

Fundación Juan March

poética **y** POESÍA

JORDI DOCE

Madrid MMVIII



Jordi Doce

PYP

Fundación Juan March

Madrid MMVIII

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

poética y POESÍA

11 y 13 de noviembre de 2008
Edición al cuidado de Antonio Gallego
© Jordi Doce
© de esta edición Fundación Juan March
Edición no venal de 500 ejemplares

Depósito legal: M-45942-2008
Imprime: Ediciones Peninsular. Tomelloso, 27. 28026 Madrid

PRELUDIO PARA
JORDI DOCE

Nacido en Gijón en 1967, Jordi Doce se licenció en Filología inglesa en la Universidad de Oviedo, época en la que comienza a escribir poemas que reunirá en la «plaquette» *Mar de fondo* (1990). Desde 1992 fue Lector de español en la Universidad de Sheffield, donde se doctoró con la tesis *Imagen y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, con la que obtendría el IV Premio de ensayo Casa de América en 2005. Fruto de estos años ingleses y de la nostalgia de su tierra y mar natales son su primer poemario, *La anatomía del miedo* (1994), con el que obtuvo el Premio González de Lama, sus cuentos-poemas *Bestiario de Anad* (1995), sus primeras traducciones editadas de poetas ingleses, y su segundo poemario, en el que ya comienza a distinguirse con alguna claridad su voz personal, *Diálogo en la sombra* (1997). Por entonces accedió al nuevo cargo de Lector de español en Oxford y comenzó sus colaboraciones regulares en *Cuadernos Hispanoamericanos* y en otras revistas españolas: algunos de estos ensayos y artículos, de 1997 a 2002, serían reeditados en *Curvas de nivel* (2005). Poemas de esta época serán reunidos en el poemario, el tercero ya, que significa su aparición decidida e irreversible en el panorama poético español: *Lección de permanencia* (2001). También de este momento son los poemas

editados en *Otras lunas* (2002), Premio de poesía Ciudad de Burgos, libro que supone el negativo del publicado el año anterior: más trabajados y reflexivos aquellos, más automáticos e irracionales los versos del cuarto poemario (dejo al margen «plaquettes», antologías y otras publicaciones poéticas). Este mismo 2002 ve aparecer la versión ampliada de sus cuentos-poemas, *Bestiario del nómada*, y cuando todo ello ocurre el poeta ha dado ya por finalizada su etapa de nomadeo y ha fijado su residencia en España, donde sigue hoy dedicado a escribir, a enseñar y a actividades editoriales. Su quinto poemario, *Gran angular* (2005), aún recoge algún poema escrito en Oxford, los escritos en sus estancias gijonesas –territorio siempre presente con infancia y veranos– y los compuestos ya en Madrid, ciudad de residencia. Jordi Doce ha publicado también un diario (*Hormigas blancas*, 2005), y dos diarios: *La puerta del año* (2007) y *La vibración del hielo* (2008), además de múltiples traducciones poéticas.

Lo primero que tal vez advierte un lector atento de sus poemas es el tenaz propósito de su autor por «fecharlos» o, si se prefiere, por precisar –por apresar en ellos– el tiempo meteorológico, el tiempo sin más. Toda la segunda sección de *La anatomía del miedo* se titula «Enero», y no escasean los poemas sueltos que lo proclaman ya desde el título: «Luz de agosto», «Jardín de invierno» en *Diálogo en la sombra*; «Verano del 81», «Otros inviernos», «Mayo», «Julio», «Noche de agosto»,

«Tarde de septiembre» en *Lección de permanencia*; «Agosto», «Febrero y parque», «Final de marzo», «Mayo» en *Gran angular*. Son muchos más, naturalmente, los poemas que retienen el tiempo explícitamente entre sus versos: creo que podríamos formar una suerte de calendario lírico anual con ellos. Afirmar que los inviernos son ingleses y los veranos cantábricos podría ser una verdad a medias y un tanto apresurada, y además deja otras dos estaciones (tres, si contamos el estío) por analizar. Si la poesía, como dijo un poeta muy presente en Jordi Doce, es palabra en el tiempo, ya se advierte que la cuestión no es baladí.

Otra tenaz presencia en esta poesía es la de los pájaros, las aves en general. Hay –por descontado en un gijonés– gaviotas, muchas gaviotas, pero también gorriones, mirlos, grajos, cuervos, vencejos, estorninos, águilas, colibríes, palomas... Lo paradójico de tan variada volatería es que casi siempre es vista, no escuchada, y cuando es oída los volátiles gritan, chillan, emiten ruidos, casi nunca cantan. Bien es verdad que faltan los cantores por antonomasia, ruiseñores, alondras, golondrinas... Los que vuelan en estos poemas son simplemente parte de una naturaleza que el poeta interioriza y hace suya, y ahí es donde a veces se produce el milagro. Así, en los «Grajos» ingleses de *La anatomía del miedo*:

De noche, atados al sedal del sueño,
cruzan los nidos de la voz y suenan
en la caña ahuecada de mis labios.

Porque la naturaleza, tanto la animada como la inanimada, es siempre resonante si el poeta no es sordo, y uno como el que nos ocupa, que es además traductor y estudioso de la tradición inglesa y su reflejo en la española, no podía ignorarlo e incluso asimilarlo. Pero no se limita Jordi Doce a escuchar, sino que extrae de inmediato alguna consecuencia. En «Canción de tormenta» (del poemario citado), comienza:

Escucha el ulular del viento contra los muros;
la hiedra, las acacias golpean la piedra a cada intento
y dividen el tiempo como tiernas cuchillas.

El ulular del viento... Esta vez lo escuchamos en la playa de las Sirenas, cuando el poeta asedia la descripción del «Delfín de piedra», en *Bestiario del nómada*,

... donde al caer la tarde los delfines se congregan en la orilla para escuchar el sonido del viento entre los juncos y las dunas; creen que alguien los llama desde la distancia, haciendo sonar la arena entre sus dedos. Algunos lo escuchan tan embebidos que pierden la cuenta de las horas y yacen inmóviles, petrificados en los bajíos, incapaces de reaccionar. Por la noche, la marea creciente los empuja como leños contra las dunas, contra la negrura donde, ignorantes del engaño, se dejan morir en manos de un músico invisible.

Invisible, pero no inaudible. En «La mañana del paseante» (*Lección de permanencia*), junto a los consabidos «gritos de cuervos / y gaviotas errantes», el poeta anota este boceto:

Serenidad:
el cielo es del color
de los tejados.
Por setos y enramadas
se disipa una música.

Se disipa una música... En la solitaria y triste «Carver Street» (*La anatomía del miedo*), la muchacha que rebusca entre los desechos y desperdicios también se detiene a escuchar

lejanos gritos de niños, bullicio
de última hora, voces de barrio.
Ella se queda a escuchar: esa música,
sin risas, sin bailes, ese silencio.

Ya hemos llegado. Porque el silencio es otro componente característico y constante de la poesía de Jordi Doce. Muchas veces aparece como icono de la muerte, y así nos lo muestra muy pronto en «Máscaras» (del mismo primer poemario que tanto estoy aprovechando ahora, tal vez porque su autor, como suele ocurrir, lo ve ya demasiado lejano; soy de los que escudriñan estos

primeros libros poéticos, y no sólo para distinguir en ellos las voces y los ecos, por seguir con don Antonio):

Ninguna caligrafía
es más sabia que el silencio.
Ningún silencio es más puro
que el silencio de la muerte.

Pero nos será igualmente fácil encontrar la imagen del silencio como música que se disipa, como la esencia más pura de la música. Estamos entonces en el fértil y antiguo territorio sanjuanista de la música callada. Así, en «Desapariciones» (*Lección de permanencia*), que comienza con una descripción,

La tarde es una música callada.
Gritos que parpadean, pasos quedos.
Un gato que desanda su impaciencia.

y termina con una confesión, con una importante profesión de fe:

Escucho, estoy del lado de las cosas,
de su inmovilidad o su silencio,
dentro de lo que veo y se recoge

en el interior de mis ojos, soy
cuanto siento, cuanto mi cuerpo inquiera,
paciente soledad indescifrable

junto al sordo murmullo de la sangre,
junto al hilo pulsado de los nervios,
dentro del cuerpo y su callada música.

Desde Boecio al menos, quien nos transmitió el saber de la Antigüedad grecorromana, la música era dividida en *música mundana*, la de los mundos rodantes, la que esferas, astros y planetas, al girar por los anchos cielos, producen y difunden a través de espacio y tiempo; este macrocosmos tenía a su vez fiel reflejo en el microcosmos humano, en la *música humana*, la formidable metáfora del hombre como cosmos en miniatura, el «pequeño mundo» del hombre, al decir de Lulio o de Lope; y por fin, existía también la *música instrumental*, la única que escuchamos a través de nuestros oídos, la menos fiable por eso. Si alguien es sensible a la metáfora de los nervios pulsados como cuerdas de una lira, «dentro del cuerpo y su callada música», está afirmando también su creencia en la silenciosa música de las esferas, como Cicerón en «El sueño de Escipión», como Fray Luis en «Noche serena», como tantos y tantos otros ilustres noctámbulos. He aquí un excelente ejemplo, un poco programático además ya que se trata de una suerte de poética, la «Canción» de *Otras lunas* referida al «temblor de la palabra» como antorcha agitada «en mitad de la mar»,

señal de quién y su naufragio
bajo la boca informe de la noche,

bajo el callado circo de la noche
y su voraz audiencia.

Y por si no quedaba demasiado claro, se remacha la idea, entre otros, en el poema final de este libro, el también programático «Epílogo: Para vivir»:

La mano escribe para no morir.
O cuenta el mundo en sílabas contadas
para decir: aquí termina el mundo,
fuera impera la noche
y el frío de la noche,
el lento gotear de las estrellas
y su terco silencio impenetrable.

Sílabas contadas. «Sílabas contadas y sonoras» traza la mano del poeta que retrataba los juegos de Paula con la arena en aquella «Tarde en el parque» (*Gran angular*) «bajo el azul ingrátido de junio», y es una nueva advocación a don Antonio que ahora he de abandonar, y bien que lo siento. Dejo también al margen la estricta forma tripartita del «Epílogo», con un primer episodio –el que acabo de reproducir– que, tras la breve estrofa y variación central, se repite con distinto final, es decir, la forma ABA de la sonata preclásica monotemática de Domenico Scarlatti, y paso a preguntarme qué músicas no calladas se oyen en estos poemas.

El poeta o su yo lírico escucha, claro, las de su infancia, la «dulce canción de despedida» de la madre que

le prepara en silencio el desayuno tras un confuso incidente y «la canta muy bajo, como una niña» en «Los testigos», de *La anatomía del miedo*.

También escucha, las hemos oído ya, las de la naturaleza resonante: el agua al llover, las olas, el viento en los árboles, el rumor inapreciable e imaginado de la nieve sobre el asfalto «como una música de fondo a nuestros sueños» («*Preámbulos del poema*», de *Diálogo en la sombra*). Y aunque antes echábamos un poco de menos las de las aves, no faltan músicas en sus bestiarrios, ya sea en los escritos en prosa («Gatoguje», «Tábanos del oído», «Viuda blanca») como en verso: el gallo que aró la noche con su canto, en «Canción del gallo», un poema tripartito a la manera del rondó; o la trompetilla y la fatal melodía del «Mosquito», «más verdugo que músico»; aunque aquí también Jordi Doce tiende a escuchar el silencio: vean, si no, a las laboriosas hormigas que inspeccionan su mesa en «Elogio» (como los anteriores, en *Gran angular*), y su pregunta sin respuesta ante la imagen de los pequeños cuerpos hechos de «un acero muy fino / que hace chocar sus láminas / y apura una molienda huraña, /infatigable»:

¿qué música desprenden
sus tercos devaneos; qué estela de sonido
va dejando su errancia?

Lo que nos lleva a la música de las metáforas, no menos sutiles: la de la voz en cuerdas «que sólo existen

porque suenan» de «Lugar del canto» (*Diálogo en la sombra*); la canción nocturna y también amorosa del poema «Contacto» (*Lección de permanencia*); la trompeta del más difícil todavía, a la que quiere acallar en «Renegado»; «la música azarosa de la imaginación» cuando el poeta se deja llevar por los sentidos, sin rumbo fijo, en «Varados» (también en *Gran angular*).

Suenan también otras músicas más concretas y reales en estos poemas, las instrumentales en la división de Boecio. Mencionaré solamente tres ejemplos de este último libro. El primero, el canto hindú que el poeta escucha en la radio del coche a las ocho de la mañana en «Albada»:

Canto sinuoso, monocorde,
que me lleva en volandas sobre la tierra,
apenas creo en él, pero lo acepto,
acepto la verdad de su acontecer simple,
el pulso que me abstrae del presente
y sabe despertarme a lo que ignoro,
ese tiempo sin tiempo que las cosas esconden
con un celo de ramas que se apartan,
la médula de un mundo bien plantado
que ausculta mi presencia y me abre paso.

A Jordi Doce, sin embargo, le gusta la ambigüedad, difuminar las cosas, los sonidos, para lograr sus propósitos. En otro lugar mostré mi preferencia por «Lluvia

con guitarra», el poema en donde el recuerdo del viejo café de oscuro nombre donde el poeta escuchó la lluvia y/o rememoró la canción con guitarra «Café», del británico Jon Anderson y el portorriqueño Glen Monroig, se entremezclan sabiamente:

Entre el flexo de mi escritorio
y el aire arpegiado de la invención,
el que moja sus seis cuerdas
en un mar de nubes pródigas,
¿cae la lluvia o imagino que cae
para imaginar tal vez
el mundo de unas notas que me dicen?

Hoy en cambio prefiero terminar con «*Nichtclub*», cuando el poeta, tras haberse detenido el disco hace ya tiempo, sigue en su cuarto «escuchando a Patricia Barber» –ese es el subtítulo, en presente–, la célebre *jazz-woman* de Chicago. ¿Sólo hay música cuando suena, o también cuando resuena en nuestra memoria, ya música callada?

La música que colma esta penumbra
suena porque la sueñas,
porque es tuya,
la toca el corazón con lenta mano,
tu sangre memoriosa hilando olvido,
tu cuerpo en soledad y su deseo indócil.

(...)

No tiene afueras lo que escuchas.
Detrás de los acordes y la voz compañera
está tu sangre que persiste,
tu sangre que no quiere
marcharse con la música a otra parte.

La luz, el mar o la mar, la lluvia, la nieve, la noche, los poetas predilectos, los pintores y escultores... son algunos de los asuntos que se barajan cuando se habla de la poesía de Jordi Doce. En ese difícil equilibrio, en ese «justo / compromiso entre canto y cuento, voz y duda» que es para él la poesía («Suma y sigue», *Lección de permanencia*, y de nuevo resuenan las ideas de don Antonio, aquí con las de otro sevillano bien amado, Luis Cernuda), creo firmemente que una lectura que no tuviera en cuenta la música que en ella resuena privaría a ese posible lector de alguna de sus muchas delicias.

A. G.

JORDI DOCE
Una fidelidad

Aceptado que el poema—todo poema auténtico—es imprevisible e irrepetible—nada es más dañino para adecuarse a la disponibilidad creadora que cualquier preocupación por adoptar preceptos o poéticas—incluso una poética ideada por el mismo autor.

Emilio Adolfo Westphalen

Decía Lichtenberg, con razón, que «cuando se empieza a ver todo en todo, la manera de expresarse suele volverse más oscura. Se empieza a hablar con lengua de ángel», y no otra, me temo, al menos en mi caso, es la situación cuando se me pregunta por cuestiones de poética. Dejando a un lado la evidente incomodidad que me produce tener que declarar mis ideas —más bien opiniones— sobre qué pueda o no ser, a estas alturas del nuevo siglo, la poesía, o emprender el relato minucioso y burdamente narcisista de mis relaciones con la escritura, el tema mismo está tan lleno de trampas, rodeos infinitos y atajos disuasorios que apetece cortar por lo sano y salirse, como quien dice, por la tangente, buscando una evasiva entre el juego retórico y el desmarque irónico.

Hablar de poesía o, mejor dicho, responder a la exigencia de formular una poética, por precaria que sea, es una forma nada trabajosa de cortejar el ridículo. En pocos dominios literarios son más abundantes o intensas las tautologías, los argumentos circulares, las espesuras metafóricas, los saltos de astronauta entre conceptos di-

fácilmente vinculables, y, sobre todo, la sorprendente distancia entre lo dicho y lo hecho, la teoría y la práctica. El propio Lichtenberg afirmaba en otro de sus aforismos que «todo tiene su profundidad. Quien tiene ojos ve todo en todo», y esto es especialmente cierto en nuestro ámbito, donde afirmaciones contradictorias entre sí pueden ser igualmente válidas según el caso, y donde cualquier aspecto aislado, por nimio o trivial que pueda parecer, tiene implicaciones de peso para el conjunto. En poesía –digámoslo ya– no hay asertos incuestionables ni verdades talladas en piedra. Pero además, como saben muy bien los cafés y bares de noche donde los poetas siguen apacentando su entusiasmo, tan pronto damos un paso y ponemos por escrito alguna especulación, alguna idea vacilante, aparecen ante nosotros decenas de alternativas, de posibles caminos y argumentos que se cruzan y descruzan en distintos puntos de su desarrollo, conformando una maraña en la que es difícil no extraviarse y en la que, como en un holograma, cada fragmento parece replicar a escala reducida el comportamiento y la naturaleza de la totalidad. Una bonita *selva selvaggia*, en efecto, donde hemos de entrar dejando toda esperanza de llegar a conclusiones firmes o nítidas, pues la única realidad incuestionable es el poema mismo, el fruto verbal de nuestros insomnios y búsquedas. Una realidad, por lo demás, que todos acogemos y experimentamos de distinta forma y que, por intensa y rotunda que sea, no está libre de ser ignorada, despreciada

o malentendida. Así debe entenderse, a mi juicio, el concepto de *perfección indefensa* que Juan Malpartida avanzó en su libro homónimo y en el que, como ya ha reconocido su autor, se esconde una exageración sugestiva. Ignoramos si existe el poema perfecto —y tendemos a pensar, con fundamento, que una perfección semejante es irrealizable—, pero sí sabemos, en cambio, que ni siquiera la perfección podría librar a unos versos de ser ignorados o arrumbados en el olvido, pues la calidad del juicio lector está, en gran medida, determinado histórica y culturalmente. De Góngora a Emily Dickinson, de John Donne a Hölderlin, no son pocos los poetas cuya apreciación crítica ha oscilado a lo largo del tiempo entre polos irreconciliables, de la indiferencia a la admiración, del repudio a la apreciación entusiasta. Tenemos, pues, que el principal asidero de la reflexión poética, el poema mismo, es una realidad fluida, inestable, minada por el tiempo y los cambios de entorno, de gusto, de necesidad. Convendrán conmigo en que no es un punto de partida particularmente halagüeño.

Puede resultar extraño oír estas palabras de alguien que, mal que bien, se ha dedicado a la crítica literaria y cuya relación con la literatura está mediada, en un grado nada despreciable, por el juicio analítico y el trabajo de traducción y estudio de un puñado de autores que, por razones que ahora no vienen al caso, me son muy cercanos. Alguien, además, que en sus cuadernos de notas vuelve una y otra vez sobre la reflexión metapoética,

el apunte sobre este o aquel aspecto de la escritura, sea propia o ajena, el esbozo de ideas que pueden resurgir, más adelante, en ensayos y reseñas de lectura. En ocasiones, al revisar mis papeles, he lamentado el peso excesivo que estas inquietudes tienen en una escritura que quisiera volcarse más decididamente en lo que llamamos, no sin cierta ingenuidad, la realidad o la experiencia vitales, como si la escritura no formara parte de esa misma vida de la que surge y en la que ejerce sus prodigiosas capacidades de observación, como si no fuera una más entre las experiencias que nos constituyen y que tratamos, en la medida de lo posible, de comprender más íntimamente escribiendo. Sin embargo, esas notas tienen la ventaja de ser fragmentos, aproximaciones parciales o temporales que pueden permitirse el lujo de jugar a la paradoja, la chispa iluminadora, el golpe de ingenio, de esbozar su argumento con dos o tres alfileres lapidarios o, mejor aún, de interrumpirse a la primera dificultad, temerosas de perderse en laberintos conceptuales para los que —es obvio— no están preparadas. Sin embargo, precisamente por su brevedad y su carácter reactivo, no carecen de valor: conforman un testimonio de respuestas fulgurantes, casi instintivas, que dan una panorámica de mi taller de escritor, de mis intereses y preocupaciones, mis gustos y disgustos. Plasmán, en fin, una cierta temperatura moral y estética, un mapa de imantaciones y afinidades, el retrato más o menos ajustado de una sensibilidad.

Por último, si he de hacer caso a mi experiencia, haber escrito sobre la poesía de otros sirve de bien poco para hablar de la propia. Para empezar, el mero hecho de acercarse a una obra, de atenderla y estudiarla, implica un reconocimiento de su valía, algo que sólo con un alto grado de inmodestia puede predicarse de lo que uno ha escrito y publicado bajo su nombre. Además, la lectura crítica propone un argumento, abre una suerte de túnel en la obra ajena que permite recorrerla y enjuiciarla desde una perspectiva más o menos invariable, determinada por la forma en que hemos llegado a ella. ¿Permite lo escrito por nosotros un asedio semejante? De la obra de otro, por muy amplia y compleja que sea, por mucho que la estudiemos, tenemos una idea *superficial*: quiero decir, sólo conocemos el resultado último, lo que su autor ha querido mostrar, el texto definitivo. Incluso en el caso de la crítica genética, cuando tenemos acceso a borradores, estrofas alternativas o tachaduras sugerentes, ignoramos la intención primera del creador, las razones o limitaciones que arruinaron el proyecto, la brecha entre realidad y deseo. Todas nuestras pesquisas empiezan y acaban en el texto impreso.

En el caso de la obra propia, por el contrario, conocemos la tramoya, sabemos perfectamente qué hay detrás del poema publicado, qué ha quedado fuera, cuáles eran nuestras intenciones al escribirlo... y también hasta qué punto el resultado está lejos de ellas; lejos –me apresuro a aclarar–, no sólo en un sentido de falta o in-

suficiencia, sino también porque el proceso mismo de la escritura ha intervenido para hacer del poema otra cosa, eso que sólo puede ser o existir *porque lo escribimos*. Volver atrás, por muy preciso que sea nuestro bisturí crítico, es condenarnos al desconcierto. ¿Por dónde ir, qué camino escoger, qué opción privilegiar entre las que se nos ofrecen? Nos arriesgamos a hablar, no del texto que hemos escrito, sino del que hubiéramos querido escribir; no de lo que está a nuestro alcance, esto es, de lo que circundan nuestras limitaciones, sino del mapa difuso de nuestros deseos y querencias. Y, por último, no haremos justicia a lo que el idioma mismo puso de su parte mientras escribíamos, ese diálogo con las palabras del que sólo podemos reproducir nuestra mitad, nuestra parte del contrato, y no siempre, pues depende de procesos semiinconscientes cuyo funcionamiento exacto desconocemos y que tampoco conviene interrogar demasiado, no tanto por superstición cuanto porque el análisis de causas y motivos puede agobiarnos con demasiada información, impregnar de cautelas el acto creador.

Al decir esto soy consciente de que la poesía moderna se caracteriza precisamente, como muy bien señaló Octavio Paz en su fundacional *El arco y la lira*, por incorporar o desarrollar una fuerte dimensión crítica –y, por tanto, autocrítica– que hace del poeta, mallarmeamente («dar un sentido más puro a las palabras de la tribu»), un vigilante del lenguaje, un cuidador de las pa-

labras que sabe infundirles nueva vida, nuevo sentido, librándolas de adherencias sentimentales y excrecencias retóricas, protegiéndolas de la manipulación a que las someten los *mass-media*, la publicidad, la mendacidad de los políticos y la hipocresía de los sacerdotes de cualquier credo. Esta idea es una de las vigas, digamos, morales de la modernidad, y en especial de ese momento de paroxismo de la modernidad que sigue siendo la vanguardia –como prueba la fuerte descendencia que ha tenido la idea de Mallarmé en poetas posteriores como Pound, Stevens, Char, Ponge o el propio Paz. Lo que diferencia al poeta de otros artistas –pintores, escultores, músicos– es que su materia prima, el lenguaje, está literalmente *en boca de todos*, es de uso común, vive y pervive en la comunicación social, en la rutina diaria que nos asigna un papel y una función determinados en este mundo. Salvo excepciones, nadie utiliza colores o notas musicales para comunicarse, pero sí palabras; y las palabras son de todos y de nadie, están en todas partes, proliferan como una plaga de proporciones bíblicas y sirven para decir con el mismo aplomo una cosa y la contraria, verdad y mentira, lo real y lo imaginario, lo sensato y lo ilusorio; en mayor medida aun que el escritor de ficciones, puesto que para el poeta las palabras son sus personajes, tienen figura, semblante, personalidad propia, y los poemas son espacios teatrales donde las palabras se relacionan, provocan sucesos y establecen, en fin, una compleja red de acciones y reacciones

bajo una mirada demiúrgica, la del autor, que hace y deja hacer, que sigue y persigue a las palabras pero también se siente perseguida por ellas, reclamada por ellas, obsesionada con ellas.

No tiene nada de extraño, pues, que al poeta, entre todos los escritores, le duela singularmente el uso que de ciertas palabras se hace en sociedad, en la *tribu*, desde el momento mismo en que una concepción chata o somera de la comunicación las reduce a simples instrumentos, portadoras serviles de un mensaje que, según suele pensarse, podría muy bien recurrir a sinónimos para llegar a su destino, condenadas a autodestruirse tan pronto realizan su tarea. Esta noción *instrumental* del lenguaje no puede estar más enfrentada al ideario del poeta, quiero decir: a sus necesidades y aspiraciones más íntimas. A su juicio, cada palabra tiene un peso y una ley específicas, cada frase y cada párrafo dicen lo que dicen en virtud de una combinatoria casi arcana, que sólo él conoce misteriosamente, de tono, dicción, vocabulario y sintaxis.

No hay cosa menos natural, más artificiosa, que el vínculo del poeta moderno con el lenguaje. En lo que a mí respecta, soy consciente de que mi acceso a la poesía como lector y como escritor ha supuesto un cambio de perspectiva para el que no hay marcha atrás y que se desprende de una relación con las palabras que ha perdido cualquier rastro de inocencia, que hace de ellas pequeños ídolos, presencias a la vez atrayentes y enigmáticas, obstáculos que estorban o incluso impiden aquello para

lo que parecían estar hechas en un principio: comunicarnos, ayudarnos a comprender y conocer. Con los años, paradójicamente, las palabras corren el peligro de convertirse en una resistencia, algo que a fuerza de repetirse, de ser tan familiar como el rostro que nos mira desde el espejo, se vuelve incomprensible. Mi relación con el mundo, con sus diversos planos y polos magnéticos, no puede ser ajena a esta pérdida de inocencia, a esta inflación del significante sobre el significado que es, por lo demás, retomando la idea de Mallarmé y de Pound, el estigma del poeta moderno, algo así como un yugo al que obedece y del que trata, simultáneamente, de liberarse. Dudo de que el tiempo nos haga más sabios, pero es claro que nos vuelve más resabiados.

Como quiera que, por temperamento o por experiencia, suelo dar marcha atrás cuando los vicios de la especialización pesan más en mi ánimo que las virtudes, con el tiempo me he ido apartando conscientemente de las vertientes más rigurosas o *hipercríticas* de esta tradición. La tendencia de cierta posvanguardia –pienso, por ejemplo, en los *Language Poets* norteamericanos, o en los *telquelistas* franceses– a subrayar el aspecto constructivo o artificioso del texto, su condición de artefacto que puede armarse a voluntad o por efectos del azar, me produce una vaga admiración, como la que puede inspirar un constructor de maquetas particularmente habilidoso, pero está lejos de conmoverme. No se trata únicamente de mi interés por preservar la dimensión cordial

de la escritura, su raíz comunicativa, sino también de mi necesidad de proteger el misterio de la palabra, es decir: el misterio de su aparición y germinación en forma de poema. Cordialidad y misterio, comunicación y enigma, la escritura poética comienza a revelarnos su naturaleza profundamente ambigua, su capacidad para asociar en un mismo golpe de aliento realidades y conceptos muy dispares.

Hablar de comunicación en poesía es difícil y también una de esas trampas conceptuales a las que me refería al comienzo de estas páginas. El debate es tan arduo como infructuoso si no entendemos esa raíz comunicativa como una esperanza de lectura, la huella retrospectiva que deja en el texto, desde un futuro cierto, un lector improbable, un lector que no conocemos y que, en sentido estricto, nunca podremos conocer: el lector, así, existe sólo como latencia o fantasma, como vacío que inscribe en el poema un ansia de completitud. A diferencia de un ensayo o de una conferencia, un poema no se escribe para nadie, sólo para uno mismo, o para el otro que hay en uno mismo, lo que no obsta para que, en ocasiones, el poema se dirija a una persona concreta, sea un envío –un *envoi* a la manera de los poetas provenzales– sin esperanza de recepción ni entendimiento, como una diana que hace converger las flechas desde lejos. Esa persona puede ser una persona real o imaginaria, un amigo cercano o un compuesto de figuras históricas; no importa, porque lo único cierto es que

el poema se cumple a expensas de ese envío, indiferente a su destino, sabedor de que lo importante es el arco mismo de su viaje, la parábola con que se realiza y se completa a sí mismo. Algo semejante, pero con la densidad y la precisión que le eran propias, dijo Paul Celan en su célebre *Discurso de Bremen*. Comparándolos a botellas con mensaje que el náufrago arroja al mar, explicó que «los poemas están en camino: se dirigen a algo. ¿Hacia qué? Hacia algún lugar abierto que invocar, que ocupar, hacia un tú invocable, hacia una realidad que invocar».

El misterio del poema es, en efecto, el misterio de su aparición. ¿Por qué ciertas palabras nos urgen a encontrar nuevas palabras que las completen, que engendren con ellas una presencia y un sentido? (Porque esto es el poema: una presencia inabarcable, un sentido indescifrable. Algo que nos desafía y nos atrae, que nos busca y nos rehuye.) Antes, mucho antes del oficio, de las horas de trabajo y el ensayo obsesivo de variantes y alternativas, está ese germen surgido como de ningún sitio, ese hilo que asoma del barullo cotidiano y nos pide tirar de él a fin de completar el ovillo, el poema. Como ha señalado hace poco Andrés Neuman en un ingenioso aforismo, el oficio, «en el quehacer artístico, [es] la otra mitad de la mitad que importa», y eso que importa es lo que llamamos vulgarmente inspiración, que existe por muchos nombres que usemos para disfrazarla. ¿Disposición? ¿Necesidad? ¿Fatalidad? ¿Imaginación?

Yo mismo, temeroso de las connotaciones que la palabra acarrea y suscita, he optado en ocasiones por variantes que, siendo precisas, oscurecen la dimensión enigmática del proceso creador. Una dimensión que no implica sólo al origen del poema, su nacimiento, sino también a otros aspectos no menos importantes que siguen envueltos en la bruma: ese momento en que sentimos, vagamente, que el poema se ha cerrado o, siguiendo a Valéry, que debemos abandonarlo a su suerte; o esa ley caprichosa que dicta el éxito o el fracaso de ciertos poemas sin que su autor puede hacer nada por remediarlo y mucho menos prevenirlo. De la misma forma que en poesía no hay verdades indiscutibles, tampoco hay recetas infalibles. Por lo demás, no soy un ingenuo: sé que no existe —desde Kant como mínimo— la vara de medir que pueda establecer universalmente la mayor o menor fortuna de una obra, pero, incluso en el modesto campo de visión del autor, es evidente que ciertas páginas tienen vida y palpitan con una fuerza casi impertinente, mientras que otras nacen muertas o se arruinan por el camino por mucho esfuerzo y cuidado que se ponga en ellas. ¿Qué explica esta discrepancia, qué mueve o impulsa a expensas de nuestra voluntad el desarrollo del poema, qué tiene tanta fuerza para ponernos a su servicio sin certidumbre de éxito?

En *El arco y la lira*, Paz localizaba el elemento generador de la escritura, no en la palabra, sino en algo que, inscrito en ella, audible en ella, existe antes que la pala-

bra, tal vez incluso que la voz y la capacidad de hablar. Me refiero al ritmo, esa matriz percusora y tonal –respiratoria– que Paz asocia de inmediato a la naturaleza insistente, perturbadora, perpetuamente insatisfecha de la escritura poética:

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelar. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga «algo». Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo; no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido, tiempo original.

La respuesta del escritor mexicano converge en más de un punto con la idea mesiánica de Celan. En los dos, con las diferencias al caso, se concibe el poema como proyección de futuro, como un ir hacia aquello mismo que el poema será si es digno de su promesa. Por decirlo en los términos del autor de *Todesfugue*: como un «estar en camino» hacia sí mismo. En el intervalo, el poeta es un ser poseído, comido por la impaciencia y la incertidumbre, exaltado y dichoso por su adherencia a un ritmo que lo saca de la marcha mecánica y regular del reloj pero temeroso de extraviarse en él, de no encontrar el

camino de vuelta, de no satisfacer el *anhelo*, según Paz, que lo impele como un títere. Como señalé hace años glosando esta misma cita, «comenzar un poema es desear terminarlo, pero también disfrutar en lo posible de su hechizo [...]. Obsesivo, obsesionante, el poema encarna una contradicción: tiempo dentro del tiempo, ensimisma; ritmo insatisfecho, enajena».

Es el ritmo, pues, el que determina la *temperatura* vital o anímica de ciertas palabras, su mayor o menor capacidad para desplegarse y desovillarse en forma de poema. Ese ritmo no está vacío, no es un simple golpe de metrónomo o un patrón de sílabas medidas con los dedos sobre el que se superponen hábilmente las palabras, sino que va asociado a ciertas sonoridades, a una atmósfera emocional, a un temblor de la imaginación impaciente, quizá en algún caso a la memoria de un paisaje que sirve de guía o polo magnético de la escritura. Es una expectativa, un nudo preñado de latencias que quiere ser escuchado, que necesita del poeta para encontrar su forma final o más satisfactoria. Cada poema *pide* su forma, la insinúa o impone tácitamente desde su aparición, y acaso nuestra primera labor sea atender ese requerimiento sin impacencias, sin entrometernos o poner demasiado de nuestra parte, dejándonos llevar por los zarcillos del ritmo, acogiendo los tendones y brotes de la palabra conforme aparecen.

Creo que a eso se refería José Ángel Valente cuando hablaba de la fundamental pasividad de la escritura poé-

tica: ese ir dejando que las palabras se agreguen unas a otras, que crezcan y se reproduzcan bajo la mirada interesada y –todo hay que decirlo– algo atónita y febril de su autor. Al mismo tiempo, sin embargo, el poeta *hace*, actúa, echa mano de su oficio y su imaginación, escribe el poema y lo corrige y lo da a publicar bajo su nombre en un acto innegable de voluntad. Aquí advertimos la peculiar naturaleza de este proceso, marcado por una actitud de interés indiferente –o de indiferencia interesada– que mantiene al poeta en un estado como de entresueño o animación suspendida. De ahí sólo regresa tras dar forma al conjunto, es decir, tras sentir que ha sabido dar respuesta al requerimiento de las palabras. No es imposible que deba incorporar nuevas correcciones, pequeños ajustes o enmiendas superficiales, pero a grandes rasgos el poema está escrito, *the page is printed*, como escribe Ted Hughes en «El zorro del pensamiento», donde compara –en un pasaje memorable– la escritura a un zorro que surge de la nada para deslizarse por un jardín doméstico y dejar la huella de sus garras sobre la página.

Este proceso de acción y reacción puede equipararse también a ese paso atrás que dan algunos saltadores para cobrar impulso o, como observó muy bien Coleridge en uno de los pasajes más elocuentes de *Biographia Literaria*, al movimiento de un insecto zapatero sobre el agua, simultáneamente atrapado e impulsado por la tensión pegajosa de la superficie. Se trata, en fin, de un proceso de pregunta y respuesta, un esfuerzo cooperativo entre poe-

ta y palabra, imaginación y oficio artesanal, intuición y sensibilidad.

Dije antes que los personajes del poeta son sus palabras. Y, como los personajes del novelista, también las palabras se desmarcan, se rebelan, plantean sus propios deseos y alternativas a despecho de la voluntad del poeta. A título personal, debo confesar que nunca he comenzado un poema sabiendo su desarrollo o su final; en rigor, nunca sé a ciencia cierta *qué dirá*. Cuento únicamente con una intuición o una sensación fuertes, cierta atmósfera emocional y sensorial que imanta o eriza mi sensibilidad, un paisaje interior que me ayuda a focalizar la energía, a no perder de vista el poema mientras se va escribiendo. Siempre me ha importado la idea de Javier Marías según la cual la escritura es un viaje por un territorio desconocido del que no hay mapas; la única compañía del escritor es una brújula hecha por igual de intuiciones y deseos: se sabe qué rumbo aproximado seguir, pero no los accidentes y obstáculos que pueden salirnos al paso. La obra misma es el producto de ese viaje emprendido por oscuras razones, lleva impresas las huellas que han conducido hasta su final sin que sepamos muy bien por qué, en efecto, el viaje ha terminado.

A tal punto he llevado esta convicción que soy incapaz de escribir nada —ensayo, reseña o artículo de periódico— con un plan demasiado estricto. Subrayo citas de libros, les doy un orden tentativo, anoto ideas, has-

ta pienso mentalmente en un posible argumento que las ensarte como el hilo de un collar, pero luego, a la hora de escribir, me dejo llevar por la lógica del texto en marcha, trato de responder a sus estímulos, desarrollo esta o aquella idea surgida espontáneamente en el curso de mi trabajo. Sobra decir que es una práctica francamente improductiva, pues el esfuerzo invertido pesa mucho más que el resultado y supone un grado de tensión intelectual que no es fácil acomodar en la rutina diaria. Mejor sería, me digo, hacer un plan, diseñar una estructura previa que permita poner cada palabra y cada párrafo en su lugar asignado, ahorrar fuerzas. Pero es inútil. Cada vez que trato de madurar previamente mis ideas, de organizarlas en un patrón coherente, de conducir las a una conclusión no dictada por la lógica de la escritura, las ganas de escribir se esfuman de un soplo y el encargo queda pospuesto una y otra vez hasta desaparecer de mi lista de compromisos.

De todo esto se deduce, siempre a título personal, al menos una observación práctica. Suelo escribir con cierta agilidad, de una sentada, como si sólo así las palabras pudieran vencer o sortear la barrera de mi escepticismo de fondo. Cuando el conjunto no surge a la primera, armado de pies a cabeza, por lo general ya no lo hace jamás. Si dejo pasar demasiado tiempo entre un borrador y la versión final, el impulso original se desvanece y se me hace cuesta arriba situarme en la perspectiva de la creación. Hay que atrapar el pájaro al

vuelo, como si dijéramos, preservar el *élan* o ímpetu vital de lo que irrumpe súbitamente en la existencia. De ahí que haya cultivado poco el poema extenso, aunque a veces logre prolongar durante días (no más de tres o cuatro) ese estado de enajenamiento controlado que entiendo por creación.

A esta observación debo añadir dos corolarios imprescindibles: que el impulso de la escritura necesita de cierto grado de ignorancia respecto de sus estímulos o preocupaciones más íntimas; y que no sé lo que voy a escribir hasta que no lo he *escrito*. Carezco del sentido de la abstracción; los conceptos y las ideas sólo están vivos para mí —y, por tanto, me interesan, son inteligibles— cuando doy con ellos al escribir, cuando saltan ante mis ojos impulsados por el muelle del pensamiento activo, del pensamiento que conduce las palabras en el tiempo real de la escritura. Lo mismo, por lo demás, me sucede como lector: las ideas o conceptos ajenos me deslumbran o conmueven en la sustancia de las palabras por las que deslizo la mirada, asociados a las emociones de sorpresa o revelación que depara la lectura y que tienen, para mí, una dimensión casi física, una respuesta en el cuerpo. Cuando debo extraerlas de su lugar de origen, resumirlas o glosarlas fuera de las palabras en que encarnaban, pierden todo su brillo, su fuerza y aun su sentido. Necesito mantenerlas inscritas en su formulación primera, la tierra de la que han brotado.

No se trata únicamente, en fin, de un mero afán por emplear las palabras en un sentido preciso o determinado por el tiempo, algo a lo que también aspiran todo tipo de escritores, poetas o no, sino de preservar el tono, la sintaxis, el aura anímica y emocional que las envuelve. Puedo ver en este rasgo de mi psicología una de las razones que explican mi abandono, hacia los diecinueve o veinte años, de los estudios de ciencias —en los que el lenguaje mismo, como sabemos, alcanza un grado máximo de abstracción—, y también mi despego hacia la jerga filosófica post-hegeliana, esto es, hacia la lectura de aquellos filósofos, generalmente sistemáticos, que han construido su pensar sobre un suelo de léxico rarificado, compuesto específicamente para la tarea que tiene encomendada. Sobra decir que no hago un juicio de valor; más bien confieso una carencia, una limitación que ha condicionado fatalmente el sesgo de mis lecturas y reflexiones. Siempre me han interesado más los pensadores fragmentarios, los cultivadores de aforismos y asedios intermitentes, la ironía escéptica de ciertos moralistas que han mirado largo en el espejo de sus semejantes y están fascinados por ciertos resortes peculiares de la psicología humana, esa manera casi pueril que tenemos de engañarnos para no ver la viga en el ojo propio.

Tal vez mi descripción de este proceso, de este brincar en la niebla que supone la aparición y desarrollo de un poema, quede más clara con un ejemplo. Uno de

los textos iniciales de *Gran angular* (2005), aunque no de los primeros en escribirse, «Agosto», nació asociado a una escenografía muy concreta, la de una gran ciudad –Madrid– tomada por el calor asfixiante del verano. Esa impresión poderosa, ese agobio causado por el exceso de luz y calor, motivaron en cierto momento dos imágenes definitorias que se me presentaron con rotundidad: «el sol como una piedra encandecida, / el hierro del calor sobre los párpados». De inmediato percibí que estas imágenes remitían a su vez a dos planos que contienen el mundo visible: el sol, arriba, y los párpados, abajo, en la figura humana que mira el mundo. De ahí el verso que los introduce y en el que, lúdica-mente, quise incorporar el título mismo del conjunto: «[Agosto] es tierra de nadie entre dos frentes».

A partir de estos versos iniciales, el poema se planteó como la recreación imaginativa de una escena de verano intenso, violento. A fin de reconstruir esta escena y plasmarla de forma veraz y verosímil, escogí unos elementos muy concretos: el brillo cegador de las calles bajo la luz solar, el cansancio y gravedad de los propios pasos, el humo transparente que sube del asfalto y perturba la visión, los pequeños gorriones que se refugian en las sombras para buscar alimento. Animado, y casi obligado, por el carácter lapidario de esos primeros tres versos, dispuse una estructura estrófica muy rígida: cuatro tercetos imparisílabos de tono lacónico y sintaxis casi escolar que buscaban reproducir la sensación de

ahogo de los protagonistas, la estrechez misma de la calle por la que caminan. El poema debía ser breve si quería mantener la intensidad, el retrato de un calor rabioso que todo lo calcina.

Mientras jugaba con los versos y trataba de concertarlos, surgió la idea de que la luz, al cegar las formas y casi borrarlas, borraba también el tiempo, hacía del presente algo eterno y agobiante, sin salida ni término. Esta fue la noción que traté de vincular al diseño general del poema en las dos últimas estrofas. No obstante, y pese al «regalo» –como diría Valéry– de los versos iniciales, sentí que el poema no había cobrado vida del todo, sujeto en exceso a la composición de lugar de las estrofas segunda y tercera. Fue entonces cuando llegué a la última línea, o diré mejor: cuando se me apareció de manera natural, de resulta de los versos anteriores, como provocada o necesitada por ellos. Fue el poema quien me dio su propio cierre, pues yo nunca habría llegado a él por otro camino, fuera del proceso imaginativo que gobernó su despliegue: «Si hubiera nubes, seríamos sus sombras». De inmediato vi que resumía a la perfección la irrealidad del momento, la servidumbre cansada del hombre ofuscado –literalmente calcinado, renegrido– por el exceso de sol y calor. Era también, gracias al uso de la estructura de condicional, de ese subjuntivo que nos convierte por un tiempo en sombras de nubes inexistentes, un verso limpiamente paradójico, capaz de sostener simultánea-

mente dos realidad contrapuestas o incompatibles. Éste es el poema:

AGOSTO

es tierra de nadie entre dos frentes:
el sol como una piedra encandecida,
el hierro del calor sobre los párpados.

Andamos por aceras destellantes
con palabras que buscan un oasis,
yemas de aliento picadas por gorriones.

Nuestros pasos se duelen de su peso
bajo el cielo inflexible que rige la avenida.
No hay comienzo ni término,

sólo un tiempo cegado por la luz,
los pliegues de aire que suben del asfalto.
Si hubiera nubes, seríamos sus sombras.

Si tuviera que definir o resumir el proceso de escritura de estos versos, diría que fue una conjunción característica de dos impulsos complementarios: por un lado, sentía que estaba en el trance de crear –por la vía de un lenguaje fuertemente plástico– una realidad propia, con pie en lo vivido y lo padecido, pero –imaginación al fin– más intensa, más precisa y por tanto más

real que *lo real*; por otro, sin embargo, percibía que el proceso escapaba en parte a mi control, que las palabras respondían a mi esfuerzo y sugerían por su cuenta soluciones verbales, imágenes que no se me hubieran ocurrido sin su ayuda, que la mano sobre la página despertaba otra mano que tiraba de mí y me ofrecía más de lo que yo podía proponerle.

De lo escrito hasta ahora se desprende que la poesía no es sólo el centro irradiador de mis inquietudes sino también un *modus operandi*, una forma de estar en el mundo y de proceder intelectual; un modo de pensar, en suma, lo que quiere decir de relacionarse con el entorno, de ser y estar en la vida. Si echo la vista atrás, compruebo que la escritura poética, bien como lector apasionado o como autor intermitente –por no hablar de las muchas horas que he dedicado a traducir y estudiar a otros escritores–, ha sido una de las pocas constantes de mi vida. *Una fidelidad*, pues. Me refiero, desde luego, a esa vida consciente que arranca con el fin de la adolescencia y en la que podemos, al fin, imprimir la huella de nuestra voluntad y nuestro deseo, eso que hemos dado en llamar vocación. Por debajo de aparentes discontinuidades –traslados y cambios de trabajo, separaciones y rupturas personales, el nacimiento de mi hija–, ella es el eje que ha dado coherencia y trabazón a mi vida a lo largo de dos décadas. Un eje que explica, además, no pocas decisiones de índole personal y laboral.

Sin embargo, la noción de fidelidad con que quisie-

ra concluir excede la simple –aunque conmovedora– lealtad de perro de compañía. Se trata de algo más hondo y feroz, una marca de herradura, un contrato a fuego implícito en el hecho de estar vivos y querer entenderlo, entender los signos mudables y arbitrarios que rigen nuestra existencia. Llegamos así a la raíz última de la escritura, una interrogación de sus orígenes y razones para la que no hay respuestas y en la que, sin embargo, encallamos una y otra vez, como si no supiéramos –y es que no sabemos– contentarnos con su simple existencia.

Uno de los motivos centrales o recurrentes de *No digas noche* (1994), de Amos Oz, tal vez la novela donde más ha puesto de su vida en el desierto, es una cita del poeta hebreo Ezra Zussman, dos frases que abren su libro póstumo y a las que la protagonista del relato, Noa, una profesora de literatura que intenta dar sentido a su exceso de vitalidad y su confusión existencial, se aferra como una especie de mantra. «Dónde tenemos que brillar, y quién necesita nuestro brillo», escribe Zussman, y el lector percibe que el signo de estas frases, de un laconismo tan lúcido como hiriente, es grabarse en la carne de Noa igual que una sutura, cerrar gradualmente la herida del vivir, ofrecer alivio y consuelo. Un consuelo, sin embargo –conviene no olvidarlo una vez más–, que toma la forma de una pregunta.

El brillo al que hace referencia Zussman no debe –es obvio– confundirse con el brillo vulgar de la fama,

no es el resplandor del exhibicionista ni del que ambiciona el reconocimiento ajeno, sino que, más secreta, más íntima, es la luz que asociamos en ciertas personas al cumplimiento o la realización profundos de un destino, una llamada, eso que en un extremo hemos llamado vocación pero que puede –y suele– ser algo más modesto: saber estar en uno mismo, en ese lugar distinto para cada cual donde los ritmos de la sangre y del tiempo se conciertan, donde es posible, según parece, no sentirse lacerado una y otra vez por el látigo de la conciencia o los cascos imperiosos del tiempo. En francés, cuando alguien es infeliz, se dice literalmente que «no está bien en su piel». En realidad, casi nadie está bien en su piel, muchos ni siquiera están en ella, y la vida es así una carrera constante detrás de uno mismo, una persecución desesperada de lo que, en realidad, sólo podemos encontrar si hacemos un alto y volvemos los ojos hacia adentro, en un ejercicio más o menos arduo de introspección que es a la vez, si no hay error, si no nos dejamos llevar por la visión narcisista de nuestro propio reflejo, una mirada honesta sobre el mundo, un comienzo de lucidez.

El verso de Zussman me ha intrigado desde que di con él hace algunos años. Y quiero concluir citándolo, ofreciendo incluso una breve glosa del sentido que tiene para mí, porque lo veo estrechamente vinculado a la noción de fidelidad que preside estas páginas. Una noción que concita de inmediato, tanto dentro como fuera de

los diccionarios, un enjambre muy peculiar de connotaciones y afinidades: fe, constancia, necesidad, compulsión, franqueza e incluso autenticidad, un término que ahora nos parece sospechoso y devaluado por el uso pero que está, o quiere estar, en el origen de esta reflexión. Pues a la primera parte de la cita de Zussman, a esa pregunta sobre «dónde debemos brillar», sólo se puede responder, en el plano vital –y, por extensión, creador–, desde la búsqueda, bien es verdad que abocada una y otra vez al fracaso o la provisionalidad, de alguna forma de verdad o certidumbre que dé cuenta de lo que somos, que ilumine los pliegues y espirales del ser, que haga más real y más intensa –en resumen, más viva– nuestra vida. Si la poesía tiene algún valor profundo, si es algo más que el ejercicio de una habilidad retórica o un pasatiempo para terceros, ha de servir precisamente para atarnos más firmemente a la existencia, esto es, para alojarnos en el lugar donde *podemos brillar*, donde somos más nosotros mismos. Si la poesía tiene algún valor profundo, si es algo más que un juego ameno o una combinatoria de palabras felices, ha de formar parte de un proyecto de vida, estar al servicio de una indagación existencial que responde al mismo impulso –la misma necesidad– que anima la búsqueda religiosa o el sondeo filosófico, y que en ocasiones emplea sin rebozo sus mismos medios e instrumentos. Pero con fines, no lo olvidemos, que le son tan propios como irreductibles. «La poesía es hambre de realidad», escribió Octavio Paz con

avidez sentenciosa, y la frase evoca, por un lado, la idea kantiana del ser como un querer ser y, por otro, el «da-nos nuestra vida a nosotros mismos» de tantos himnos y oraciones de la tradición cristiana. Por debajo de las evidentes diferencias que separan poesía y práctica religiosa y reflexión filosófica subyace, en efecto, la sospecha común de que esta existencia no es del todo nuestra, de que es preciso salir en su busca y hacernos con ella, ganarnos el derecho a vivirla desde la intensidad y el deseo, desde la imaginación que funda y refunda mundos. Con un problema, que es también nuestra condena: el deseo no puede completar al ser; fluido, dinámico, inestable, busca sin cesar algo en que fundirse –en que agotarse– sin lograrlo jamás. Pues el deseo no cambia, sólo cambia su objeto. De ahí que tras una página venga otra. Y luego otra. Hasta no acabar nunca.

Madrid, septiembre de 2008

SELECCIÓN DE POEMAS

PREÁMBULOS DEL POEMA

Amanece con nieve: nieve reciente, muy fina, como pelusa o polvos de talco. Ya ayer, al regresar de buena tarde a casa, el azul cobalto de un cielo sin estrellas competiría con el aura anaranjada de las farolas precaria y prematuramente encendidas. Era un indicio de nieve, o la nieve misma, suspendida sin cuerpo en el aire, lluvia invisible que sólo la luz revela. Ahora descorro las cortinas y la blancura me duele en los ojos. Despierto con este resplandor acerado de un sol lejano, nítido como una hoja de afeitar, y luego, en silencio, con miedo a despertarla, desciendo a la cocina. En el jardín, la tierra húmeda asoma tímidamente entre lo blanco, y también los mínimos brotes que en este final de febrero se atreven a desafiar los últimos bandazos del invierno. No aguantará la nieve: tal vez en el jardín nos espere algún rastro esta noche, pero será la excepción. No hubo viento. Nada nos inquietó mientras dormíamos. Puedo imaginar ahora el rumor inapreciable de la nieve al caer sobre el asfalto como una música de fondo en nuestros sueños. No soñé con nieve, pero todo lo soñado se asienta en ella. Luego, cuando salga a la calle, será ese territorio el que pise, seré yo quien entre como una prolongación furtiva en mi sueño; y quien tome residencia con la primera palabra pensada o escrita sobre la nieve.

(Diálogo en la sombra, 1997)

DIÁLOGO EN LA SOMBRA

En la noche, tu mirada abolida
espía entre juncales de negrura:
no acepta de las sombras
su indiferencia, su aparente
estar ajeno a quien
las mira. Piensa
—como piensa el mirar, absorto
bajo los párpados—
si es nada lo que no ve, o si nada
son sus ojos porque no ven.

¿Hay diferencia?
Porque duda o no sabe
sigue buscando, y en la duda
una lumbré modesta se abre paso,
pone su cal
al fondo de los ojos.

Quien mira sabe
que algo le está mirando.

Porque la noche lo permite,
no buscas en su negrura siluetas
ni bultos para desmentir la nada,
buscas sus ojos que te están buscando
sobre un hilo que entonces se ilumina.

(Diálogo en la sombra, 1997)

CREDO

¿Y a qué, por quién
las preguntas?
La vida se disipa
en el sentido. No hay razones
o las razones nos evitan. Di mejor,
si es que decir te importa,
el fulgor de la tarde en el ramaje,
la floración del cielo y su descenso,
cuanto es asombro en la mirada
porque algo ha cruzado, y palpita,
y en el rumor ajeno de su sangre
pregunta y respuesta son una
con un golpe final que se te escapa.

(Diálogo en la sombra, 1997)

OTROS INVIERNOS

Huraña luz de enero, aún recuerdo
tu resplandor sin nadie,
el frío del azul en la garganta,
el aliento helador con que el silencio
salía a recibirnos,
la equívoca extensión del alba
camino de la escuela y el desmonte,
entre zanjas y charcos al azar
que contenían otro cielo
hecho de fugas, ráfagas, reflejos,
como un río se esconde bajo tierra
y la cruza o devora,
aguas de claridad tumultuosa,
secretas desazones que atraviesan los años
y bañan, emergidas, otro enero, otro invierno,
mientras vago sin rumbo
por las calles de Sheffield, y descubro,
o creo descubrir,
bajo la tela cárdena del día,
la misma luz, la misma sombra huraña,
como una geometría
de aristas y vacíos que ordenara
el ladrillo locuaz de las fachadas,
el hormigón cubierto de verdín de los muros,
el asfalto de los aparcamientos

donde pasea el niño que fui, que soy aún,
rumbo a no sé qué escuela
de la que nadie nunca me avisara.

(Lección de permanencia, 2000)

EL PASEO

Arrecia en mí la vida con las primeras sombras.
Al final de la tarde, cerrados ya los libros,
cuando la luz decae anaranjada
en muros y parterres,
cuando la oscuridad de la pizarra
finge la transparencia de un espejo
que baña por igual a cuervos y gaviotas,
algo insiste en mi ánimo,
algo que azuza y dicta en mi silencio
con urgencia inequívoca.
Semejante al deseo, a su terca ceguera,
esa voz me conmina al desconcierto.
Es hora de salir,
dejando a un lado las palabras,
salvando los peldaños que conducen al mundo.
La frescura del aire de septiembre
da en mi rostro y aviva
la quietud suburbana
que he aprendido a llamar mi casa:
setos que encierran mínimos jardines,
visillos cuya tenuidad suaviza
esta fuga infinita de fachadas.
Su nada no es hostil:
más bien, mitiga el laberinto
con que la soledad nos planta cara.

La calle es una ayuda,
la escena pertinaz de mi impaciencia.
Sus porches y ventanas
donde nadie se asoma,
donde la luz indaga, oblicua,
ciñendo el revolar de los gorriones,
sirven de guía al círculo vicioso
del pensamiento. Sigo su trayecto:
el destino soy yo, la imposibilidad
de hurtarme a la conciencia que me piensa.

Camino,

me observo caminar
por esta red de calles en penumbra,
y vuelvo a ser el fruto
de una disociación: el gozo de vivir,
la seca lucidez que me consume.
Arriba, sobre el negro radiante de las tejas,
el cielo es un añil ultramarino.
Lo descubren mis ojos por azar,
llamados por el grito de los patos.
Inquietos, se diría que escapan de la noche.
O que corren con prisa su telón.
Su rectitud me asombra,
el fiel automatismo del instinto
apuntalando las generaciones:
son, están en su mundo,
nada puede apartarlos del centro en que respiran.
Por contraste, su sinrazón nos niega,

desmiente cuanto somos y aprendemos a ser.
La flor, el animal, son símbolos, no metas:
si crecen sin error, no es por libre albedrío.
Vira la luz a púrpura, de pronto.
Abstraído testigo de mis rondas,
me sorprendo en la orilla del pantano,
junto al puente de hierro y los laureles.
En la plata rugosa de sus aguas
mi rostro no es mi rostro
sino el de alguien, mudo,
que al mirarse me piensa.
Estoy entre dos centros, soy el tránsito
entre el gesto que es y el gesto que percibo.
En ese hueco están mis muchos tiempos,
las posibilidades de una vida,
incluso si vivir es la amargura
que anticipa su término.
Llegado a la raíz del laberinto
 –yo mismo–,
no dudo en elegir la voz de los sentidos,
el temblor insidioso que recorre mi sangre.
En la otra orilla, un bastidor de chopos
hurta la luz final del día, y en las aguas
el viento eriza espumas fantasmales,
volutas del otoño que no llega.
Las sombras se apelmazan.
Arrecia en mí la vida y me confirma.

(Lección de permanencia, 2000)

LLAMADA

¿Quién llama en el silencio de la tarde?
¿Son las horas, tal vez, al deslizarse
sobre tu cuerpo como el agua,
como el agua que anhelas y te anhela
bajo el oscuro nudo de la luz?
¿O es acaso esa luz, que se debate
en el aire inflamado,
en el aire sin pulso ni reflejo que humea?
No, te equivocas.
Es tu cuerpo, el latido de tu cuerpo,
tan cerca de su centro
que a sí mismo se aturde,
como el arco y la diana
son uno y se confunden
tras la mano de sangre, tras el golpe de sangre
con que el asombro se dispara:
esplendor del suceso
que eres a cada instante.

(Lección de permanencia, 2000)

EN EL CERRO

Se enturbia la mirada, y el aire de la tarde
humea como brasa contra un fondo
de velas sopladas y espuma rota.
El mar es la respiración, la espera.

Tomadas por el grueso sol de agosto,
las rocas se deslizan hasta el agua.
Un charco se consume entre destellos.
La sal brilla en los flancos chorreantes.

Verano, en tu temblor enceguecido
aprendo la constancia del azul.
Bajo el vuelo tenaz de las gaviotas,
soy uno con el tiempo del agua remansada.

(Lección de permanencia, 2000)

MARINA

fragmentos

Desciende al muelle.
Donde el agua golpea
contra los ojos.

*

Sogas y mimbres
en el muelle. ¿Quién tuvo
aquí su barca?

*

Me puse a andar:
la marea hizo un alto
en su camino.

*

Un golpe de agua
recorre el malecón.
Hacia otro mar.

*

Alguien izó
las velas donde el viento
tartamudea.

*

Sobre aparejos
largo tiempo inservibles
arde el salitre.

*

Abrí la puerta:
el agua me llegaba
hasta los ojos.

(Lección de permanencia, 2000)

NOCHE DE AGOSTO

Bajo la tela de la noche
y sus linternas diminutas.
La puerta abierta.
La remetida claridad del cuarto
tras las ventanas.
La humedad en reposo de la tierra.
Y el ruido de unos pasos en la grava
que anuncian tu llegada,
tu saludo abstraído,
tu calor.

Imaginé esta escena alguna vez,
antes de conocerte:
hueco en el aire del deseo
que tú ocupaste.

¿O fue, tal vez,
que tú la imaginaste para mí,
que me diste tu anhelo antes de hallarnos
para arrimar a su temblor
la común extensión de nuestras vidas?

(Lección de permanencia, 2000)

RUNA, VIII

Prisionera en las calles que anuda mi deseo,
no eres quien a imaginar, no puedes,
a qué ha llegado mi verdad de ti,
estancia de la voz o aliento amurallado
donde afirmas la vida más allá de esta vida,
donde, fruto sumido al fondo del ramaje,
tú respiras o habitas en mí, aunque lo ignores.

(Lección de permanencia, 2000)

PALABRAS PARA PAULA

¿Nacer es la victoria? ¿Victoria sobre qué? Desde la fiel certeza de tu cuerpo, mi pregunta te mira preguntarme. No has vencido a la muerte. La muerte no es la nada anterior a la vida. Lo milagroso es esto: vienes de lo sin nombre, de lo sin existencia. Eras inconcebible. Ahora, concebida, eres el rostro más claro de la existencia.

Nosotros te miramos, tú avanzas por tu sueño. ¿En qué instante dejaste de ser nosotros? ¿Dónde la fisura, el deslinde? Quisiéramos hallar en tu piel nuestra piel, en tu rostro dormido los rasgos que proclaman nuestro nombre. Quisiéramos, tal vez, que fueras nuestro espejo, sin saber que tu rostro será, no doble: desafío. O algo más sencillo: certeza que dialoga y nos confirma en el hogar del tiempo.

Desde la fiel evidencia de tu cuerpo, la vida nos revive: el árbol es el fruto de sus frutos.

(Lección de permanencia, 2000)

DELFIN RISUEÑO

La enigmática sonrisa del delfín, que algunos han creído vislumbre de inteligencia y otros tantos han figurado con pericia en incontables emblemas, no es tal vez sino la sonrisa de quien ha olvidado trayecto y destino y se entrega ligero al puro placer del avance, ignorancia de sí que crece a cada salto en un perpetuo renacer enlazado, presente que ignora lo que fue como el delfín ignora su cola y busca la plena felicidad del más allá, el agua que lo engendra.

(Bestiario del nómada, 2001)

CONSTATACIÓN DEL MIEDO

Torvo y locuaz a un tiempo,
el vuelo de estos cuervos
que niegan cielos y jardines
en la fría mañana de febrero
tiene tono y dicción de alegoría
o precisa metáfora del miedo
mientras la página desnuda
confirma mi impotencia.

Nada tengo,
no hay cielo ni jardín ante los ojos
que conduzca al relato minucioso
de asombros y alegrías. Sólo
el vuelo de estos cuervos
(su sombra como un mal presagio)
podría llevarme a escribir
lo que su vuelo espanta con violencia:
prisionero de antiguas dejaciones,
el temor es mi asunto y mi silencio.

(Otras lunas, 2002)

EN BLANCO

¿De qué palabras,
de qué

desnudo ocasional serás privado
cuando el tiempo del esplendor remita,

cuando pasión y oficio
se nieguen sin afán

sobre las sábanas gastadas
de los días?

¿De qué sentido,
de qué temblor profundo

serás privado
en la vejez angosta del disfraz,

asombrado de verte así,
envuelto en la renuncia,

sin luz que te desnude
ante el franco impudor de tu deseo,

vestido al fin para la muerte?

(Otras lunas, 2002)

LA ESPERA

La casa como un cuenco
donde limpias tu espera y tu deseo.

Se arremolina el polvo ante la puerta.

Tuya la blanca perfección del hueso.

(Otras lunas, 2002)

SALUDO

Y tú, vida que empiezas,
no digas nada aún:
crece sobre tu sangre,
se temblor y latencia.

Ciego nudo abisal,
giras en los serenos
hondones de tu madre,
en el limo imantado.

No siempre vivirás
sin tiempo, sin mirada.
Asomará tu boca
a las puertas del día.

Tu cuerpo espera y calla.
Multiplicado tacto
el de esta piel bañada.
Respiras negro, negro.

(Otras lunas, 2002)

VIEJO POETA

Quien extravió la vida al recrearla
con secreta pasión, al hilo de palabras
que forjaron, tal vez, su limpio emblema,
vuelve a mirarte desde su cansancio,
donde la luz evita esas pupilas
que un antiguo fulgor encaneció.

El premio es la ceguera, el abandono.
Crear tocar la luz y que calcine.
No la paz satisfecha
que pudo confundir en otro tiempo
con la sabiduría o su inminencia,
cuando saber es la palabra
que nombra la derrota del deseo,
el temblor de unas manos en el aire.

(Otras lunas, 2002)

AGOSTO

es tierra de nadie entre dos frentes:
el sol como una piedra encandecida,
el hierro del calor sobre los párpados.

Andamos por aceras destellantes
con palabras que buscan un oasis,
yemas de aliento picadas por gorriones.

Nuestros pasos se duelen de su peso
bajo el cielo inflexible que rige la avenida.
No hay comienzo ni término,

sólo un tiempo cegado por la luz,
los pliegues de aire que suben del asfalto.
Si hubiera nubes, seríamos sus sombras.

(Gran angular, 2005)

ALBADA

*Y luego, a medianoche, mientras descendíamos
al valle llameante de Gijón,
a sus negros y carmesíes...
Seamus Heaney*

Cruzo entre naves industriales
y en el coche suena un canto hindú,
una plegaria, dijo el locutor,
Plegaria del amor universal,
el hilo de la voz abriendo el aire
en un ir y venir que se ensortija.

Ocho de la mañana,
una penumbra pálida
flota sobre las torres, los rieles, los talleres,
el ojo que vislumbra y discrimina,
la mano que conduce entre el cansancio universal
y ha olvidado escribir lo que no sabe.
Amanece despacio y con rencor,
a la espera de un tiempo de certezas,
el horario y su collar de nichos.
De nuevo el parpadeo de unos faros
me acompaña camino del trabajo,
hacia la negación que me alimenta.
Todo esto ya ha ocurrido, o volverá a ocurrir,

la noria gira al paso de una sombra
y esa sombra soy yo, tiene mi nombre,
me esconde o me suplanta:
la conozco en que sólo conoce lo inmediato,
lo que puede decirse o está dicho,
lo que prende a este lado de las cosas.

La mañana confirma otras mañanas,
reiterada y tenaz gira la noria
meciendo cada glóbulo de sangre,
los humores más nimios,
pero ya sin aviso el aire, como un genio solícito,
descuelga ante mis ojos
un cabo de plegaria, la cuerda de su canto
para que yo la atrape, me eleve sobre el día,
presida la extensión desangelada
que tampoco la distancia redime.
Es acaso una liana pendiente de las nubes,
la costura visible de este mundo
que desaprueba nuestro afán
y busca cómplices entre los desafectos:
mi golpe de muñeca
parece contentarla.

Canto sinuoso, monocorde,
que me lleva en volandas sobre la tierra,
apenas creo en él pero lo acepto,
acepto la verdad de su acontecer simple,

el pulso que me abstrae del presente
y sabe despertarme a lo que ignoro,
ese tiempo sin tiempo que las cosas esconden
con un cielo de ramas que se apartan,
la médula de un mundo bien plantado
que ausculta mi presencia y me abre paso.

(Gran angular, 2005)

FUEGO

Acerco la cerilla a la hojarasca
y el fuego prende sin engaño.
Lentamente la llama envuelve la madera
con lenguas azules y amarillas,
emblemas de impaciencia que apaciguan.
Lentamente las ramas ensayan sus chasquidos,
su idioma de temblor y sequedad
cruzando la extensión nocturna,
el duro cielo que nos vela.
Un año más en estos montes
el rito se repite:
el cerco de la luz parpadeante,
el baile inmóvil de los troncos,
la voz a media voz y la botella inagotable.
Sumidas en la noche elemental,
formas y más formas que no vemos
y nos ven, alfileres de luz móvil
que pasean su sueño solitario
al hilo de los astros y el instinto.
Hablamos por hablar, o no hay palabras,
la oscuridad las enterró en sus pliegues
o avivan esta hoguera
que gotea en los ojos.
Sumidas en la noche elemental,
casi atomista,
de pronto saltan chispas, nos muestra el aire

su plumaje secreto, el rojo vivo
del vuelo más fugaz,
y ya todo es un baile, una tática fiesta
donde nuestras infancias vuelven a celebrar
la promesa que nunca cumplieron,
el fuego que aún nos consume
durante tantos días que son noches.

(Gran angular, 2005)

VUELO ANTIGUO

El vuelo de esta avispa
en el azul del aire, contra un fondo
de cipreses y falsas
columnas medievales, mientras Paula
desanuda con paso
azorado el jardín
y advierte fugazmente cada tronco,
la trama ensimismada
de setos y empedrados,
viene tal vez
de muy lejos, de un tiempo
anterior a los tiempos que recuerdo,
cuando el simple existir
de las cosas
se imprimía en los ojos
con limpieza, y el vuelo recto
y absorto de la avispa
era tan sólo acción y asombro,
humilde acontecer
como este fondo azul
que afirma a los cipreses
de repente crecidos,
igual que ahora Paula
con andar más tranquilo
se acerca hasta sus troncos

y levanta los brazos
(niña avispada)
respondiendo feliz a su saludo.

(Gran angular, 2005)

GORRIÓN

*... y así los pájaros quizá
sientan más grande el aire con un vuelo más íntimo.*

Rainer Maria Rilke

He seguido, en la altura,
junto al tibio temblor de las cortinas,
el vuelo del gorrión, tan íntimo,
haciendo más extenso el aire,
desovillando un cielo
entre el parterre y los columpios.
Qué poco necesita y cuánto engendra
su espiral impredecible:
apenas un manojo de alas pardas
abriendo un mundo en otro mundo.
(Semilla azul, un cielo se despliega.)
Lo que veo, esta hierba raída, la gravilla,
el rojo paciente de los columpios
sobre el bancal de arena,
es una piedra vaciada por dentro.
El recogido vuelo del gorrión
planta en su oquedad anillos, constelaciones,
remotas intemperies que el frío ilumina
con el primer aliento de la mañana.
Ignoro el rumbo de tanto arabesco
ni a qué tanto secreto,
pero en los sótanos del aire
dos alas dejan atrás su estela,
me obligan a creer en lo invisible.

(Gran angular, 2005)

ÁGUILA

Te descuelgas veloz sobre tu presa
con doble garra inquisidora: emblema
de la muerte más vivo que la vida.

Rueda por la pendiente el cuerpo grave
y su estrella de sangre te gobierna,
imán hacia la nada que has creado.

Qué palpable su ley. Madeja inerte,
la víctima que clavas a tu vuelo
te hace más débil un instante. ¿Caes

o finges con astucia tu caída
para elegir corriente, plano, estela?
Sólo existes, voraz, en lo que alcanzas.

Eres aire, y el aire te rehace.

(Gran angular, 2005)

INVERNAL

One must have a mind of winter...

Wallace Stevens

El tiempo no te ha dado las respuestas,
sólo nuevas preguntas.

Declina con las horas

la luz, las calles se despueblan,
desde tu cuarto sólo ves
un futuro de ramas harapientas,
la noche agazapada en los tejados,
y crees sentir, incluso, esa quietud
que precede a la nieve
como un aliento contenido,
algo que espera a ser
y desespera.

El invierno

lo hace todo más simple,
con su buril de frío y de carencias.
Es una disciplina,
un acuerdo entre el mundo y su reverso,
el lado de penumbra en que se apoya.

El color de la tarde
se iguala al pensamiento.
Cae sobre la calle
una luz aclarada, casi exenta,

y todo se distancia y adormece
como en un objetivo,
como si el mundo fuera un diagrama del mundo,
un mapa desnutrido y eficaz
que ha dado con el hueso de las cosas.

La mente se complace en el invierno.
Le alivian sus aristas,
su quieta economía,
la forma en que se atiene a lo que tiene.
Todo lo simplifica,
también estas preguntas intranquilas
que cambian con el tiempo,
que no cambian.

(Gran angular, 2005)

REFUGIO ANTIGUO

Como ahora, los ojos
se abrazaban al tejo abrumador
y bebían, con avidez
que tal vez fuera miedo
—un síntoma del miedo—,
del negro impenetrable de su tronco.
En la quietud de araña del ramaje
hallaban el alivio pasajero
que la nieve y su mica les negaba,
la nieve y su blancura ufana,
la nieve y su distancia sin caminos.
Entonces, como ahora,
la forma era un refugio,
un paso hacia el sentido o su ilusión.
No el parque con sus setos hambrientos,
no el estanque varado entre desechos y hojas pálidas:
la silueta tenaz de un árbol solo,
que nada turba.
Su rigor me visita algunas tardes,
como entonces,
con su complicidad de faro antiguo:
es la sombra que insinúa una frase,
el ovillo que muestra, tembloroso y reptante,
lo que de mí no atisbo.
Acudo a él para cruzar, a su dictado,
el blanco de esta página y las que vendrán,

los días y las noches que son nieve y son frío
y son un libro intacto
donde el tejo escribe conmigo, para mí.

(Gran angular, 2005)

MAYO

*... and in their branching veins
the eloquent blood told an ineffable tale.*

P. B. Shelley

Con sus garfios de lluvia densa y súbita
la tormenta rompió sobre las calles
y puso en vilo el vuelo del gorrión,
la trama sensitiva de la tarde.
Mueve ahora los árboles un viento
bufante, impredecible, que golpea
la ventana entreabierta y clava en mí
su tierno arpón de aromas. Cae el agua,
cae pesadamente con sus limos
que arrastran otra vez tanta fatiga,
y hasta el alféizar donde me demoro
sube el espectro de la tierra húmeda,
su aliento inquisitivo de metales.
¿Qué vienes a decirme, bruma lábil
que invades el salón con tus tentáculos
de oscura primavera, dibujando
sobre mi carne una intuición de herrumbre,
un frescor exhumado que la salva
de su acritud, de su sonambulismo?
¿Qué persigues con tus palabras ávidas,
penumbra que despierta y me despierta,
fosa opulenta al centro de esta hora?

Abajo, sin respuesta, pasan coches,
se mecen discordantes las acacias
sembrando de racimos el asfalto,
el negro escandaloso de otro cielo.
(Lo oscuro está preñado de materia,
de una espera que vive y se desvive
bajo las formas grávidas del tiempo.)
La tarde es inminencia, cuerpo alerta.
Oigo crujir las ramas vulnerables
y otro árbol se mece en mí, plegado
al incierto engranaje del asombro,
con su aire que empuja y desordena
las ramas de mi sangre, de esta sangre
elocuente que vuelve a desgranar
para el único espectador que soy
su relato indecible.

(Gran angular, 2005)

MEDIODÍA

Fulgurante ritual de cada día,
sol que toca a rebato
en la plaza del ojo.

El tiempo se detiene un tiempo:
admira este cohete de gorriones
que estalla entre los bancos,

la exclamación del sauce en una esquina,
el hambre columpiada de los niños
que vuelan al encuentro del mantel.

Pasan rostros y nubes,
coches sin rostro, viejos en las nubes.
Pasan de largo y me confirman

bajo la luz colmada de esta hora.
Fruta en sazón:
me ofrece su alimento sin abrirse,

hinchida de su savia y su presencia,
feliz de acompañarme
en mi fresca lección de desmesura.

Entiendo por quién doblan

las campanas del sol:
y mi sangre se esponja y enardece

a la mesa del sí recién dispuesta.

(Gran angular, 2005)

ANIVERSARIO

La puerta de otro año se cierra tras de ti
sin ruido de bisagras, sin llave escandalosa.
Estás donde no estabas aunque nada cambió,
contigo va tu aliento, la lumbre de tus íntimos,
el son de algunas líneas y aquel otro, insondable,
que brota de tus sueños sembrando apariciones.
A este lado del sol, de la sangre que gira,
tu cuerpo no ha caído de pronto en la vejez,
no encaneció la piel ni los ojos mermaron,
haciendo más pequeño el mundo, más difícil.
Es un día cualquiera, es el mismo y distinto,
pero está por hacer y en hacerlo se irá,
como siempre, otro día, mientras pardea el aire
al hilo de tus pasos, de estas nubes que cruzan.
Es un día cualquiera, con su ajuar de costumbres
inertes, su horizonte de anhelos, su flaqueza.
Sumar un año más no es sumar un anillo,
no es cruzar un umbral ni una horca caudina.
Caminas bajo el mismo cielo, las mismas alas,
mientras la tierra ofrece su raro laberinto
tus huesos ya celebran el sol que más calienta.

(Gran angular, 2005)

DISTRITO FEDERAL

Casas impares, trucas, contradichas.
Pasta un sol de rapiña en los baldíos.

El taxista que no sabe el camino
masculla obviedades interesadas,
barnices para su ignorancia, y todo
se muestra como en gota de resina,
fugas hacia delante por el Periférico,
márgenes de ladrillo visto y descuido.

Un letrero pende bajo la luz ajena.
Es el ojo de un cíclope inasible
hecho de arena y temblor y espejismo.

La extrañeza es una forma de atención,
una distancia desnudada.

La voz del azoramiento
habla por hablar.
Sus disculpas se han vuelto retadoras.
Es tarde para mí, para todos.
Terca, la miseria se desportilla
entre el ajuar de la modernidad.

(inédito)

MERCADO

La calle te vulnera, el ojo
es golpe, imprevisión,
cercanía de dados que repican:

un puesto de cerámicas, un toldo
frutal, manos y voces al unísono
sobre la estera de la sangre.

Esparto y cal, la pobreza barroca
sigue siendo pobreza,
ruido y color de obstinación,

y las mesas confunden sus reclamos
entre niños que piden sin palabras.
¿Quién las dirá por ellos?

Perder el rumbo, recobrarlo,
así caminas y consientes, te creces,
pisas el borde mismo

donde el mirar es calle, tránsito
ingobernable, intransitable,
los otros.

(inédito)

EPÍLOGO

Están sobre las sábanas,
incierto,
desarbolados,
con su pose como de trapo. Una vez
giraron con violencia hasta hacerse invisibles,
escondese uno del otro, pero ahora
se acogen a su sangre quieta,
su terquedad compartida. Les imanta
la luz en diagonal de la tarde de junio,
la luz y sus tenazas tenues
removiendo su porción de rescoldos.
Estuvo en ellos el desvelo, la voracidad,
se abrió la piel para cerrarse de un portazo
y una ráfaga de frío respiró desde ningún sitio
hacia los rostros en fuga.
No hay más. Nada ha cambiado.
Y luego los cuerpos,
la distancia entre los cuerpos.

(inédito)

DE VITA BEATA

Así las cosas,
decidió que no más,
que le bastaba el crepitar del cielo,
el hondo gris de los cañaverales.
«Los dioses se arrodillan en tu casa»,
oyó decir, y sonrió complacido.
Pájaros en la mano, el silencio de arena
de las horas, la cal embridando los ojos.
La oblea de la vida se fundía en su lengua,
en la sangre tentacular, y era un cansancio
sereno, casi experto,
la raíz de la nieve retoñada en su mano.
Todo viajaba en un carril transigente,
luces que brillan o se apagan según las horas.
Retirado en la paz de estos desiertos,
para qué libros, refutaba,
y luego: para quién.

(inédito)

UNA PÁGINA, UN JARDÍN

*Un repentino florecer de caracteres,
De signos vivos, surgidos de la nada*

Charles Tomlinson

Manchas, bosquejos, nubes negras
en tu cielo de calígrafo,

y de pronto la lluvia sobre el jardín de musgo,
las piedras encendidas junto al estanque:

gris contra gris en la seda pintada.
En esta calma de humedades o inmanencias

late la tinta incisa: una rapaz que se abate
y acobarda las aguas con sus tercos talones.

Esquejes, trazos foscos,
signos de savia que retoñan hasta extenuarse.

Pisas las baldosas humildes
y otro suelo cede, ni aquí ni allá,

entre dos mundos que se enlazan
en la punta de los dedos.

Vendrá la bruma enemiga, borradora,
pero no aún.

Entretanto pintas, no pintas,
miras los pinos desperezarse, tan cerca.

(inédito)

APARICIÓN

Esto que brilla en el cuaderno
es lo que nunca amanecía,
lo que no tuvo sol para amanecer.
Y vas lento por la casa, rozando
los muebles, musitando trenos insistentes,
cifra de lo que antes ignorabas.
Hay nueva materia en este mundo.
Lo que no era ya es. Tampoco importa,
sólo unos pocos lo sabrán
(y sí, queremos esa ingravidez para lo menudo,
la bolsa amniótica,
la protección).
No obstante brilla, está brillando.
Desnuda y obscenamente resplandece.
Constelación de indicios, semillas a voleo
que forman grumos de sentido
y desmentidos, vidrios o veladuras
donde sombras de nadie se pasean.
Collar de muchos centros o ninguno,
en su lugar no hay tiempo, su tiempo no ha lugar.

Eres irresponsable en tu inquietud, tu presidencia
de eso que ya despunta. Y miras, lo miras,
sales tangente de su arco igual que un asteroide,
materia ardida por un nuevo sol.

(inédito)

ELEGÍA

Lo profundo es la sangre aquí dentro,
cintas y más cintas de glóbulos errantes,
discos que fluyen intramuros con lavas caudalosas,
el líquido hormigueo de las venas
como galería de espejos
donde vida y sueño se replican eternamente.
El muchacho que leía en la luz aterida del norte
sigue leyendo bajo acacias africanas
y ve cómo su sombra es su hija, la sombra de su hija.
Las palabras se hicieron savia,
nervadura,
áspera corteza bajo la cual bullían
esquinadas metamorfosis: él mismo.
Entretanto, la sangre siguió girando a ciegas,
abriendo espacio en el espacio de un cuerpo
—páramos, ciudades, dormitorios y oficinas,
demonios y esplendores.
¿Qué importa si hubo vértigo, si el baile
fue a veces aquelarre,
premonición de ruina?
Ahora sólo escucha el parpadeo de los ramos
y la carne de su carne ensanchando el presente.

Lo profundo es la luz aquí dentro.

(inédito)

FRAGMENTOS DE UNA POÉTICA EN CURSO

LOS QUE hablan o escriben porque temen el silencio. Para taparlo emplean palabras: son siempre demasiadas.

SÓLO ESCRIBE si el otro de la página le protege de lo peor de sí mismo.

EL ARTISTA: roba lo que ya tiene.

LO QUE siente cuando escribe más de tres frases seguidas: por muy rápido que frene, siempre le parece haber dejado atrás algún desvío.

DESCONFÍA de los artistas que no tienen los pies en la tierra, que no han construido una base firme sobre la que asentarse. Desconfía, en definitiva, de aquellos a quienes no puede mirar a los ojos.

Pero aquellos a los que sólo puede mirar a los ojos le aburren.

EL ESCRITOR se rescribe para que le reconozcan.

HABRÍA que inventar una nueva palabra para aquellos que, siendo poetas, han dejado de creer en la poesía y la consideran incluso un poco obscena.

LO QUE escribe no es más que un intento de iluminarse a sí mismo, pero sólo consigue dejar a oscuras al resto del mundo.

CON FRECUENCIA tengo la impresión de que todos los poetas que admiro compartieran cierta desconfianza de la poesía.

LA EXCESIVA LIBERTAD acaba perjudicando al artista. Demasiadas puertas se le abren por el camino y él, curioso, quiere probarlas todas. Sin embargo, su espíritu se dispersa y sus energías se agotan. Al fin, no le queda más remedio que volver con la cabeza gacha al punto de partida.

La creación quiere callejones sin salida. Hay que vivir bajo presión. La intensidad resultante es el verdadero caldo de cultivo de toda obra. Ello no significa que no deban abrirse todas las puertas, sino que hay que abrirlas una a una. Descubrimos entonces que todos los cuartos se comunican entre sí por conductos secretos.

LO QUE realmente importa sólo es posible decirlo de una manera.

ESCRIBE poco para que sus palabras, de puro solas, se busquen y se apiñen unas contra otras.

CORREGIR es resignarse.

EL BUEN poeta sobrevive a sus adjetivos.

CUANDO EMPECÉ a escribir cada frase me traicionaba: encontraba en ella el rastro incontaminado de mi familia, los giros y expresiones de mi dialecto infantil. Las palabras aparecían co-

mo las habíamos usado en la intimidad, con el sobreentendido de años de convivencia.

Ahora he aprendido a borrar o disimular los rastros de ese dialecto. Pero sospecho que, con otros giros y expresiones, con otras palabras y otra voz, sigo nombrando aquel mundo en que me eduqué. Bajo cada frase yace el diamante en bruto, parcialmente incomprensible para otros, de mi lengua familiar.

ÉL SÓLO cree en los que escriben hacia atrás.

NOMBRES imperfectos, para que las cosas puedan respirar.

EL HUECO entre sílabas en «crear», como una boca que se abriera paso a dentelladas por el mundo.

POEMAS que se esconden, avergonzados ante lo que algunos críticos pueden llegar a descubrir.

EL QUE tiene celos de sus lectores y rescribe una y otra vez el mismo libro.

SE APARTA un poco para que las palabras le unan al mundo.

ÉL ESCRIBE para no dejar de reconocerse. Él escribe para serse fiel.

LOS PERSONAJES del poeta, sus palabras.

ESCRIBE para recordar lo que no ha vivido.

SENCILLEZ, sí, pero con doble fondo.

LO MÁS interesante de un libro es lo que sólo se comprende años después.

EL POEMA es una excepción.

PARA EL poeta, uno más uno es siempre uno.

NO HAY poema sin ventana.

BUSCA palabras que no se conozcan unas a otras.

EL ESCRITOR, el verdadero, el que escribe lo mismo cada día sin que nadie lo note.

EN UN poema todo sucede por primera vez.

EL POETA se distingue de otras especies de escritores en que sabe que el lenguaje sabe más que él.

MUCHA de la poesía que más admiro parece responder a este dicho temprano de Valéry: «Un hecho mal observado es más péfido que un mal razonamiento».

PALABRAS como pájaros, que van y vienen con las estaciones.

Palabras migratorias, empujadas de un lado a otro por el frío y el calor.

Pero siempre el mismo cielo.

EN LAS galerías del corazón, palabras que arden como teas.

ESTAS FRASES: monedas que lanzo al aire y desaparecen. Para otros la cara o la cruz.

LAS PALABRAS y nosotros, sus hormigueros.

CRUZAR el puente de palabras de uno mismo.

FRASES tan duras y apretadas que no queda sino escupirlas.

ESCRIBE para concertar su reloj con el del mundo.

LA LENGUA y sus ventosas, las palabras: para cazar.

La lengua y su tinta negra, el silencio: para huir.

POEMAS CLAROS, sí, menos en sus transiciones.

UN LIBRO de poemas junto a un diccionario; en un recuadro de cielo cabe más azul que en todo el cielo.

UNO DE los rasgos distintivos de la escritura a mano, tal vez el fundamental, es poder hacer de una vez dos, tres o cuatro letras; con frecuencia, un solo trazo escribe una palabra entera,

si es breve. Por muy rápido que uno pulse un teclado, la realidad es que las pulsaciones, los golpes han de sucederse unos a otros, siguiendo un orden estricto, para formar palabras. La rapidez del mecanógrafo se enfrenta siempre a la lentitud esencial del método. Y hay cosas que apenas pueden escribirse a máquina, porque exigen el trazo amalgamador de la mano en acción: el trazo que une y unifica. Es la acción de la mano rivalizando con el pensamiento, adelantándose a sí misma y a toda forma de pulso consciente. Es la mano que piensa, que aventura, se aventura.

LOS QUE tratan sus propios poemas como palomas mensajeras, cargadas de instrucciones y mensajes, sin darse cuenta de que, a poco que sepan volar, esas palomas no volverán.

FRASES que nos dejen a la intemperie. Las que nos abrigan se gastan más pronto.

EL MÁS peligroso canto de sirenas se esconde hoy, para un escritor, en las páginas de los periódicos y su exigencia programática de «actualidad»: el realismo reducido al tiempo presente y a la pura sucesión de unos hechos contrastados. Frente a esta amenaza, el único mástil al que podemos atarnos es nosotros mismos: nuestra soledad, nuestro orgullo, nuestra invisibilidad. No el policía ni el periodista ni el juez de instrucción: el que pasa por ahí sin ser notado y capta de un vistazo el sentido de la escena; el que sale de casa y vuelve a ella sin anclajes en ningún lugar; el furtivo, en suma. El tiempo tiene hambre

de nosotros, quiere consumirnos y vaciarnos de todo cuanto tengamos de valioso: envidia nuestros cuerpos, la materia donde tiene asiento el recuerdo y que nos permite ir y venir por las calles de los años con secreta libertad. Por tal razón hay que vivir con disimulo, perdido entre la multitud pero a un palmo de ella, para que el tiempo no nos advierta, para que pase de largo y sin embargo se deje ver ante nosotros: sus testigos, sus observadores, sus escribas. Aunque nadie nos haya confirmado en nuestro puesto, y precisamente porque nadie lo ha hecho.

SE ENCIERRA en la frase más breve posible, e incluso así le queda espacio para tomar aliento y decir otra.

LAS MEJORES historias exigen que las contemos. Pero ganan en fuerza si nos resistimos un poco.

EL BUEN falsificador no es sólo el que hace de nuevo lo que hizo el artista original, sino el que evita hacer aquello que el artista original jamás hubiera hecho. Lo que demuestra que, en el arte, tan importante como lo que uno hace, es lo que uno decide firmemente *no hacer*.

A DECIR verdad, en mis travesías del desierto me han sido muy útiles los espejismos.

AL ESCRIBIR apartamos de la vista la muerte. No la olvidamos (tal vez escribimos sobre ella o tratamos de desentrañar su naturaleza), pero en cierto modo la obviamos, nos sustraemos a

su presencia. La escritura nos deposita en un tercer tiempo que no es ni vida ni muerte pero que las abraza y subsume. De ahí la momentánea tristeza, el acceso de cansancio desesperanzado que sigue a la página escrita. Volvemos a ser mortales, volvemos a sentir el peso gris de la carne.

RECUERDO, en este sentido, que Robert Graves explicaba en una carta que, al escribir, era capaz de percibir el vuelo de una mosca o el ruido de unos pasos anónimos al otro extremo de la calle. En los instantes de la escritura los sentidos se hallan supremamente alerta. Esto viene a decir, asimismo, que mientras escribimos el cuerpo es una presencia constante a la vez que trascendida. Todas las antenas se han desplegado, nuestros nervios se hallan literalmente de punta, pero a la vez hemos dejado de ser cuerpo, no lo sentimos, acogemos su información como si fuera de otro, gravitamos o levitamos en el aire y a menudo parece (exageración que esconde una verdad profunda) que nos hemos desdoblado, de modo que es posible vernos escribiendo mientras escribimos, ser a la vez el escritor y lo escrito.

A MENUDO la creación emerge en el acto de la comprensión o la incomprensión parcial. Leo algunas líneas en francés o italiano, idiomas que no domino y que a veces parecen decir algo diferente de lo que dicen, y de inmediato las líneas mal comprendidas se me antojan más interesantes, más llenas de significado que las reales. De hecho, muchos de los fragmentos de este cuaderno –y algún que otro poema breve o de es-

critura rápida— han nacido de lecturas equivocadas de frases ajenas, recorridas por latencias que sólo la incomprensión desarrolla plenamente. Y descubro que a veces, para engendrar nuevas palabras, hace falta que las antiguas nos abran un poco de espacio.

«ESTO YA lo he tocado mañana», dice con angustia irreprimible Johnny en *El perseguidor*. Mi comprensión de esa angustia, pero también mi envidia, que es una lectura limitada de esa frase. Escribir para abolir el aquí y ahora, para olvidarse del peso del cuerpo, para ignorar la opresión o la tristeza del aire. Esto lo he escrito ayer, mañana, hace un año. Es decir, no estoy aquí cuando escribo, me pierdo de vista, me olvido de mí.

«LOS LIBROS son la vida en la medida en que constituyen probablemente lo más interesante sobre mí. Usted viene a entrevistarme porque escribo libros, no porque haya oído que soy un conversador espléndido. Cuando escribes es cuando tu mente trabaja a pleno rendimiento, no cabe duda. Así que cuando sales del despacho te encuentras algo más disminuido como persona.» Cuando leí estas frases en una entrevista con Julian Barnes, me sorprendieron por la claridad con que expresaban una idea no siempre evidente. Lo que aprecié sobre todo fue la idea de que el escritor es una versión mejorada o afinada del individuo que lo sostiene. No es sólo que uno escriba porque es lo único o lo mejor que sabe hacer (lo que al cabo es un diagnóstico insuficiente y con frecuencia equivocado, es posible que no escribamos bien, que otras cosas las hagamos mejor sin sa-

berlo, que todo este tiempo no hayamos dejado de engañarnos), sino que al escribir ponemos nuestra atención y nuestro esfuerzo en algo que nos trasciende y que es mejor que nosotros o, dicho de otro modo, que nos presenta mejores de lo que somos. La frase de Barnes, pese a su simplicidad, o tal vez por ella, es metafóricamente poderosa: uno sale disminuido de su cuarto, deja de ser un conjunto empleado en una tarea concreta para convertirse en una suma de miembros sin orden ni jerarquía. Esa disminución no significa que fuéramos gigantes ante la página. No es eso. Escribimos, bien o mal, porque al escribir sentimos que nuestras facultades alcanzan un punto de afinación inaudito. Esta tensión no puede durar mucho tiempo, y por eso debemos salir del cuarto, tomarnos un respiro, recobrar fuerzas. Pero el abandono trae aparejada una tristeza, la de quien recobra su apariencia mortal: la tristeza del cuerpo, la tristeza de un saco de carne y huesos que añora los momentos en que fue algo más que una suma o un conjunto anárquicos. Esa tristeza es también la de quien vuelve al redil del tiempo. Nuestra disminución es también aceptación del poder del tiempo, del que escapamos cada vez que nos acercamos a la página. Cuando el escritor afirma que su biografía es su obra no lo hace por prurito preciosista, sino porque es consciente de que la página publicada es el lado bueno de su retrato, lo mejor de sí, aquello en lo que cuerpo y mente se pusieron por unos instantes de acuerdo: la página es el sonido de un cuerpo afinado en la nota que lo envuelve. De ahí que la bronca pequeñez de ciertas notas deje bien a las claras la pequeñez de quien las emite, aunque no todo el mundo esté entrenado para advertirlo.

SUCEDE, en ocasiones, en el sueño, que las operaciones más arduas o complejas se resuelven con facilidad inusitada, como si nunca hubieran presentado problema o aquellas dificultades que preveíamos fueran tan sólo imaginaciones nuestras. Pero lo cierto es que, en efecto, se trata de operaciones complicadas que nuestro ser real (o, por emplear una expresión menos arriesgada, nuestro yo cotidiano) apenas si sabe resolver. En ocasiones, incluso, como en el clásico ejemplo que nos figura volando sin ayuda, se trata de acciones obviamente fantásticas o imposibles de cumplir. Pero en el sueño se tornan muy sencillas, casi triviales: ponemos un pie en el aire (en un invisible escalón del aire) y alzamos el vuelo tranquilamente, mientras nos decimos con alivio indecible: «¡Qué fácil era! ¡Cómo es que no me había dado cuenta antes!». El ejemplo del vuelo es un caso extremo, pero lo mismo puede decirse de otras actividades, fantásticas o no, como saltar vallas o caminar por el agua. Todo encaja con finura, sutilmente, pero a la vez con enorme naturalidad.

No es muy diferente, me parece, el estado en el que ideamos o escribimos un poema. No diré que se trata de un estado alucinatorio o cercano al sueño, aunque sin duda hay flecos de alucinación en el impulso creativo. Pero en él, aquello que en tiempos más romos o menos intensos parece imposible o fuera de nuestro alcance, se revela de pronto, no ya accesible, sino deseable, necesario para nuestro bienestar. Hay un verso de Juarroz que dice algo así como «fuera del poema el poema me parece imposible». Ahora, sin embargo, «dentro del poema», los versos se suceden y engarzan en un diseño plausible o

(si tenemos suerte) satisfactorio. No digo que no haya dificultades; sólo un porcentaje irrisorio de poemas se han escrito con rapidez o facilidad. Pero, de repente, ese artefacto hijo de la invención y la convención se nos muestra cerca de la mano; ya no reside en un podio inalcanzable, ya no se mueve en otro plano casi opaco a nuestros ojos. La resistencia que antes nos hacía desistir de antemano se ha desvanecido o forma parte de nuestro metabolismo, desmenuzada en las más o menos pequeñas resistencias con que nos topamos en el acto mismo de escribir.

Escribir significa conectar con cierta longitud de onda que emana de uno mismo. Hay que apartarse un poco del yo y orientar la antena en su dirección. Por eso el que escribe no es yo, sino quien le escucha, y por eso lo escrito no es el relato del yo, sino del otro, de ese tú que lo transcribe, que escribe al dictado en medio del tumulto cotidiano. Y, por si fuera poco, resulta que ese tú no siempre es el mismo, puede cambiar en cada audición. A veces incluso es un pequeño público que compete por un lugar de privilegio frente al estrado.

¿QUÉ SUPONE escribir sino el íntimo placer de enlazar unas palabras con otras, olvidarse del tiempo buscando hacer saltar la chispa que ilumine nuestra mesa de trabajo? Lo mejor de la escritura no es, en mi caso, la expresión de ideas o emociones preestablecidas, sino la posibilidad de habitar la materialidad de las palabras, limando sus aristas y dejándome guiar, no sin titubeos, por sus veladas resonancias. Buscar la frase imprevisible pero que al tiempo suceda con extraña lógica a la anterior.

Dejarse acunar por los zarcillos del ritmo. Palpar cada sílaba y cada palabra hasta obtener una estimación correcta de su ley.

Cada vez que abordo el papel guiado por un propósito demasiado claro me aburro pronto o descubro todo tipo de imperfecciones que me llevan, finalmente, a abandonar lo escrito. Mi trabajo como editor me ha dado cierta facilidad (que no tenía) para la redacción informativa o periodística. Pero no deja de ser eso, una habilidad, una técnica más o menos sutil que uno aprende con el tiempo. Escribir, en buena parte, es una actividad pasiva, una forma de abandono a lo que uno, con mayor o menor fortuna, va suscitando. En ocasiones ese trabajo de colaboración nos arroja a grandes panoramas, paisajes opulentos cuya existencia ni siquiera sospechábamos; más a menudo nos devuelve un reflejo innegable de nuestras torpezas y limitaciones. Es cierto que la recurrencia de este reflejo impiadoso puede acabar desanimando o desengañando, pero evitarlo no nos compensa de perder ese placer que obtenemos escribiendo lo imprevisto, lo impensable. Así que uno se acerca a la página sin una idea muy clara de lo que hará o dejará hacer, aunque sabe perfectamente lo que no quiere. La brújula opera casi siempre por exclusión.

Recuerdo una frase de Gil de Biedma que venía a decir, más o menos, que el trabajo básico de un escritor es ir resolviendo a cada paso problemas técnicos. No sé si exageraba, pues la naturaleza de tales problemas no es indisoluble, no puede serlo, de los propósitos estéticos e ideológicos con que uno aborda la página. Dicho de otro modo, el grado de ambición del escritor es directamente proporcional al número de obstáculos ma-

teriales que le es preciso vencer. Pero la idea de Gil de Biedma subraya el carácter esencialmente artesanal del trabajo creador, embebido en la minucia y el detalle revelador, condenado a moverse siempre por el revés de la trama. Se sortean por orden los obstáculos y uno llega, sin darse cuenta, al final del trayecto, hasta que vuelve a empezar.

SORPRENDE aún hasta qué punto se menosprecia la voluntad y fortaleza del escritor. Sólo tiene palabras. Y como los demás fuerzan o manipulan las palabras a su antojo, piensan que el escritor se les parece y que sus palabras son igual de mendaces o frágiles, que se rompen como simples juncos.

Nadie comprende la obstinación del escritor, porque nadie comprende la obstinación de las palabras que lo han elegido, aunque él piense que ha sido al revés, que su sentimiento de diferencia es el fruto de una elección consciente.

LEO el último poemario de un contemporáneo tenido por cordial y accesible, y me doy cuenta de que apenas llego a comprender la mitad de los poemas, que sin embargo hablan de sucesos y escenas cotidianas e incluso, en algún caso, banales. La impresión aquí es de amaneramiento y levedad exagerada, como si tuviera miedo de llamar a las cosas por su nombre pero tampoco se decidiera a llamarlas por un nombre de su propiedad. A menudo produce la irritación del que se ofrece sin convicción a invitarte, y aventura incluso una mano en el bolsillo, a sabiendas de que será otro, o tú mismo, el que finalmente pague la cuenta.

UNA IDEA de Iris Murdoch que leí hace tiempo: escribimos no para que lo escrito se nos parezca sino para parecernos a ello. Releyendo antiguas notas, me doy cuenta que esta idea lleva tiempo actuando en mí como una obsesión: en algún lugar la he llamado autobiografía a la inversa.

LA POESÍA, entre otras cosas, es dialogar con la palabra en libertad. Pero nunca como en un poema se percibe que las cosas se parecen a sus nombres. De ahí pudiera deducirse, tal vez, que en libertad las palabras tienden a caminar hacia aquello que nombran.

LO QUE molesta del sonetista: esa soberbia de gran maestro que busca el jaque mate en catorce jugadas. Apetece que el poema se rinda antes de tiempo tirando su rey, a fin de arruinar ese *grand finale* que hace relamerse al autor y lo condena a ser prisionero de su oficio.

UN LIBRO es lo que queda después de haber pasado infinitas veces por el mismo sitio. No una construcción: un surco, una herida en la tierra, la huella reiterada de unos pies afanosos.

CON FRECUENCIA, más que hacer nosotros algo, somos la resistencia contra la que ese algo germina y se fortalece. Cuántas veces, después de dos o tres horas de trabajo infructuoso, la línea o la idea buscada se me han aparecido cuando hacía otra cosa, cuando ni siquiera pensaba en mi trabajo primero. Esa línea estaba ahí, crecía contra el muro que yo mismo era para

ella, y sólo cuando me aparté se hizo visible, pudo cruzar al ámbito de la conciencia. Era importante estar ahí, ofrecer esa opacidad, pero también marcharse, deponer el pulso, los vectores de la voluntad. Estar y no estar, ser el interruptor de uno mismo, el latido cuya naturaleza incluye negarse a sí mismo.

LA AMBIVALENCIA del poema: apunta siempre a otra cosa, quiere ser transparente, una ventana por la que mirar. Pero el poema, para ser y ser leído, debe llamar nuestra atención; debemos tropezar en él para caer en esa otra cosa. Tal vez por ello quiera ser transparente: para que no lo veamos.

ESA EXTRAÑA metamorfosis que convierte el camino de cabras de la escritura en una autopista para la lectura.

EL DESIERTO del poeta es el aprendizaje mismo de su oficio. Consiste en dominar una retórica cuya primera utilidad o imantación es la mentira, el brillo fácil, la exhibición gratuita, el falso decorado de cartón piedra. Pero él quiere decir verdad, quiere decir de verdad, más allá de sus certezas y prejuicios cotidianos; y entonces debe pasar de largo ante la mentira, emplear todo su oficio en alcanzar algo que rebasa e incluso niega el oficio, ese curso nada acelerado de mañas verbales del que a veces se avergüenza pero sin el cual –pese a todo, y él lo sabe– nunca habría dado un paso en firme.

ABUNDAN en nuestra lengua las palabras que nadie emplea, que incluso se evitan por inseguridad o por prudencia. Como

ya señaló Joubert hace dos siglos, son palabras «con las que nadie sabe qué hacer».

CUALQUIER MÚSICO competente, digamos, un contrabajista de jazz o un violinista de banda de feria, me inspira más respeto y admiración que la mayor parte de los escritores (incluido, desde luego, uno mismo): la capacidad para, en tiempo real y ante el público, combinar su técnica y su experiencia con la inspiración del momento y desarrollar una estructura que los sentidos pueden acoger de inmediato. En comparación con ellos, cualquier escritor tiene algo de chamán, de fraude. Esa ocultación, sobre todo.

EDUARDO CHILLIDA: «Mi obra es una suma de errores que se compensan mutuamente».

CUANDO ESCRIBIR no es más que reordenar los muebles de la mente, iluminar un rincón que hasta entonces había pasado inadvertido.

OTROS IDIOMAS, acaso, para arrojarlos como pedrisco sostenido sobre la procesión de la lengua nativa y así depurarla, librarla de excrecencias, quitarle todo asomo de putrefacción o desidia, endurecerla y curtirla al contacto de ese frío violento.

CUANDO se trata de artistas, conviene saber cuándo estamos ante un ejemplo genuino de inconformismo, de disgusto con la propia obra, y cuándo ante una inclinación no menos pecu-

liar a ver más verde la hierba del vecino. Lo que hace el otro siempre parece más lucido, más lleno de mérito, por la sencilla razón de que desconocemos la trastienda, el humilde armazón de alambres y madera que lo sostiene; surge ante nosotros armado de pies a cabeza, como Atenea, y de inmediato nos arrastra a una guerra que no es la nuestra y en la que corremos el riesgo de perder el poco afecto que aún sentíamos por nuestras cosas. (En otras palabras, sal corriendo, aléjate cuanto puedas. No permitas que la excesiva cercanía te malquiste con tus propias obras.)

DIRÍA que quien hace las cosas con rapidez, ágilmente, piensa sobre todo en sí mismo; es decir, se hace a sí mismo al hacer las cosas, convertidas en trampolín hacia el yo. En cambio, quien hace las cosas con calma, lentamente, piensa más bien en las cosas mismas; deja que se hagan, a su ritmo, consciente de que este hacer también le hace a él.

Esta frase de Richard Ford en una entrevista: «Soy lento. Nunca he hecho una sola cosa importante en mi vida en la que ser rápido funcione. Obtengo lo mejor de mí mismo siendo paciente. [...] Si pudiera escribir más rápido y ser tan bueno como cuando voy despacio, lo haría».

CONTRA la escritura como confesión: Que tú necesites decir ciertas cosas no significa que los demás deban oírlos.

Contra la escritura como profesión: Que los demás necesiten oír ciertas cosas no significa que tú debas decirlas.

DE TANTO escribir se salió de la página. Siguió escribiendo para remendar el día.

HASTA EL más moderno, cuando hace algo en lo que no está versado, parece antiguo.

ESE INSTANTE fatal en que un escritor se convierte en negro de sí mismo.

PONE una frase tras otra, pero aún no sabe si son el cuchillo o la herida.

AUNQUE el poeta sí es capaz de sentir en pleno agosto el frío y la nieve del invierno más feroz.

EL POETA que pasea con su cuaderno y toma notas de esto y aquello: le sirven para dar el salto deseado. Pero lo realmente admirable es saltar sin apoyos.

POEMA, galería de espejos. Pero lo que se pasea por sus corredores es invisible.

LA FÁBULA de Ícaro no es sólo, como se nos recuerda una y otra vez con dedo admonitorio, un aviso a navegantes demasiado ambiciosos, empeñados en franquear o transgredir el espacio que se les ha asignado, el papel que deben representar. Es también una crítica al modo en que ciertas voluntades proceden a plasmarse e intervenir en el mundo. El fracaso de Ícaro no se

desprende, en realidad, de ese exceso de *hybris* que le lleva a rivalizar con el sol, aunque así lo parezca y así haya quedado registrado al margen de la fábula. Su verdadero error está en haberse contentado con una solución mecánica, esto es, en confeccionarse unas alas con plumas y cera que, llegada la hora de la verdad, no resisten el embate del calor. Nosotros no volamos, el avión lo hace por nosotros.

La genuina voluntad no debe contentarse con este atajo mecanicista; aun a sabiendas de que puede lograr poco o nada por esta vía, no debe plasmarse en el tener, en el simple hacer, sino proyectar su energía y sus vectores en el querer ser, gracias a la creencia disparatada, fuera de todo lugar y razón, de que a fuerza de querer volar nos saldrán alas.

CHARLES SIMIC: «Entre la verdad de lo oído y la verdad de lo visto, prefiero la silenciosa verdad de lo visto».

SI DEBO esperar a que todos los que hay en mí se pongan de acuerdo, no escribiré una línea. Mejor abrir este cuaderno y dejar que la discusión (íntima y arcana, en el mejor de los casos tan sólo comprensible para unos pocos) haga de las suyas; aceptar, en fin, que soy una jaula de grillos.

ÉL ME reprocha lo que no soy ni puedo ser de ningún modo. No ha entendido nada. Si algún valor tengo es lo que puedo ofrecer activamente, no la suma de mis carencias pasivas. Déjame con mi pobreza, mi desequilibrio; sólo así lo que tengo podrá moverse, ponerse en acción, ser esto que voy haciendo, y haciendo de mí, a cada instante.

MÁS QUE escribir, ser un espacio donde suceden cosas.

HE NOTADO que el tiempo me ha hecho algo más reacio a ensayar alternativas o ejercitarme en suertes que no había probado hasta ahora. Soy menos atrevido, menos inmaduro en mis decisiones, tal vez porque la gran frecuencia con que he debido corregir o descartar lo escrito en el pasado me ha hecho desconfiar de mis capacidades o de la bondad de ciertos experimentos, o incluso de la experimentación misma (a falta de un término mejor: tal vez fuera más apropiado hablar de búsqueda) como fuente de escritura. En parte es fruto de la madurez, de haber descubierto con cierta convicción cuál es mi mundo, qué forma de hablar me corresponde y cuál me traiciona o me violenta, aunque la admire en otros. Pero también es cierto, aunque quiera negármelo a mí mismo, que concentro esfuerzos y voy más sobre seguro, lo que es un error, porque en el arte no hay experiencia acumulable ni algo así como una inversión de tiempo y de esfuerzo que pueda rentabilizarse a corto o largo plazo. Antes había más hallazgos, más riqueza de la que partir, aun si después se limitaba drásticamente el número de páginas publicables. Me he vuelto, en fin, menos disperso, menos *irresponsable* en mi disposición, y todo se vuelve un poco más angosto, se empobrece también, porque la penuria llama a la penuria en un extraño círculo vicioso difícil de romper.

HAY ALGO en esta luz, en el sesgo tenue y matizado de la luz del norte, más determinante de lo que solía pensar. A sus pies

el mundo está como sumido en sus formas, guarda una grisura discreta, no llama la atención sobre sí mismo: hay que mirar largo tiempo para hacerse con él, volver una y otra vez sobre el paisaje para deslindar y encender sus formas; hay que darle, en fin, mucho de uno para que cobre vida, proyectando nuestra imaginación y nuestro deseo en un esfuerzo por disipar la oscuridad, conjurar el silencio de esa noche unánime y primordial que amenaza con invadirlo cada poco. No es como la luz violenta del sur, que estalla en múltiples y nerviosos paroxismos, que salpica los ojos y los sentidos con una insolencia juvenil que hace a un lado cualquier resistencia: los colores y las formas se nos ofrecen con impudor, compiten por nuestra atención con una ferocidad que puede ofuscar al pensamiento: todo está ahí, al alcance de la mano, basta con tomarlo y blandirlo en el aire, cantar sus alabanzas, henchirse de mediodía.

La luz del norte exige otra sintaxis, otro movimiento del pensar. No importa el turno de las estaciones: por debajo de cambios aparentes, aquí las cosas se remansan en su aparente atonía, en sus grises y verdes y ocre que atenúan las fronteras, las diferencias, y la mente las persigue con tiento insistente, con la prudencia ávida del que no desea espantarlas pero siente el imperativo de la búsqueda y la posesión: quiere hacerse un hueco entre ellas, indagar en su distancia y su misterio. El pensamiento también se remansa, discurre en una espiral que extrae cada vez nuevas conclusiones, o la misma infinitamente matizada, afinada. Y se habla con otra voz, menos brillante y decorada, llena de graves sutiles que

avanzan por debajo de la melodía principal hasta alcanzar su destino. Todo lo obtenemos con esfuerzo, en una tensión activa que nos obliga a ponernos de parte del mundo, proyectando en él nuestros deseos y fantasmagorías, nuestros giros mentales y nombres privados. Para los ojos del norte, en fin, la plenitud no es un instante sino un proceso, no es la hora rigurosa y solar del mediodía sino el lento entreverarse de la conciencia y el mundo, la hora declinante del atardecer, cuando más importa arrebatarse a la noche el secreto de las formas, el misterio de lo visible.

ALGUNOS ARTISTAS parecen existir únicamente para dignificar lo que en otros nos irrita o avergüenza: ciertas inclinaciones o modos de hacer que, en ellos, se vuelven soportables e incluso placenteros, reinventados con una convicción contagiosa, desprovistos del aguijón que nos espantaba hasta entonces. No son muy importantes, tal vez, pero nos dan una dosis de extravagancia o de vulgaridad por un precio asequible, y nos sueltan un poco, nos hacen más elásticos y tolerantes, más espaciosos.

SIEMPRE ESTARÉ más cerca de los escritores para quienes el hecho de escribir supone al menos una alegría física, instintiva, casi animal, como la de un niño saltando las olas o dejándose llevar por el entusiasmo de la carrera, jugando con una fuerza que no sabe cómo agotar, braceando en el excedente de sí mismo. Esa ligereza, al cabo, su facilidad para ir de un estado a otro, de la risa al llanto, del juego a la hos-

quedad. Como Dickens, que lloraba y reía con cada quiebro de la acción, y a quien sus hijas oían desde el piso de abajo decirse en voz alta los diálogos de sus personajes.

QUE LAS reglas no te impidan ver el juego.

1992-2008

BIBLIOGRAFÍA DE JORDI DOCE

POESÍA

- Mar de fondo* [plaquette], Gijón, Heracles y nosotros, 1990.
- La anatomía del miedo* (Premio «Antonio González de Lama»), León, Ciudad de León, 1994.
- Diálogo en la sombra*, Gijón, Deva, 1997.
- Otras lunas* [plaquette], Oviedo, Nómadas, 1999.
- Lección de permanencia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Los pájaros* [plaquette], Icod, Aula de Arte y Publicaciones, 2001.
- Otras lunas* (Premio «Ciudad de Burgos»), Barcelona, DVD Ediciones, 2002.
- La complicidad* [plaquette], Santander, Los pliegos de La Ortiga, 2002.
- Fuego* [plaquette], Santander, Ultramar, 2003.
- Gran angular*, Barcelona, DVD Ediciones, 2005.
- Poemas 1994-2005* [plaquette], Valencia, Universitat de València, 2005.

PROSA

- Bestiario de Anad*, Oviedo, Texu, 1995. Edición corregida y ampliada en *Bestiario del nómada*, Madrid, Eneida, 2001.
- Hormigas blancas. Notas 1992-2003*, Madrid, Bartleby, 2005.

Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea [ensayo] (IV Premio de Ensayo «Casa de América»), Barcelona, Península, 2005.

Curvas de nivel. Artículos 1997-2002 [artículos], Tenerife, Artemisa, 2005.

La puerta del año [diario], Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2007.

La vibración del hielo [diario], Villanueva de la Serena, Littera Libros, 2008.

EDICIONES

Agenda: An Anthology of Spanish Poetry, Londres, verano 1997.

Música urbana, de Elaine Feinstein, traducción colectiva, Madrid, Hiperión, 2002.

Poesía hispánica contemporánea, con Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005.

Quimera: Dossier Antonio Gamoneda, con Marta Agudo, Barcelona, n. 275, octubre 2006.

Poesía en traducción, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.

Ínsula: Dossier Antonio Gamoneda, con José María Castrillón, Madrid, n. 736, abril 2008.

Un círculo de piedras. En torno a José Ángel Valente, con Marta Agudo, Madrid, Abada, en preparación.

TRADUCCIÓN

- Charles Tomlinson, *En la plenitud del tiempo* [plaquette], Oviedo, Nómadas, 1994.
- Paul Auster, *Desapariciones*, edición bilingüe, Valencia, Pre-Textos, 1996. Versión corregida y aumentada en *Pista de despegue*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Charles Simic, *Hotel Insomnio* [plaquette], Oviedo, Nómadas, 1998.
- Ted Hughes, *Cuervo*, edición bilingüe y anotada, Madrid, Hiperión, 1999.
- Guillevic, *Diálogos* [plaquette], Oviedo, Nómadas, 2000.
- T. S. Eliot, *La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas*, con Juan Malpartida, edición bilingüe, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- William Blake, *Los bosques de la noche (Poemas, canciones y epigramas)*, edición bilingüe y anotada, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- Thomas de Quincey, *Memoria de los poetas de los Lagos*, selección, traducción y notas, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- Geoffrey Hill, *Veintisiete poemas*, edición bilingüe, Tenerife, Taller de Traducción Colectiva, 2003.
- Elizabeth Cook, *Aguiles*, con Nuria González Oliver, Madrid, Turner, 2003.
- Charles Simic, *Desmontando el silencio (Antología poética)*, edición bilingüe, Lucena, 4 Estaciones, 2004.

- Paula Fox, *Elegancia prestada*, con Nuria González Oliver, Madrid, Turner, 2004.
- Charles Tomlinson, *En la plenitud del tiempo*, edición bilingüe, Barcelona, DVD Ediciones, 2005.
- William Blake, *Tiriel / El libro de Thel*, edición bilingüe, Tenerife, Artemisa, 2006.
- Thomas de Quincey, *Cenas reales y presuntas*, Gijón, Trea, 2006.
- Joan Elias Adell, *Pistas falsas*, con Marta Agudo, Barcelona, La Garúa, 2006.
- Geoffrey Hill, *Himnos de Mercia*, con Julián Jiménez Heffernan, edición bilingüe, Barcelona, DVD Ediciones, 2006.
- Peter Redgrove, *Para el ojo que duerme*, edición bilingüe, Madrid, Luis Burgos Arte del Siglo XX, 2006.
- Thomas de Quincey, *Los césares*, Barcelona, Alba Editorial, 2007.
- W. H. Auden, *Los señores del límite. Poemas y ensayos 1927-1973*, edición bilingüe, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2007.
- Anne Carson, *Hombres en sus horas libres*, edición bilingüe, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- John Burnside, *Poemas 1988-2008*, edición bilingüe, Valencia, Pre-Textos, en preparación.

INCLUIDO EN LAS ANTOLOGÍAS (SELECCIÓN)

- José Luis García Herrera (ed.), *Los nuevos poetas*,
Barcelona, Seúba, 1994.
- Alfonso Fernández (ed.), *Cuaderno Laberinto*, Oviedo,
KRK Ediciones, 1997.
- Jesús Munárriz (ed.), *Un siglo de sonetos en español*,
Madrid, Hiperión, 2000.
- Joaquim Manuel Magalhães (ed.), *Poesia Espanhola,*
anos 90, Lisboa, Relógio d'água, 2000.
- Alejandro Krawietz y Francisco León (eds.), *La otra*
joven poesía española, Tarragona, Igitur, 2003.
- Josep. M. Rodríguez (ed.), *Alfileres. El haiku en la*
poesía española última, Lucena, 4 Estaciones, 2004.
- Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas (eds.), *Campo*
abierto. Antología del poema en prosa en España
(1980-2005), Barcelona, DVD Ediciones, 2005.
- Javier Gómez-Montero (ed.), *Cuando va a la ciudad, mi*
poesía. Das Gedicht und die Stadt. Gegenwartslyric aus
Spanien (1980-2005), Madrid, Sial, 2005.
- Antonio Gallego (ed.), *Al son del roncón. La música en*
los poetas asturianos, Oviedo, Real Instituto de
Estudios Asturianos, 2006.
- Amalia Iglesias (ed.), *Poetas en blanco y negro*, Madrid,
Abada, 2006.
- Rafael Morales Barba (ed.), *Última poesía española*
(1990-2005), Madrid, Marenostrum, 2007.

ÍNDICE

PÁG.

Preludio para Jordi Doce (A. G.)	5
Una fidelidad	19
Selección de poemas	49
Preámbulos del poema	51
Diálogo en la sombra	52
Credo	53
Otros inviernos	54
El paseo	56
Llamada	59
En el cerro	60
Marina (fragmentos)	61
Noche de agosto	63
Runa, VIII	64
Palabras para Paula	65
Delfín risueño	66
Constatación del miedo	67
En blanco	68
La espera	69
Saludo	70
Viejo poeta	71
Agosto	72
Albada	73

Fuego	76
Vuelo antiguo	78
Gorrión	80
Águila	81
Invernal	82
Refugio antiguo	84
Mayo	86
Mediodía	88
Aniversario	90
Distrito Federal	91
Mercado	92
Epílogo	93
De vita beata	94
Una página, un jardín	95
Aparición	97
Elegía	98
Fragmentos de una poética en curso	99
Bibliografía de Jordi Doce	123
Poesía	123
Prosa	123
Ediciones	124
Traducción	125
Incluido en las antologías (selección).....	127

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. 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 d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PYP

[21]



Fundación Juan March