me hundo en la silla.

El blanco papel condensa todo mi horizonte,
un cielo sin color donde observar cómo la mañana
guarda mi resurrección en los últimos días del invierno.

LECTURA DE LU HSUN EN EL WORLD TRADE CENTER (TWIN TOWERS)

1

Guardad silencio, insectos de la noche;
ella duerme en su cuarto.
La música de las cigarras reposa en su cabeza.
Incluso cuando callan, luego de atardecer,
no está visible para nadie.
Si alguien toca a su puerta, no temáis:
tiene echado el cerrojo.

2

Ahora que el viento del otoño ya está aquí,
pronto abrirá su soplo las cortinas.
Cuando estén separadas
podremos ver la noche de sus labios,
pero si son abiertas de repente,
muros blancos, y ramas,
y algún montón informe de hojas secas.

3

La nieve cae al fin. Ha llegado el invierno,
hollando los caminos. Veo sus piedras inscritas.
El sendero conduce a una montaña donde los pinos crecen.

Ella que es una flor, ¿cómo persiste aquí?
Quisiera dar la vuelta y ver su rostro,
desvelar el misterio por primera vez,
pero cierro los ojos, me apresuro
y regreso a mis cosas y a mi hogar.

MUJER CADA DÍA A LO LARGO

I

No tenía ambición alguna de ser feliz. Desde tiempo atrás había renunciado a todo pensamiento sobre este tipo de cuestiones. Sólo deseaba representar lo más correctamente posible una ficción de felicidad. Deseaba, por ejemplo, recitar sobre la verde hierba de su jardín escenas dulces de la vida diaria de una familia feliz. Las ensayaba con detenimiento y con pasión y las más conseguidas las hacía filmar. Joven madre feliz jugando con su hijo. Ama de casa feliz sirviendo el té. Bañista feliz tomando el sol en su piscina. Deseaba, sobre todo, esas escenas para que su familia no se sintiese desgraciada por su carencia de felicidad. Sin embargo, su perfeccionismo se estrellaba siempre con la posibilidad de que algo incontrolable sucediese. El malhumor del niño. El alboroto del niño. El silencio del marido. Su falta de atención. O su desinterés en un experimento cuyo alcance objetivo no alcanzaba a calibrar. O cualquier otra cosa imprevista que hacía desmoronarse toda la situación. No servía de nada que su familia hiciera idénticos esfuerzos, ni que fingiese que nada había sucedido.

II

Después de haber puesto la mano en la trituradora, la mujer se dice, no puede ser verdad. Mira su mano que semeja una mano pasada por la trituradora y se dice, no puede ser verdad. Piensa en la cena que ha de servir en la terraza, en el hule ex-

tendido sobre la mesa de caña que decidiera comprar poco después de su partida. Sabe exactamente cuál es el olor bajo las sábanas cuando se despierta. En la habitación de al lado, su hijo juega con un coche de plástico. El ruido de su motor es una vocecita dulce y temblorosa, y ella acaba de apagar la trituradora, ya girando en vacío con un sonido demasiado estridente para la resistencia del aire. Sobre el mármol caen algunas gotas. Mira su mano, piensa, no puede ser verdad. Coge su mano derecha con su mano izquierda, sale de la cocina. Su rostro está tan blanco como su silencio y sus ojos tan desencajados y absortos como los de su hijo, que en ese momento está alcanzando una velocidad insospechada, y ella dice, puse la mano en la trituradora. Mira su mano, dice, no puede ser verdad.

III

Es algo que le ocurre tan a menudo, no distinguir las cosas de su pensamiento, «el último resquicio del otoño penetra el decorado», ve las grietas, y de noche estaba sola en casa y no dejó de reordenar los cuadros de otro modo, los diminutos objetos que podrían ofrecer nuevo rostro (mentalmente, se dice) a las paredes blancas del apartamento, bajo el poto recién regado, con delicadeza, alguna historia necesaria que apunte su voluntad de cambio, su indeterminación ya tanto tiempo, en el oficio incómodo de reconstruir sus ruinas, largo rato en silencio, se inquieta, va a la cocina, sabe del calor que fuera, en la terraza, pone nombre a las rosas, con indiferencia garabatea sobre el escritorio donde el aire de la madrugada no cesa de girar.

GRAVA

I

Ningún obstáculo minúsculo nos autoriza a disentir de este esplendor unánime. Lo imaginario ofrece su aventura bajo forma de espectro; pero nosotros apostamos sin lamentaciones a un azar mudable y cotidiano, sin pretender lo insólito, lo que perdura. Poseídos por la palabra sin finalidad damos muerte a los sueños porque tienen sentido, desde el fluir opaco de un deseo que no tiene sentido.

II

De ese modo comprobamos que la imprecisión no tiene historia, sólo la triste banalidad de lo que permanece, su vocación de incertidumbre, donde, ilocalizable, merodea el olvido. Narra fragmentos de memoria, estrías, labios que balbucean una neblina espesa, y dejamos que el tiempo culmine su labor, no degradando sino oscureciendo este pacto verbal donde, para ser dos, excluimos la muerte.

RAZA DE ISLAS

conozco la inexorable desolación de los archivos
las anotaciones en el cuaderno
entre fragmentos de vida y objetos grises
un ligero barniz cubriendo el ritual de la imaginación
con una película invisible

el polvo en los legajos
rostros que se duplican con pequeñas variantes
en este inconcreto territorio de la simplicidad
donde el río corre entre los árboles

tengo prevista toda mi desnudez
en ella me oculto sin vacilaciones
vuelto palabras claras y precisas

he dialogado con los libros
reconocido mi silencio
en silencios antiguos

proyectado
cuanta luz me fue posible
y el mar que espumea impertérrito ante mí
envuelve mi arrogancia con un rumor confuso

para qué reconstruir piedra sobre piedra
hablar de cosas que se deshacen
reunidas suman al final un bulto innecesario

miro los mástiles
todavía puedo oír el gorjeo de los pájaros
y esta mesa que toco su áspera rugosidad
no recuerda otra mesa sólo se impone
toda

su supuesta emoción es acarreo
unas frases dispersas
que distribuyo sin convencimiento
sobre el lugar en donde estoy

hay una lógica oscuridad en las palabras de los hombres
el lógico estupor de quienes no comprenden lo que significa
el frescor de los pinos en este mediodía de agosto

ahora que soy algo más viejo
lo veo con cierta claridad
éstas son las conclusiones de la noche
un cúmulo de pasos
apila soles nieblas

lo demás es historia

PROFANACIÓN(ES)

(3 fragmentos)

Borrado ya, un nombre nuevo que comprende un hombre nuevo,
ocupa aquel lugar, que así ni siquiera deja la sombra de su oquedad,
el escándalo de sus cenizas.

LEZAMA LIMA

I

Te extraño, oscuridad, mi vieja amiga,
mientras hago memoria de tu exilio insaciable,
de tu amazón endeble, de tu edad.
A través de las piedras donde el tiempo fabrica
un nombre corroído por vegetaciones
las ortigas deslíen tu poder.
El muro escucha erguido,
la música transcurre sin avidez y cede.
Otros lugares hay. También allí
tu soledad es necesaria.
Densas como un olvido tus palabras llegan a su fin.
Queda un tibio y espeso calor que todo lo cubre.
Dónde anudar el hilo de tu historia, dime.
La luz que cae exime de sorpresa.
Dulce fue tu universo, oscuridad.

V

Con qué tesón el reino dividido.
La sierpe rememora el sueño de la desnudez
con un calor innecesario, profundiza el error

del tiempo, aguarda el límite,
su incomprensible territorio. Allí vivir es hábito,
alba recién lavada donde la espuma permanece
como una pasión que nadie aspira a doblegar.
La perfección permite cuanto ignora,
una ebriedad por quien la luz restalla. El frío de la noche
retrocede hasta el labio
y un fuego incontrolado que no quema
destruye el maquillaje. No poder ocultarme en lo que digo.
El murmullo del agua no descifra
lo que nombra. Ya es tarde. Míralo penetrar
con fragmentos de lluvia por esta imagen rota.

VII

Tu materia no sabe qué te hizo posible,
no ofrece la medida de este fuego que nos desazona,
el placer de otras danzas sin indistinción.
Su forma adquiere cuerpo cuando elide el cristal
(un acto sin memoria que pudo ver el fin)
sobre un rayo de sol en el invierno.
Así el barranco donde anidan voces,
y musgo, y piedras grises. Cabrahigos
fingiendo su extinción por el sendero en sombra.
De tanto imaginarlo, el aire ciega,
simula unos fragmentos de paisaje
de imprecisos contornos, un roquedal, un monte.
Nada que acierte a comprender. Y escucho
cómo se esparce la resina.
Fuiste, en el fondo, cosa de la luz.

SOLILOQUIO DEL REY MAGO

Este sol que se alza con las primeras lluvias
nos dice que el desierto quedó atrás,
que la melancolía con que recorrimos
tantos caminos polvorientos
sólo intentaba incorporarnos
a la violencia de otra luz.
El otoño asomaba por las lomas
y entre las ramas de los plátanos.
¿Era un esbozo de alegría, el síntoma
de un antiguo dolor que retornaba
sin avisar? ¿Un signo? Como ocurre
en una fiesta, que se desvanece
con el fervor del alba,
no me importó, de pronto, no saber:
sentía solo cómo en mi interior
otras voces ajenas te cantaban.
Cruzamos primaveras y veranos;
vimos naranjos en flor, yedras enmohecidas.
Nuestra ofrenda no era para los dioses
(¿quién cree aún hoy en dioses?), pero nos recibían
con música y honores que nunca comprendimos
tal vez porque ignorar protege de las emociones.
Mucho tiempo ha pasado.
Ninguno de nosotros quiso luego esperar
a que la noche nos guiase hacia otra estrella diferente.
Nos dispersamos una madrugada,
dispuestos a envejecer en otro invierno

sin caravanas y sin profecías.
Renuncié a lo absoluto para buscar lo humano
y así llegué hasta aquí.
Éste es un buen lugar para la ausencia:
la menta, los hibiscos huelen a sombra, a sueño.
Que la paz sea contigo y con nosotros.
Hoy, al verte nacer,
con los ojos abiertos, pálidos como glaciares,
contemplo al fin el rito de la naturaleza.
El azar del viaje se ha cumplido
y puedo despedirme de la muerte.

FLORES EN EL INFIERNO

Desde este lado de la muerte,
de pie sobre el rescoldo
de lo que fue un incendio compartido,
miro hacia atrás, observo
sin nostalgia,
sin ira,
trozos del tiempo donde fuimos, voces
inconexas, abrazos
del tamaño del odio.
Dicen que en el principio
hubo naufragios, olas, explosiones
a medio terminar.
Afuera el viento sopla
sobre las aspidistras
en el proyecto de jardín.
Olvídate: no, nunca
supe de olvidos, sí de amaneceres.
Lo que seré o has sido,
todo sucede sin esfuerzo
mientras la noche alrededor gotea
la falsa imagen donde estuve.
Ahora no somos, aunque estemos. Míranos,
solos tú y yo con las palabras.
Ésta es la verdadera soledad.

EL TESTAMENTO DE DRÁCULA (Según F. F. C.)

Éstas son mis palabras,
mis últimas palabras.
Crecen en torno a mí sin que yo las vigile,
luego retornan a mi boca
y en ella se aposentan para pasar la noche.
Las digo en voz tan baja que ni tú las escuchas
a ras de suelo, tan inaprensibles
que hasta las piedras las absorben.
Todo es posible aquí. Tan sólo yo
soy imposible, un rostro
sin color ni volumen
por estas galerías donde se repiten
espejos en espejos. Todos están deshabitados.
Nada devuelve su espesor, salvo una luz confusa,
dibujando mi ausencia entre los vidrios rotos.
Narciso fui cuando vivía.
Mientras no estuve en el arcén del tiempo,
lo miraba pasar. La muerte ahora
es la venganza de los otros, de
esos otros extraños a quienes amé
sin proyectarme en ellos. Ven a mí.
No te haré ningún daño. Sabe que
de soledad en soledad
hui de un cúmulo de eternidades
para cruzar la tierra. Fui viajero,

me deslicé hasta sombras que antes no conocí,
y en este exilio, cuando miro atrás,
pienso en el sueño de los justos:
un islote de espuma saturada de azul.
Tal vez los fríos del invierno sean piadosos conmigo.
Sé que sobre mi tumba nacerán flores amarillas.

ZOEY

Founderous wilding weeds endear paradise

LOUIS ZUFOSKY

Los impactos de luz no son el día,
aunque canten la vida que no sé
y haya un sol tan extraño
que aspire a serlo sin palabras, sin
viejos nombres, sin furia, sin misterio,
ese albor de la muerte donde se asienta el mar.
Yo ya no juego con la luz. No quiso
saber de mis raíces, de las sensaciones
que me acunaron, las que observo en ti,
sumida, como estás, en el instante
frágil de una niñez que una vez fue mi reino.
En lo más hondo de su plenitud
hay un candor que inventa mediodías
con el fluir concreto de las horas:
un mundo hecho de cosas que se dan y perduran
transmitiendo su flujo copo a copo.
Mientras, el tiempo (que no se repite)
me circunda. Héme aquí. Ya no podría
abrir mis puertas a tu amanecer,
pero la noche ha sido mi morada,
y aún puedo percibir, sin su desasosiego,
ese aluvión de estrellas y de auroras en flor
que reclaman su cuota de rocío.
Si parco fui, tu sueño se ha vengado
de mi silencio, en esta concha

donde reposa el río que nos lleva.
Dejemos que su claridad disuelva mi costumbre.
No intentaré siquiera comprender.
Un árbol no comprende el viento que lo visita.

APOLOGÍA DE LA INCERTIDUMBRE

I

La tierra huele bien. Es su manera
de seducir para atraernos. Llámala.
Grita su nombre sin ningún temor,
ahora que el atardecer sobre las tumbas
se percibe sin música, sin desprenderse
de esa humedad, la física de un río
sin barca ni barquero, donde todo es fluir.
Llámala, sí; recórrela.
Tierra más poderosa que la vida.

II

La densidad del aire y tú vestida
de sol, sin dejar huellas,
la herida que devuelve
tanta heredad. ¿Cabría, tal
vez, un cuerpo (tu cuerpo) entre mis
manos, su incontenible,
cálida
respiración?

III

Pero es invierno y tú lo sabes;
el calor de la noche

se niega a entrar. Sentado en mi jardín,
dejo que la memoria me resbale
y se adhiera a mi piel,
con la precisa intensidad de un viento
que todo lo borrase
menos tu olor a tierra,
tu humedad. Así.

MONÓLOGO DE FRANKENSTEIN

Esta luz que viene hasta nosotros
del fondo mismo de la noche
quizá resulta demasiado grande
para beberla al despertar.

No sé
qué extraña suerte me condujo aquí.
Hecho con los pedazos de otros hombres
tan condenados como yo, me veo
frente a esa luz y a solas,
como si un alba ajena me arrojase
sobre un lecho de plumas
demasiado pequeño para tanto amor.
Conozco ahora las dificultades
de huir remando al viento. Sobre el agua
no quedan flores que me cubran, ni
es mi rostro el que flota en la corriente.
Tal vez si el mundo un día
deja de odiar su imagen, lo que soy
cuando se mira en mí, pueda yacer
junto a un cuerpo desnudo, como un túnel
por donde atravesar la madrugada
y ya no importe ni me duela
que este paseo por el lago dure una eternidad.

INFORME SOBRE EL OTOÑO (Homenaje a Paul Celan)

La alfombra de tomillo,
sobre la que evitábamos pisar,
y hoy rodeamos con delicadeza.
Una línea delgada colocada a través
de los brezos que cubren la marisma.

Reencuentro, de nuevo, con palabras
aisladas, tal como escombros, piedras,
yerba, memoria, tiempo.
Sombras escritas que perduran, ¿no
ves que aún hay cosas que cantar?

ORACIÓN EN GRAND CANYON

Los ojos grandes de la noche
se han abierto de pronto cuando nadie nos ve.
Somos lo que persiste de un futuro
cuyas puertas cerradas que ni un rayo ilumina
anunciaban tormenta. En el desierto,
solos los cactus y la arena
que el viento agita en derredor. Al fondo,
junto a los roquedales,
la sombra de un jinete solitario,
zorro, o serpiente, o águila
de la piel moteada.

Ahora que tu grandeza
cubre nuestro silencio por primera vez,
vuélvenos agridulces como tu memoria,
dios del justo equilibrio,
muerte azul,
mediodía.

INVOCACIÓN A LA POESÍA

Hay dentro de nosotros un niño que no sólo se estremece, sino
que también llora y se alboroz.

GIOVANNI PASCOLI

Que el nombre entero permanezca
fuera de ti, como gemidos que
se desintegren en mi boca.
Que este confín de alondras que sofoco
en los linderos de mi voz, abone
la siembra, el grano y su raíz y el labio
te diga apenas como si vivieses
en la alusión sin cuerpo, sobre un prado
de sonidos ajenos, floración de piel,
viento invisible en mi interior,
aurora.

BIOGRAFÍA

Tú, palabra, aire escrito,
de donde surge a veces
sombra y fulguración, la melancólica
inconsistencia del acontecer,
no esperes que responda
nadie por ti. ¿Qué es esta superficie
sino el envés de tu oquedad? Levántate:
sé Lázaro y camina
sobre el temblor de un mundo alucinado.
En ti mi instante deja
de ser fugaz. Sé siempre el mensajero
de mi naturaleza y de la muerte;
que tu silencio anuncie
la incierta floración de la mañana.
El oro transparente de este otoño
gotea sin conciencia sobre ti. Tú fuiste
la música inconstante,
el diapasón que, aún hoy,
modulando las voces, me inaugura.
Fuente de todas las batallas y
lluvia pequeña, tu sonido frágil
dormitaba en mis manos (oigo el canto
de un gorrión). No tuve
otra oportunidad que tu murmullo
para acercarme, como nace un niño,
a ese estupor en forma de misterio
en que consiste el hecho de vivir. Ahora,
cuando el sueño se asoma a mi ventana,
asumo que servirte no fue en vano:
ven de nuevo en mi ayuda para despertar.

DE LA NATURALEZA DE LAS COSAS

I

En este mes de junio
del año en que te escribo (dos mil tres),
sin el color ni la textura
de lo que fuimos (sólo recordamos
en blanco y negro), reconstruyo y oigo
voces ajenas por donde circula
mi propia voz también,
como un sonido
diciéndome que el tiempo
para mirar atrás se acaba, que
las aguas que corrían
bajo los puentes se secaron y es
todo tan frágil, tan confuso.
Hoy el sol que se lanza
sobre el verdor de los jardines
no busca un cuerpo en que morir, ni da
calor, pero ilumina
la promesa insegura de un verano
que no llega. ¿Sabré
encontrar el camino? Escucho el viento
golpeando las ramas sin prudencia
como si allí anidasen golondrinas
en libertad. ¿Soy yo
lo que giraba en torno? En ti la tierra
no añora su alegría, ni hay raíces

que alivien, al rozarme,
el escozor de su fidelidad.
Tierra de estío irreprochable,
cuna de un sol final donde dormita
la migración de un único latido.

II

Pero vivir es siempre la aventura
a que nos mueve el otro, un riesgo impune
donde apostar con ganas a un destino
más favorable que la muerte. Sé
que en el tropel ahíto de las horas
el aire agita otros fantasmas
como heridas abiertas
cuyo incierto origen
se ahoga entre angustias y desorden. Dulce
es el rumor de la tormenta y en
el luminoso abismo de tu boca
los días van y vienen sin descanso
y un jadeo de sombras imprecisas,
vieja alucinación que engendra monstruos,
me deja frente a un muro, hablando solo.
En qué te has convertido,
bulto elusivo cuyo enigma fluye
de mi disolución; tu territorio
en el que apenas late esa ternura
hoy bruscamente nos invade y muere
con insólita furia e impotencia

las ligaduras de una maldición.
No hagas preguntas, soledad. Tu voz
ha inundado los surcos de un edén
que es vega fértil donde cultivar
otra mudez distinta a mis palabras.
Suelta lastre y escucha
ese temblor ingrátido del pensamiento,
cómo sus variaciones se suceden
bajo la luz de un cielo imperturbable.

III

No me deslumbran las evocaciones,
ni ese falso rigor con que la tarde en llamas
fabula una memoria donde nunca hubo
nada. El espectro de lo no vivido
corre como una sombra por mis venas,
la estéril trama en la que, acorralado,
el fuego busca una salida
que haga visible el espesor del mundo,
el fundamento azul en que resuena
el ladrido del tiempo, con un batir de alas.
Fue un asombro crecer entre las hojas
de aquellos árboles absortos
en la contemplación de algunos pájaros
que, al paio del verano, como la savia en flor reverdecían.
Si he llegado hasta aquí,
con los labios ociosos de callar, confío
en que el amor insufle lo que enuncio,

ropa vieja tendida, como cuerpos al sol
que nunca han sido ni serán bandera
de nada ni de nadie. ¿Quién os dice
«venid; cubrid mi desnudez»? Si fuimos
ondulación de luz a la intemperie,
mejor no prolongar el despilfarro.
En la casa del nómada no hay puertas
que atravesar, ni esconde su despensa
otros mendrugos que los que precisa
para llenar su bolsa el peregrino.
La noche es hoy sumisa y bajo su
manto me basta con ser aire y ver
cómo el aire no expande mi secreto.

IV

No huyo de una mirada que me ciega
sin compasión; pregunto e interrogo
lo voluble de un ojo que no es mío
y, sin embargo, me define: labios
de una verdad tangible en que reposa
lo que no soy. Me miro en la hermosura,
en este exceso de silencio que
da forma a mi alegría. El cuerpo es vulnerable
por la presencia de una voz que dice
«eres tú» y hay un soplo,
casi un suspiro en los derrumbaderos
de una piedad que no comprendo,
que busca herirme en lo profundo,

igual que si una aurora en el otoño
renunciase a morir. Las pálidas herrumbres
del corazón se olean y la noche
duerme su incongruencia en los desvanes
de la corteza. Toco sus arrugas.
Veo en ellas mi piel y me preparo
para otra libertad, la que me ofrece
su certidumbre desde mi sosiego.
Mi tarea es estar, frente a este muro,
como la muerte, en pie. La celosía
sabe que tu misterio me sofoca,
por eso se resguarda en mi respiración
y hace balance del fulgor, la mirra
y del incienso que yo no pedí.
Nada que hacerme perdonar y ahora
tu desnudez me ofrece en sacrificio
otra pureza: la del despertar.

V

No imaginé el alcance del nosotros,
del yo, y el tú y los ellos que nos dividían
con la pasión prestada que no dura
sino el instante de un relámpago.
La desazón excava en la memoria
y desentierra imágenes que ofrecen
su turbamulta en las contradicciones
de lo que fue el lugar del corazón. Camino
por el páramo en cierne de mis pensamientos

para anudar los mazos de la hierba.
Nunca supe oponer esos gestos mecánicos,
su poso de violencia inexpugnable,
al vértigo remoto que agita en mí la rememoración;
por eso no me dejo sobornar,
tan sólo dosifico las infidelidades de la muerte.
Entonces, como ahora, bajábamos a un río,
como lo hace un recluso hecho de horas,
para orillar las luces de la madrugada
y éramos cómplices de algún milagro:
el sol iba al galope sin ninguna salida.
Hoy cruzo sus umbrales con prudencia
con la resaca pusilánime
de los que mueren en otoño. Al fin
sé que retrospectivamente no hay escollos,
sólo incidencias y otro asombro: ver
que aquellos cuerpos en que fuimos, tú
o yo, los nombres que inventábamos
para fingirnos sin saber por qué,
ya no son más que el eco
de una barbarie que el terror destroza.

VI

Fui devorado en tu heredad
por una deuda que no es mía.
Qué nos sucede, cuerpo
con quien comparto a solas
las servidumbres de la carne. ¿Por

qué no luchamos contra el nombre
del infortunio, cuando resistir
fue desde siempre tu consigna?
Yo también despojaba
mis soliloquios de orfandad. No es libre,
decías, quien se pierde
buscando unas raíces entre lágrimas
que se entremezclan con la lluvia. Estoy
en un lugar que guarda para mí
la dispersión voluble del deseo
como un tesoro intacto. He sido en él
viajero inaccesible y sin disfraz,
alguien que no se deja seducir por los
toscos ceremoniales del olvido,
pero el rigor de cada primavera
me hacía regresar a una luz habitable
como esos gorriones pintados en la brisa
por el pincel del tiempo. No es verdad
que la avidez del naufrago,
terca en su pesadumbre, no me acompañara;
sin embargo, su pulpa, allá en el fondo, duele.
Miro entonces las nubes
cambiar de cielo a cielo y su aureola
disolverse en el aire, con la delicadeza
que da forma a los sueños perdurables.

VII

Cállate, pues, y abre
de par en par los ojos.

La noche alrededor está desnuda.
Arroja por la borda el último estertor.
En el declive de los fuegos fatuos,
cuando lo que te envuelve es un perfume
de jazmín, mírate
en el espejo que de estrella a estrella
la luz prepara para el sol, despide,
ya sin nostalgia ni melancolía,
al otro que tú fuiste y sus escombros
arrójalos con furia lejos, lejos de ti.
En tus campos, mañana,
madurará la espiga y nunca más
permitas que la aurora se te esfume.
Posa tu mano en la clepsidra y con
el primer brote de una flor, procura
no derramar el tiempo; deja a un lado,
entre el ir y venir de cada día,
esa porción de sombra que es el nido.
Los años corren sin que su murmullo,
tan ignorado a veces, se termine,
como no acaba la extrañeza
del solitario en el camino inmóvil
que lleva del arroyo al manantial
y de vuelta al comienzo, en un nacer sin fin.
Convierte en fuerza tu fragilidad. Las horas
no son perfectas ni imperfectas, son
sólo tuyas: devóralas,
antes que el tiempo muera entre tus brazos.

ÉXTASIS DEL FRUTO

Pouvoir marcher, sans tromper l'oiseau, du coeur de l'arbre à
l'extase du fruit.

RENÉ CHAR

He vagado, sin norte y sin un mapa, por riscos y senderos. He sentido en mi piel gotas de lluvia entre una nube y otra. Las hojas mínimas de los pinares proyectaban en mi imaginación la geometría de las constelaciones y el ritmo inventado de una respiración me hablaba en un idioma que no conocía, aunque sonase en mis oídos como un rumor de olas. «Soy tu pasado. Sin melancolía. Vengo del reino de la muerte y no consigo regresar». En la diáspora incierta de los amaneceres supe de manos que encendieron soles, cuando hasta el más humilde gorrión desconfiaba de la primavera. Ahora mi canto es límite y aurora y me anuncia el deshielo de las indecisiones. Tan frágil como las palabras que no cometí, puedo, ya sin temor a lo desconocido, ir hacia él, diamante o mar profundo, piedra de luz en el arcén del día.

VILLANUEVA DE LOS INFANTES

Las gloriosas medulas que han ardido, hoy reposan aquí, bajo los muros de esta celda en sombra que sobrevuela el eco de un rencor. Si la carne era triste, cuán inútil resultó, también, el ejercicio de morir. Dormida en la penumbra, su voz ha derribado el muro de otras músicas. Callada y libre al fin sube hasta el cielo: simples palabras que se desmoronan bajo las estrellas.

INSULA BARATARIA

Un río amargo la atraviesa. Al ascender el monte, los molinos dan fe de la veracidad de los sucesos. Sentados junto al fuego, los viejos del lugar aún lo recuerdan. Las consejas lo dicen: «Hubo una vez...». Hoy, bajo las almenas hacen su nido gavilanes y las rocas acunan la flor azul del romeral, el musgo, la lavanda y el espliego. El torreón domina la llanura y el hueco abierto en su costado ¿fue compuerta o ventana? Una muchacha joven imagina una llave para abrir el castillo al esplendor sarcástico del cielo.

MONASTERIO DE GUADALUPE

Ma voi che siete uomini
soto il vento e le vele
non regalate terre promesse
a chi non le mantiene.

FABRIZIO DI ANDRÈ

En la penumbra del salón que fuera antaño refectorio, el canto de los monjes acompaña en sordina el ronroneo de los visitantes con la extrañeza propia de la muerte. Un facistol de bronce acoge la pesantez ausente de los pergaminos, la pupila miniada de unos ojos que duermen su ceguera bajo el escueto mármol de las lápidas. Hay un libro de horas donde el viejo prior apoyaba, hace siglos, su meditación, el artificio de una fe curtida por milagros que hoy ya nadie recuerda, perdido su esplendor entre los claroscuros de los óleos donde dejó su huella la paleta devota del pintor. Es mediodía y en el camarín, bajo una luz escasa y quejumbrosa, un afectado capellán impone el rezo del avemaría, mientras ofrece a la superstición una reliquia misteriosa. En el claustro mudéjar, también llamado de las procesiones, se alza un templete junto a dos cipreses y hay cardos, brezos y amapolas. Nunca un jardín fue túmulo tan frágil para la vanidad del paraíso.

LA TIRANÍA DEL INCONSCIENTE

El árbol dijo a la semilla:
«mírame absorto en mi raíz, en la
savia que nace y corre en mi interior,
(¿no oyes cómo circula
por el azul del sueño?). En la corteza
suena su música callada,
el silencioso acontecer que fluye
desde la tierra al vértigo del fruto.»

Y la semilla respondió: «no busques
descubrirme en la luz, a mí que soy
sol y origen de nadie.
Pero llega la noche sin excusa
y me invade tu voz,
lo intransitivo de tu voz,
la furia de tu sed
junto a la mía.»

PALABRAS PARA MARC

Incipit vita nuova

En el jardín intacto donde duermes,
como un alba en reposo,
crecen flores de arena y los jazmines
dicen que el tiempo acaba de empezar.
No te conozco aún
e intento imaginar la forma de tu rostro.
¿Qué podría contarte
salvo las sensaciones que percibo,
este vaivén del sol a mediodía
o las contradicciones de la claridad?
El mar cercano en que me aguardas
muestra un cansancio repentino. ¿Escuchas
cómo el murmullo de sus olas
acuna y da cobijo? Un mismo sueño
hizo posible antaño mi pasión. Las luces
son también modos de penumbra, un agua
que aflora, como espuma, de la transparencia.
Traspasado de asombro,
asumo el ciclo de las estaciones.
Abre la puerta sin llamar. Empújala.
Sé bienvenido; que, por ti, la noche
sepa volverse cada vez más pura.
Y que el sopor de agosto te reciba,
con la humildad de los atardeceres
que nada esperan descubrir y avanzan,
hacia mí, paso a paso, sin mirar atrás.

CABO DO MUNDO

El sol de abril que iluminó el camino
nos dice que el viaje ha terminado.
Este es el límite del mundo.
El agua inscribe su pasión en rocas
en las que el musgo es flor y anónima heredad
para quien sobrevive a los naufragios.
El amarillo de la hiniesta y de la erica cubre los hinojos
sobre un tapiz de helechos y de margaritas
y el tiempo duerme en el jardín del fondo
mientras el ritmo incierto de las olas
dibuja lápidas sin nombre a espaldas de la luz.
La llaman costa de la muerte,
pero el azul que abraza sus espumas
habla de recurrencias, de resurrecciones,
de esa vuelta al comienzo
que ha sido siempre el mar, sin profecías
ni más oráculo que la costumbre
de habitar en los sueños y permanecer.

SEGÚN LA COSTUMBRE DE LAS OLAS

I

¿Sabe quizá la espuma por qué las andanadas de la niebla tienen color de estambre en alta mar? Entre las greguerías del poniente nunca surgió una frase que explicase dónde se oculta el tiempo calcinado. Lo inasible se asoma a la ventana, y es un recuadro de arpillera, cielo color de sangre entre fragmentos de fotografías. Los ojos no comprenden cómo el reflujó de las olas, cuando muere el día, pudo escapar al rito de las repeticiones y escrutan sin descanso los entresijos de la oscuridad.

II

El mar, frente a esta playa, ¿tiene dueño? ¿Podrán tal vez las olas o su espuma hacer noche en la arena sin pagar? Diciembre se ha cobrado el peaje con ausencia de luz y un sol oracular hecho de inviernos, de niñez, de la certeza de otros mediodías se asoma entre palmeras como iniciando el vuelo de la celebración. Nadie reclama aún el aire que respiro ni han podido robarnos la claridad del cielo, y, sin embargo, me pregunto ¿cuándo? ¿Tendrá precio algún día este silencio, el agua donde cabrillean los primeros vestigios del atardecer?

(De una obra en marcha. Poemas inéditos, 2011-2013)

PUNTO DE FUGA

El fluir de las olas contradice la muerte
con una oscuridad a medio hacer. El cielo,
denso como algodón, enciende hogueras.
Se oye el chisporroteo de la espuma
y una niebla sumisa que avanza paso a paso
filtra un difuso resplandor. La noche
abre los ojos sin pestañear.

(De una obra en marcha. Poemas inéditos, 2011-2013)

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS DE POESÍA

- En el umbral del hombre*, Veleta al Sur, Granada, 1964.
- Los ámbitos*, Veleta al Sur, Granada, 1965.
- Una perenne autora*, El Guadalhorce, Málaga, 1969.
- Víspera de la destrucción*, Hontanar, Valencia, 1970.
- Ritual para un artificio*, Hontanar, Valencia, 1971.
- El vuelo excede el ala*, Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
- El cuerpo fragmentario*, Fernando Torres (ed.), Valencia, 1978 (2ª edición, 1980, con textos postliminares de Juan Miguel Company y Juan José Romero Cortés).
- Otra escena (Profanación(es))*, Hiperión, Madrid, 1980.
- Proximidad del silencio*, Hiperión, Madrid, 1981. Premio de la Crítica del País Valenciano.
- Purgatori*, Fernando Torres (ed.), Valencia, 1982. En catalán.
- Secuencias*, Don Quijote, Granada, 1983.
- Tabula rasa*, Hiperión, Madrid, 1985.
- Monólogo de Peter Pan*, edición de autor, Granada, 1988. Plaquette fuera de comercio.
- Orfeo filmado en el campo de batalla*, Hiperión, Madrid, 1994.
- Viaje al fin del invierno*, Visor, Madrid, 1997. Premio Internacional Fundación Loewe.
- Profundidad de campo*, Hiperión, Madrid, 2001. Premio Andalucía de la Crítica, Premio de la Crítica de la

- Comunidad Valenciana, Premio Francisco de Quevedo de la Comunidad de Madrid.
- Minimalia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- Soliloquio del Rey Mago*, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2004.
- La permanencia de las estaciones. Los poemas en prosa*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2005. Premio de la Crítica de la Comunidad Valenciana.
- Perpetuum mobile*, Ginebra, 2010. Plaquette fuera de comercio.
- Un cielo avaro de esplendor*, Poesía Salto de Página, Madrid, 2011.
- Tabula rasa - El sueño del origen y la muerte*, edición de Paul Cahill, col. Clásicos de Biblioteca Nueva, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.

ICONOTEXTOS

- Una perenne aurora*, con dibujos de Tomás March, edición de autor, Valencia, 1970.
- Purgatori*, con dibujos de Domènec Canet, Fernando Torres (ed.), Valencia, 1982.
- La mirada extranjera*, con fotografías de Michäel Nerlich, Instituto Shakespeare, Valencia, 1985 (edición de bibliófilo).
- La mirada extranjera*, con fotografías de Michäel Nerlich, Hiperión, Madrid, 1986.
- Purgatorio*, con dibujos de Domènec Canet, Hiperión, Madrid, 1987 (edición bilingüe).

- Five Ways to Finish August*, con fotografías de Christine Cotaz-Bertholet, Prisma Books, Minneapolis, 1988.
- Moins qu'un image*, con fotografías de Jean Paul Billerot, Fondation Noesis, París, 1992.
- De qué color son las princesas*, con fotografías de Pilar Moreno, Episteme, Valencia, 1995.
- Vivir, ése es su nombre. Por la ruta del Quijote*, textos de Jenaro Talens y Kareen D. Klein, dibujos de Carlos Alvar y Sandra Moser, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2005.
- Por los caminos de Al-Andalus*, con pinturas de Marta Cárdenas, Luis Burgos, Madrid, 2006.
- La certeza del girasol*, edición manuscrita con ilustraciones de Carmen Alvar, Editorial Azotes Caligráficos, 2008.

ANTOLOGÍAS

- Desde esta autobiografía se ven pájaros*, nota preliminar de Juan Miguel Company, Alfar, Sevilla, 1989.
- Monodialogos*, Fundación Municipal de Cultura, Sagunto, 1993.
- Apología de la incertidumbre*, Aula Enrique Díez Canedo, Badajoz, 1997.
- Paraiso clausurado*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998.
- Ceniza, aprendizaje, lucidez*, nota preliminar de Andrés Sánchez Robayna, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 1999.
- La constancia del nómada*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2000.

- Cantos rodados*, col. Letras Hispánicas, Ediciones
Cátedra, Madrid, 2002.
- Andaluz y frontera*, Aula de literatura José Cadalso, San
Roque, 2003.
- Lugares*, Els Plecs del Magnànim, Valencia, 2004.
- Luz de intemperie*, UNAM, México DF, 2006.
- El bosque dividido en islas pocas*, Círculo de Lectores
Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

RECOPILACIONES

- Cenizas de sentido*, poesía 1962-1975, 1989.
- El largo aprendizaje*, poesía 1975-1991, 1991.
- Puntos cardinales*, poesía 1992-2006, 2006.

NARRATIVA

- Fragmutaciones*, en A. Beneyto (ed.): *Manifiesto español, o
una antología de narradores*, Ediciones Marte,
Barcelona, 1973, págs. 43-45.
- El espejo que miente*, en M. Asensi, J. L. Falcó y M.
Richart (eds.): *Mundo y literatura*, Prosopopeya,
Valencia, 2000, págs. 21-37.

LIBROS DE ENSAYO

- El espacio y las máscaras*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar,
Madrid, 1975.
- El texto plural*, Universidad, Valencia, 1975.

- La escritura como teatralidad*, Universidad, Valencia, 1977.
- Elementos para una semiótica del texto artístico*, con José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve, Cátedra, Madrid, 1978.
- Escritura i ideologia*, Tres i Quatre, Valencia, 1979.
- Beckett y su obra*, Barcanova, Barcelona, 1979.
- El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1986. Version inglesa ampliada: *The Branded Eye*, The University of Minnesota Press, 1993. Traducida asimismo al italiano: *L'occhio aperto*, Laterza, 2009. 2ª edición española, ampliada, Cátedra, Madrid, 2010.
- Through the Shattering Glass. Cervantes and the Dialogic World*, con Nicholas Spadaccini, The University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1992.
- El sujeto vacío*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Negociaciones. Para una poética dialógica*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- Locus amoenus. Antología de la poesía medieval en la península Ibérica*, con Carlos Alvar, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.
- Carrefour Europe*, con Silvio Guindani, Bruylant, Bruselas, 2010.
- Oteiza y el cine*, con Santos Zunzunegui y Paulino Viota, Museo Reina Sofía, Madrid, 2011.

EDICIONES

- Hsun, Lu: *Sobre la clase intelectual*, Valencia, 1973.
- Hölderlin, Friedrich: *Poemas (Versión de Luis Cernuda)*,

- Madrid, 1974.
- Martínez Sarrión, Antonio: *El centro inaccesible*, Hiperión, Madrid, 1981.
- Cervantes, Miguel de: *El rufián dichoso Pedro de Urdemalas*, en colaboración con Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid, 1986.
- Autobiography in Early Modern Spain*, ed. e intr. de Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens, Prisma Institute, Minneapolis, 1988.
- Panero, Leopoldo María: *Agujero llamado Nevermore*, Cátedra, Madrid, 1992.
- The Politics of Editing*, ed. e intr. de Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.
- Critical Practices in Post Franco Spain*, ed. e intr. de Silvia López, Jenaro Talens y Dario Villanueva, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
- Rhetoric and Politics. Gracián and the New World Order*, ed. e intr. de Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- Modes of Representation in Spanish Cinema*, ed. e intr. de Jenaro Talens y Santos Zuzunegui, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Historia General del Cine* (12 volúmenes), co-coordinador general, Cátedra, Madrid, 1995-98.
- Las culturas del rock*, co-editado con Luis Puig, Pre-Textos, Valencia, 1999.
- Auserón, Santiago: *Canciones de Radio Futura*, co-editado con Luis Puig, Pre-Textos, Valencia, 1999.

- La nave del olvido*, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 1999.
- Ninomiya, Masayuki: *Haïkus pour un jeune millénaire*, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2000.
- Espronceda, José de: *Poesía*, col. Clásicos de Biblioteca Nueva, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- Herrera y Reissig, Julio: *Las pascuas del tiempo*, en colaboración con Luis Íñigo Madrigal, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- Cervantes, Miguel de: *Antología poética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- Réécritures. Les relations interdiscursives entre cinéma et littérature, Versants. Schweizerische Zeitschrift für romanischen Literaturen*, vol. 42, en colaboración con José Manuel López de Abiada, Slatkine, Ginebra, 2002.
- Genequand, Charles: *L'enfer c'est les autres*, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2002.
- Hurst, André: *Herrumbrosas lanzas*, en colaboración con Carlos Alvar, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2003.
- Cine y literatura*, número monográfico de la revista *Versants*, Lausana, 2003.
- Aquél a quien la fama quiere dalle / el nombre que se tiene merecido. Homenaje al Quijote*, en colaboración con Carlos Alvar, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2004.
- Woolf, Virginia: *Carta a un joven poeta*, Visor, Madrid, 2004.
- Pont, Jean-Claude: *Hommage à Antoine de Saint-Exupéry: On ne voit bien qu'avec le coeur*, en colaboración con

- Carlos Alvar, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2005.
- Waswo, Richard: *Voici Macbeth, l'assassin du sommeil*, en colaboración con Carlos Alvar, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2005.
- Contracampo. Estudios sobre Teoría e Historia del cine*, ed. de Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Cátedra, Madrid, 2007.
- Género y discurso en el Hispanismo finisecular*, Giulia Colaizzi y Jenaro Talens (eds.), *Boletín Hispánico Helvético*, Vol. 13-14, 2009, págs. 167-307.
- García-Alix, Alberto y Daido Moriyama: *Far from Home*, edición trilingüe español-francés-inglés, Kammel Mennour, París, 2009.
- García-Alix, Alberto: *De donde no se vuelve*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2009.
- El espacio del poema*, ed. de Itziar López-Guil y Jenaro Talens, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011.
- La caverne des rêves. 10 poèmes chinois en langues romanes*, textes choisis et préfacés par Nicholas Zufferey, versions en catalan (Eduard Verger), espagnol (Jenaro Talens), français (Nicolas Zufferey), italien (Fabio Pusterla), portugais (Nuno Júdice), rhétoroman (Clau Solèr) et roumain (Raluca Droahna), calligraphies de Wang Fei, illustrations de Nicolas Combarro et Silvana Solivella, Les Éditions du Pernoud, Ginebra, 2011.
- Auserón, Santiago: *Canciones de Juan Perro*, Salto de Página Grupo Editorial Siglo XXI, Madrid, 2012.

ÍNDICE

PÁG.

Poesía y verdad: del nombre inexacto de las cosas	3
Rememoraciones	7
Desconciertos	23
Descubrimientos: no se puede no decir yo.....	31
De cómo el lenguaje del cine me enseñó a plantearme el lugar de la escritura poética en otros términos	41
Un andaluz en la Corte de los Hermanos Coen.....	54
Territorio Babel.....	64
Penúltimas vueltas del camino	71
Para no concluir	73
Selección de poemas	77
I. PRIMEROS POEMAS	
Nana para dormir tu muerte.....	79
Autorretrato	81
II. CENIZAS DE SENTIDO (1962-1975)	
No oyes ladrar los perros.....	82
Faro Sacratif	83
Here Lies One Whose Name Was Writ In Water	86
El poder de la voluntad.....	87
Aqualung.....	88
Uccello	91
Cuerpo sin atributos	93
La verdad es concreta.....	94
Observaciones sobre el tema del crepúsculo.....	95
El bosque dividido en islas pocas.....	96
Adan / Nada.....	98
Identidad intercambiable	99
Salmo dominical.....	100
La carcoma	103
Espacio sin centro.....	105

III. EL LARGO APRENDIZAJE (1975-1991)	
Informe general	106
Composiciones de lugar	107
Invierno, aunque tal vez.....	108
Autobiografía	109
Prohibido asomarse al interior	110
Monólogo de Peter Pan	111
Espacio mínimo	116
Mirando unas fotografías	117
Epitafio	118
El largo aprendizaje	119
Cosas que pasan.....	120
Lectura de Lu Hsun en el World Trade Center	121
Mujer cada día a lo largo.....	123
Grava	125
Raza de islas	126
Profanación(es) (3 fragmentos)	128
IV. PUNTOS CARDINALES (1991-2006)	
Soliloquio del Rey Mago.....	130
Flores en el infierno	132
El testamento de Drácula.....	133
Zoey.....	135
Apología de la incertidumbre.....	137
Monólogo de Frankenstein	139
Informe sobre el otoño	140
Oración en Grand Canyon	141
Invocación a la poesía	142
Biografía.....	143
De la naturaleza de las cosas.....	144
Éxtasis del fruto	152
Villanueva de los Infantes	153
Insula Barataria.....	154
Monasterio de Guadalupe.....	155

V. UN CIELO AVARO DE ESPLENDOR (2006-2011)	
La tiranía del inconsciente.....	156
Palabras para Marc	157
Cabo do mundo	158
VI. DE UNA OBRA EN MARCHA (POEMAS INÉDITOS 2011-2013)	
Según la costumbre de las olas.....	159
Punto de fuga.....	160
Bibliografía.....	161

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

PYP

[30]



FUNDACIÓN JUAN MARCH