SANTIAGO MONTOBBIO. ESCRIBO SOBRE EL AIRE DEL OLVIDO

CONVERSACIONES CON AMARANTA SBARDELLA

Dos fases de escritura poética

Amaranta Sbardella *-Hay una primera fase de tu trabajo que se articula en unos libros, -El anarquista de las bengalas, Absurdos principios verdaderos, Hospital de Inocentes y Tierras-, y que es la de la juventud, diríamos, la de los 20 años, y después, a partir del 2009 se podría decir que hay otra fase de producción, de escritura poética. Quiero hacerte al respecto una primera pregunta: ¿podrías tú mismo presentar en pocas palabras estas dos producciones, y decir si hay algo que las separa? Te doy la palabra a ti, para retomarla después y abundar en este aspecto.*

Santiago Montobbio *-Bueno, se da esta forma curiosa de destino artístico, que se ha cumplido de esta manera, en efecto. Una obra de juventud producida con mucha intensidad en un bastante breve lapso de tiempo: los cuatro títulos que has citado son de mis 20, 21 años, del año 87. Es una producción intensa en un año. El 88 aún escribo pero menos, los dos años siguientes voy escribiendo de un modo más espaciado y dejo ya de escribir, y estoy prácticamente veinte años de silencio, y el 2009 se vuelve a retomar la poesía y hay otra obra con la distancia que es y da este silencio, escrita con extraordinaria intensidad, de manera fluida, como en un raptó, con fulgor. Después de veinte años de silencio, escribo 438 poemas en tres semanas de marzo y unos días de abril, y otros 500 en verano y otoño. Así que hay estas dos fases de escritura poética, y lo que las separa son veinte años de silencio.*

La obra de juventud está escrita en un breve período de tiempo, y esto hace que sea una obra cerrada además de abierta: suscita, supongo, muchas posibles sugerencias y caminos

para vivirla e interpretarla, pero a la vez tiene una gran cohesión interna, una muy destacable coherencia íntima, y así se vertebraba a través de varias líneas de fuerza y distintos tipos de poemas, que se entretajan o entrecruzan, y en los que están presentes unas obsesiones centrales y unas imágenes recurrentes en que se encarnan. Unos temas, unos títulos y unos símbolos. La obra de 2009 está escrita aún con mayor celeridad y de manera muy fluida, y tiene por ello también una especial cohesión. ¿Qué las une y qué las separa? Están escritas por la misma persona y por el mismo artista, pero que tiene veinte años más. Supongo que esta obra de madurez enlaza con la de juventud, a la que prolonga, desarrolla, complementa y varía. Habrá constantes comunes, y supongo que las obsesiones y temas centrales pervivirán, como sería natural, igual que también lo sería que éstas se presentaran con matices que de algún modo las diferencien y así supongo que es. Pienso que hay una mayor serenidad, como es propio de una obra ya de madurez. El lector lo apreciará y sabrá ver, y me alegra decir que lo podrá hacer pronto, ya que en diciembre se publicará un libro con una selección representativa de esta nueva obra poética en la veterana colección de poesía El Bardo con el título *La poesía es un fondo de agua marina*.

Veinte años de silencio

Y en estos veinte años, ¿te ha pasado a veces como la chispa de escribir, o algo semejante? Hay algunos autores, algunos poetas, como el mismo Espriu, que decía que por la noche le salían unas palabras que iba recombinando durante el día, o hay casos de silencios en los que de todas maneras se produce algo pero no se da por escrito. Entonces, en estos veinte años, ¿qué ha sido de la percepción de un hombre que iba creciendo y al mismo tiempo de un poeta que iba percibiendo su propia madurez artística?

Vamos a ver, el silencio no sólo es un vacío, en el sentido de que ha de ser activo: el silencio produce. Hablas, por ejemplo, de Espriu. Espriu decía que un poema podía tener una gestación muy lenta y la ejecución ser relativamente rápida; en su caso, él hablaba de escribir un poema durante varios días: yo soy de una ejecución mucho más veloz, pero también, pese a ello, estoy en consonancia con este pensamiento sobre la existencia de la gestación, sobre su realidad, su importancia y su valor en la creación. Pienso que la

producción tan intensa que se dio el 2009 fue como levantar una esclusa y que fluyera el agua retenida, y que tantos años de retención, de silencio y de abstinencia explican o dan razón de una producción tan intensa, que si no quizá no hubiera sido posible. Es decir, me parece que una cosa está en relación con la otra. Mientras se da ese silencio, pues yo no lo sabía; yo no sabía que en el año 2009 ese silencio se iba a acabar e iba a dar lugar a una producción intensísima. No lo sabía, porque en este sentido es misteriosa. Ahora ya lo sabemos, que ha pasado así, pero esto el año 2007 no te lo hubiera sabido contestar. Te hubiera dicho que yo llevaba tantos años sin escribir y que no sabía si volvería a escribir, ni qué iba a ser de la escritura, o de cómo se cumpliría mi destino artístico, si con más silencio o con una vuelta a la escritura. Ahora, el silencio fermenta, hace germinar, madura, produce, sí, porque me parece que el silencio da razón y causa esa producción tan intensa, que luego digamos se como vacía en ella, y es quien da esa intensidad. Si no, no hubiera sido posible, me parece. Quiero decir que ese silencio fue un fenómeno natural que dio otro fenómeno natural que fue una producción muy intensa. Lo ocasionó y lo hizo posible. Creo así que puede contemplarse el silencio como algo que forma parte también de mi poesía, ni que sea de manera singular; como su reverso, su contraste, su vaciado. Pero ha sido también la tierra en que ha ido madurando la nueva poesía, el barbecho en que se ha creado su sustrato, y ha ido formándose. En el silencio la poesía ha echado raíces, se ha nutrido callada, pero viva. En este sentido, el silencio forma también parte de la obra, porque la hace posible, y en ella ésta se nutre y alienta, madura. En el silencio, así, también se trabaja. También es arte. Al vernos con motivo de un congreso del Grupo de Estudios sobre el Exilio de la Universidad Autónoma de Barcelona, que preside, le explicaba a la escritora hispanomexicana Angelina Muñoz-Huberman esta curiosa forma en que se había dado mi destino artístico, esta particularidad de haber estado –le decía- veinte años sin escribir, sin hacer nada, y luego escribir mil poemas en unos meses. Y Angelina al momento me atajó y me dijo: “No. Estos veinte años no estabas haciendo nada: estabas trabajando”. Y pensé que tenía razón. De hecho, dice “El anarquista de las bengalas”: “A todas horas trabajo,/ y en especial cuando la gente afirma/ que no hago nada”. Puede quizá parecer que veinte años de aparentemente no hacer nada es mucho tiempo, un plazo muy largo. Pero, sí, creo que es cierto, y que Angelina y mi poema tienen razón. Si en ese silencio no hubiera habido también una labor callada, mineral, de creación, ésta no hubiera podido luego darse del modo en que se ha dado. Quizá entonces no podía saberlo.

Me preguntas por mi percepción, la de este hombre que iba creciendo, y un poeta que iba percibiendo su propia madurez artística. Esto se da en silencio, y, por tanto, esta posible variación en la percepción no produce frutos artísticos, poemas en que se pueda ver. Los poemas vienen veinte años después. En ellos, supongo, y como te decía, hay un nexo de unión con los anteriores pero también hay matices que los distinguen, evolución en temas y su tratamiento, en las constantes y obsesiones y en sus matices. Te hablaba de una mayor serenidad. También quizá el percibir la vida como un don, como un regalo. Está así más presente el gozo de vivir. También sus sombras y sus tristezas, pero de igual modo el gozo. Y por esto no es una poesía tan interior y tan cerrada, al menos en comparación con la de juventud, tan oscura, y hay en ella más aire y más luz. Es lo que pienso ahora que te puedo decir. Esta madurez artística puede verse cuando se vuelve a escribir, en los poemas que se escriben. Es difícil hablarte de cómo y de qué ha sido de la percepción de este hombre y poeta que madura en este tiempo: ha ido esto, madurando, pero en silencio, en la vida natural de las noches y los días y que al menos en objetos externos no produce arte sino que está ligada al silencio. Los poemas permitirán apreciar las variaciones en la percepción, los signos de la madurez del hombre y el poeta.

También el silencio es un misterio, como el arte, y lo he vivido de manera natural, sin forzarlo. Creo que el silencio ha sido fuente y alimento, tierra, agua y aire para la posterior poesía, en la que ha germinado y tiene sus raíces. Pero entonces no se siente que se produce algo –esta posibilidad que aduces–, sino que uno sólo se nutre. No he forzado el escribir, ni he intentado ponerme a escribir cuando no escribía. Asumí el silencio. No sabía si volvería a escribir o no, pero pensaba que si volvía sería de una manera por completo natural, y así ha sido. He vuelto a sentir la necesidad de escribir, de manera natural y no programada, y el escribir ha vuelto a darse en mí de manera imprevista e impensada. De pronto me he encontrado escribiendo, y así pensaba que sería. Ha sido una experiencia de escritura muy semejante a la que había tenido en mi juventud: he escrito poesía de muy similar modo, en un raptó y con pasión, con celeridad extrema, sin duda ni vacilación alguna, casi sin poder seguir con la mano el desarrollo del ritmo que en el adentro se despliega.

La inspiración. Los originales

*A eso quería llegar: a la inspiración artística. En diversas ocasiones -en varias entrevistas, o en charlas o así- has afirmado que los poemas te salen de una manera tan fluyente y tan natural, y al leer los mismos poemas y al traducirlos me preguntaba sobre esto, es decir, sobre el momento de la creación y el posterior: tú das una creación poética, pero en el momento en que de todas maneras tienes que pasarla al ordenador, como dices en la "Nota a la edición" de **La poesía es un fondo de agua marina**, entonces te das cuenta de que has escrito algo y no tienes esa voluntad de cambiarlo, es decir, de cambiarlo o de esmerarlo o de cuidarlo o de darle nuevo sentido con nuevas palabras, y en eso se ve la importancia que tú das a la creación artística y la manera en que la vives*

Como fruto de un momento, sí.

Como fruto de un momento, y entonces, esto

Sí, sí, es así, es verdad. A veces me preguntan, quizá porque llama la atención, y he de decir que el escribir a mí se me da así. Casi no corrijo, realmente si se ven mis originales, que precisamente ahora han salido algunos con el resultado publicado, puede comprobarse que éste es exactamente igual a como el poema se publica; no hay una coma tocada, ni el cambio más mínimo. A veces el mismo original incorpora por ejemplo una variación de una palabra, a veces escribes el poema y se te ocurre añadir dos versos como final y luego dudas de si esos dos versos escritos sólo dos minutos después son el final o sobran. Alguna cosa así, muy mínima, pero en general el fruto se da ya maduro, y el resultado se logra y se realiza ya en su primer impulso, a la vez que él, en ese momento de la creación. Es también la explicación de que haya podido, por ejemplo, recopilar los textos que me quedaban inéditos de mi poesía de juventud para *Absurdos principios verdaderos*: están pasados al ordenador 2006, 2007, veinte años después de escritos. Entonces yo no me sentía ni capaz ni con voluntad ni con ganas ni con autorización hacia mí mismo de cambiar cosas escritas hace veinte años, y los pude rescatar y emplear porque estaban tal como se han publicado, en su primer impulso que a la vez era ya su resultado definitivo. Y fruto de un momento.

Pero esto no es una cuestión técnica sino de naturaleza. No es un procedimiento: el poema se me da así, me nace así. Me aparece ya como fruto maduro, y por ello no hay diferencia entre su primer impulso y su resultado definitivo, porque ambos son lo mismo, como te decía puede comprobarse en estos originales que se han publicado. Los originales, en este sentido, son un elemento de cultura que puede iluminar una obra, y hablarnos de su verdad. Acreditarla. Los originales siempre tienen razón. A veces, ante alguna duda que me suscita algún poema, voy al original para ver cómo en verdad es, y compruebo, sí, que el original tiene razón. Puede ser que al pasar el poema al ordenador introdujéramos algún cambio, y que suele ser erróneo –porque es posterior-, y el original así nos lo demuestra. Y así, como elementos que ayudan a la comprensión de una obra, y a percibir gracias a ellos cómo nació y fue hecha, es como creo que hay que contemplarlos, y por eso acepté la sugerencia de María García Esperón de publicar en su blog *El poema es todo*, dedicado a mi poesía, algunos de ellos. Y así allí están los originales de siete poemas de 2009. Este, creo, es el destino que es bueno que tengan y que es hermoso darles. Con motivo del centenario de Onetti, su viuda donó sus originales a la Biblioteca de Montevideo, y gracias a ello los especialistas en su obra podrán consultarlos y de esta manera acercarse más a su obra, a su raíz, y es seguro que les ayudará a comprender cómo se hizo. Es dar a los originales un uso y un destino de cultura que me agrada, en vez de venderlos en una subasta de Sotheby's para ver qué cotización alcanzan. Y es también en este sentido que se han publicado algunos de los de mis poemas en *El poema es todo*, y allí pueden verse. Los originales son en verdad significativos y testimonio y prueba del modo en que escribo, que allí puede percibirse. Y, por ello, no son sólo esto. Stefan Zweig coleccionaba manuscritos y originales, y con pasión, pero no lo hacía como coleccionista, por el valor, quiero decir, que pudieran tener en cuanto documentos –valor histórico o económico-, sino por su naturaleza, por una cuestión de concepción, moral. Porque creía que eran el testimonio que queda del soplo del espíritu en que se da la creación: son la huella de ese soplo, el rastro que queda –el original de la partitura o el poema, tal y como en el momento de nacer salió- de esa vivencia espiritual, lo único que puede acercarnos un poco a ella y lo único que de ella queda y se conserva. Son su testimonio, su prueba. Y éste es su valor. Un valor espiritual. También yo lo creo así, y que el valor extraordinario que tienen los originales es éste: son el palpito de la creación, lo que de su aliento o aleteo quedó en ellos fijado, y tal como en su momento se dio. Mi experiencia al escribir a chorro tantos poemas seguidos, cada día, como una dicha y a la vez un deber, el deber de ser fiel a la luz que nos los dicta, de algún modo está y perdura en ellos, ahí. En sus líneas y el modo en que están trazadas se encuentra la silueta de esa luz.

Son lo que de ella queda, aún está. Y su aliento en ellos perdura. Y los originales muestran que los poemas así nacen, así se dan, así los escribo. Y esto no es por una habilidad, una cuestión de oficio o dominio técnico, sino, como te indicaba, de raíz, de naturaleza, y es la inspiración a la que te refieres y que mencionas. Mi poesía es inspiración. Se basa en ella, se da en ella, mientras ella pasa, como un temblor o una música o un aletear o una caricia que se forma en el aire, como el susurro del agua, el compás del adentro. La inspiración –lo he contado- te hace sentarte en un banco de la calle o apoyarte en un árbol para escribir el poema que en ese momento te asalta, allí y de pronto sucede. Y hay que escribirlo a su dictado, de prisa, sin vacilación ninguna. A veces he recordado una afirmación que hacía Carmen Martín Gaité en sus últimos años, y en la que aseguraba que a la hora de escribir a la inspiración la veía llegar con alas y todo. Me gusta y la he recordado porque yo también lo siento así, así también me pasa. Escribo en ese trance, en ese raptó, en ese soplo del espíritu o dilatación de la conciencia, y en ella las palabras surgen claras, precisas, definitivas. Y por ello no las corrijo ni retoco luego. Siento que en su momento, al escribirse ya salieron como tenían que salir. Como podían salir. Que están como en su naturaleza ha de estar, como nacieron en su momento, al dictado del espíritu que las sopló. Y es precisamente por haberse dado así que no pienso en revisarlas o corregirlas. En mí el escribir se da así, de esta manera. Escribo así.

La corrección. Maneras de escribir

Y cada persona tiene su trayecto y su manera de escribir, pero¿ cómo, de qué manera ves tú a algunos autores que pasan días y años esmerando, cuidando y trazando e intentando dar un equilibrio y una?

Como acabas de decir, hay muchas maneras de escribir; sería una obviedad o una simpleza decir que todas son respetables, porque por supuesto lo son. Ahora, yo tengo esta particular experiencia personal, esta manera de escribir; vivo así la escritura, escribo así, y por ello me resultan bastante ajenas y difíciles de comprender este tipo de prácticas y maneras de

proceder, esta clase de autor que sobrecorre siempre, que trabaja siempre –y me he referido a veces a alguno de ellos, como a Juan Ramón Jiménez, que habla de revivir un poema, lo que quiere decir que está veinte años retocándolo, o a Valéry, que decía que un poema nunca se acaba, que sólo se abandona-, porque esta idea de sobrecorregir siempre me resulta muy ajena a mi manera de vivir la creación como fruto de un momento, como fruto que se da ya -mejor o peor, porque hay poemas seguramente de mayor o menor calidad artística, ya que esto es inevitable, momentos más altos, más felices en una producción-, pero que se dan así, que resultan así, tal como salen, es decir, salen ya como resultado. Esto es lo que puede llamar la atención, o veo y me parece que la llama. ¿Cómo veo a estos autores? Supongo que habrá para quienes es sencillamente una manera de escribir. Hay algunas muy particulares, como, por ejemplo, las células lírica de Foix. Una célula lírica, según la definió el poeta, es el punto de mayor intensidad de un poema, o, mejor, su nudo o su semilla, el núcleo de tensión a partir del cual puede desarrollarse el poema. Foix apuntaba una célula lírica en la adolescencia y muchos años después la desarrollaba, y escribía a partir de ella el poema; es un procedimiento muy singular y que puede también llamar la atención (y que podría quizá ponerse en relación con la afirmación de Valéry, quien aseguraba que él tenía una revelación o momento privilegiado que se prolongaba después en el tiempo), pero el fruto que de él resulta es espléndido, y como una manera particular de escribir me parece que, aunque sea distinta a la que yo tengo, merece la mayor consideración. Es sencillamente una manera distinta. A veces, en cambio, este fruto de labor paciente, de corrección y esmero, es consecuencia de una falta de dotes naturales, de que ese autor tiene el don de la creación bastante escaso, adjetivo que empleo quizá por recordar aquello que decía Sabicas de que el duende anda muy escaso.

Sí, sí, también lo dices en un poema.

Pues sí. En fin, hay escritores en los que puede ser que ejemplifique una limitación, o una poca facilidad o predisposición natural para la creación. Podría ser el caso de Gil de Biedma, que escribía un poema durante dos o tres años, y la causa de ello podría ser el que estuviera poco dotado para la creación, y también quizá pueda explicar que tenga una obra tan breve. O puede que sea, sencillamente, una manera de escribir, pero que no implique o en la que se traduzca una pobreza o limitación. No sé. Supongo que puede haber distintos casos.

He dicho en alguna ocasión que no tengo ninguna especial predilección por los remendones y sus versos recalentados, y podría repetirlo ahora. De hecho, lo que simplemente sucede es que el arte en mí se da de un modo muy distinto y como he explicado, y por tanto esta experiencia de corrección constante, de sobreescritura, me resulta extraña, en tanto que muy ajena a la mía, y por esto me es difícil de comprender. Porque en mí la escritura se da de otro modo, y no precisa de esta corrección, elaboración o trabajo detallado y constante.

La perfección. La belleza. La vivencia del arte

“Lo esencial en arte es siempre incorregible”, afirmó Antonio Machado, y también yo creo que es así. Esta afirmación coincide con mi vivencia, con vivir la creación como fruto de un momento, que te decía: fruto que ya se da así, redondo y maduro ya en el momento de nacer, y mientras nace y se crea, al escribirse. Maduro, definitivo, no sé si quizá redondo, como te decía. ¿Qué buscan estos autores que retocan constantemente? ¿Redondearlo? No sé si tiene sentido o es posible. Lo esencial en arte es siempre incorregible, y ese fruto se ha dado ya, y se ha dado así. Es mi vivencia, y por esto no comprendo estas prácticas o experiencias. Tanto es así que te he cortado mientras hacías la pregunta y no te he dejado terminar de expresarla. Decías que estos autores retocan y corrigen intentando dar un equilibrio y una, y aquí te he interrumpido. Me disculpo y me pregunto: ¿una qué? ¿Una perfección, quizás? No es misión ni objeto del arte alcanzar la perfección, ni tener perfección ninguna, sino expresar una verdad, y del modo en que ésta se da. Y en la expresión de esta verdad no tiene porque haber perfección: es un concepto que resulta ajeno al arte, y esto implica que el autor que la busca y la pretende desconoce que esto es así. Recuerdo unas frases muy punzantes y como entrecortadas de Ramón Gaya, en que expresa con gran penetración la vivencia del arte, y que encajan perfectamente con lo que te estoy diciendo. Dicen así: “Yo no me repito, insisto.// Lo que es perfecto es que es falso.// Sólo la mediocridad debe ser perfecta siempre.//La verdad es oscura.” Así, no tiene sentido pretender o buscar la perfección en arte. ¿Qué más se puede querer o buscar? ¿La belleza, por ejemplo? Tampoco es misión del arte, aunque esté en él. Pero se encuentra en él, digamos, por añadidura, y no es su fin o su objeto. Se da de manera consustancial en su misma expresión, al escribir el poema o crear el objeto de arte. Y esta belleza puede ser

turbadora, inquietante, convulsa. Y no es su fin o su objeto. El arte transmite con intensidad una vivencia espiritual, y esta intensidad se ha de trasvasar a su receptor o lector; ha de sacudir su conciencia, afilarla, o, aunque sea de manera más suave, inundarla y traspasarla. El poema no es un objeto de adorno, ni el arte decoración. Por esto dice con razón Antonio Gamoneda: "Yo me siento ofendido cuando alguien dice de un poema mío que "es muy bonito"".

No se busca, no se debe buscar la perfección ni la belleza, pues. Pero en su intento o en su anhelo, en su búsqueda por parte de algunos –quizá entre ellos éstos que corrigen y retocan con esmero y sin descanso a los que te refieres, a veces durante años- se encierra una intención o un afán que podemos comentar. Y que es una tentación y un peligro que puede rodear al arte, y hacer que éste se vuelva una obra de orfebrería, una artesanía constante y casi infinita, y no agua de fuente, agua que mana. Espíritu que en ella brota y que se da. Y que se hace poema. En la poesía o el arte como un don y no como una técnica o un trabajo. La belleza y su afán por ella es un peligro para el arte, un elemento que puede intoxicar la actividad de creación, forzarla o alterarla. Creo que es en este aspecto muy penetrante y acertada la observación de Chillida: "La belleza se mezcla siempre en los asuntos del arte. No siempre para bien. Es a veces uno de los enemigos más tenaces y peligrosos". Y que tiene un sentido profundo, y es una afirmación que expresa con sutileza una verdad, y que nos lleva a preguntarnos por la naturaleza del arte y cómo se da en su actividad, cómo ésta ha de corresponder a su naturaleza, a su ser, y ser fiel a ella, traducirla con rigor y fidelidad.

Me llamó la atención una afirmación de Ramón Gaya, que uno en mi recuerdo a esta de Chillida, y quizá porque las dos rodean y se adentran en una misma verdad. Dice Gaya: "El primero y pequeño síntoma que tienen un futuro pintor de que posee vocación pictórica es un irresistible apetito por el color. El segundo y gran síntoma de su seria vocación pictórica es que el color no le importa ya". Recuerdo que le pregunté por ella a Lluís Ribas, en una charla que teníamos en su galería de arte sobre arte, poesía y pintura, dentro del décimo Festival de Poesía de Sant Cugat, porque pensé que le llamaría la atención y quería ver qué me decía sobre ello, y cómo la entendía. Le pareció, en efecto, extraña. Y no dijo nada. No sé si no le suscitó nada, o guardó esta esta reflexión para su adentro quizá para dejar que madurara allí, y le dictara o revelara desde ellos en algún momento su sentido. Pero yo creo

que encierra una verdad. El gusto por los colores en el pintor, o por las palabras en el escritor, nace cuando se despierta el gusto o la afición por pintar o escribir, en ese principio en que se ve que se tiene facilidad o habilidad para ello. Para manejar colores o palabras, y combinarlos. Pero el arte no es sólo esto. El arte llega luego, si lo trae la vida, y entonces el artista alcanza su voz. Necesita esta afición, este gusto, este dominio de la palabra y el color, y en su empleo, pero ha de dejarlo atrás, ha de trascenderlo. Ha de dejar de importarle. Y entonces se da el arte. Que está después, luego, aparte, más allá de la técnica. De la pericia y el dominio de los recursos de la expresión y del empleo de los elementos con que se hace, es decir, de la palabra y el color. Borges escribió: "Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad". Y encuentro que esta confesión, este pensamiento, puede ponerse en consonancia con esta reflexión que hago. El artista ha de olvidar los elementos de su arte, dejarlos atrás. Dejar de buscar o de importarle la perfección o la belleza, la manera, no preocuparse ya por ella y dejar de creer que ella, la manera, y los elementos que combinan, tienen importancia o trascendencia por sí mismos, y puede importar por ello el procedimiento, la técnica, como lo creen estos autores que no dejan de corregir y perfeccionar, de retocar. El arte no es esto, y no es así. El arte es una vivencia, un modo de vivir –como decía Pavese- al que corresponde un modo de escribir, y esta es su felicidad. Nada más. Es, al menos, la vivencia que tengo yo del arte, de la poesía, y de la que infiero y parten los pensamientos que te digo, esta reflexión con la que ahora te contesto. Así vivo yo el arte, así se da en mí. Y la manera en que escribo es traducción fiel de esta vivencia.

Ante el silencio. ¿Adónde va lo que no se escribe?

*Me había llamado la atención leer dos poemas distintos. Bueno, uno no es propiamente un poema, es "Biblioteca y jardín", de **Absurdos principios verdaderos**, en donde hay varias afirmaciones muy interesantes, y en un fragmento de ese texto en prosa -lo diremos así- afirmas: "Hacer una novela. Creo que yo hice alguna. No lo sé, porque no me acuerdo. No pienso en ellas, no son mías, no las recuerdo. Las hice y las dejé, ya está. Ni siquiera me duele su abandono. Recuerdo que me resultaba extraño tener que proseguir el hilo de lo dicho el día anterior, el no liquidar la pieza de golpe y de una vez. Es lo que ahora y sin*

dolor recuerdo de esas novelas. *¿De qué irían? De amor irían, y también de mí". Y lo quería comparar (no sabía la justa manera) con otro poema que aparece en **La poesía es un fondo de agua marina**, en el que dices "Títulos de libros perdidos y no escritos". Allí hay una manera de no querer recobrar lo que has escrito y que de todas maneras se queda en un sitio, allá, es decir que ya no está, está fijado en un papel, y escrito, pero entregado a alguien, a algo, a la eternidad, o lo que sea, mientras que aquí hay títulos de libros perdidos y no escritos, esto es, que están todavía en la gestación y que de todas maneras tú buscas, y eso son dos tomas de posiciones creo bastante diferentes y que a lo mejor enderezan hacia una mayor percepción de sí mismo, enfrente al arte, y quería preguntarte por ello. Lo había relacionado con un cuento que leí una vez de un autor italiano, Antonio Prete, que decía que todos los personajes que no están, que todavía no están escritos, que a lo mejor han sido escritos pero que no sobreviven, que se quedan como en un islote, y siguen queriendo que cobren vida y existencia en un papel, y en relación con esto quería preguntarte dónde situarías tú estos títulos perdidos en los que dices que en ellos solamente se vive, y en ellos solamente se da la vida.*

Estos poemas o textos de los que estás hablando son dos testimonios de cómo afrontar el silencio, o el no poder escribir o el no haber escrito, de manera distinta. Tendría primero que releer el que me has citado de "Biblioteca y jardín", pues lo tengo presente porque ahora has leído el fragmento, y el de "Títulos de libros perdidos y no escritos/ que en estos años cultivó el olvido": viene a decir, así, que estos años los cultivó el olvido, estos años de silencio: que este silencio ha escrito libros enteros de los que quizá ya sólo tienes el título o que de los libros sólo se escribió el título, o sólo se pensó el título, y que es en ellos donde vives, "en ellos realmente es donde vivo", así acaba el poema, y viene a decir que todo este silencio ha sido fecundo, de una manera si quieres mutilada, curiosa, libros de los que sólo queda el título, pero que a la vez el título los contiene. Es un poema que habla de lo que germina y da el silencio.

El silencio como fuente de arte y como semilla, como vida. La verdadera vida: allí es realmente donde vivo, dice el poema. Y tú lo unías al recuerdo de un escritor italiano, y lo relacionabas con los proyectos abortados, los bocetos, los esbozos, las obras inacabadas: lo no escrito o que no se ha llegado a escribir o se ha escrito en parte y de algún modo aún

alienta, y pugna por cobrar vida. Están en ese vacío o silencio de lo no escrito, y quieren tener existencia. ¿Adónde va el amor cuando se olvida?, se pregunta Luis Cernuda. Es una pregunta a hacerse: adónde van, y podemos preguntarnos adónde van esos impulsos de creación que no se han cumplido, y no han podido desarrollarse: el aliento espiritual con y en que empezaba y se formaba una obra –un personaje, en el cuento que recuerdas, o un poema- pero no pudo escribirse por lo que fuera y no se escribió. Ernesto Sabato afirma que los proyectos inacabados, los bocetos, los impulsos no cumplidos se realizan después, están presentes y cobran vida en las obras que más adelante el artista sí realiza. Allí resurgen. Así que quedan en suspenso pero vivos, y alimentan las obras que luego se darán. Son su sustrato, sus nutrientes. Así lo afirma Sabato, y en consonancia con esta creencia aduce a dos escritores ilustres que también la sostienen: Proust, quien dice algo así como que las obras de arte son amores fracasado que presagian fatalmente otros, otras obras, y Albert Camus, quien dice que las obras de arte son las ruinas sobre las que se edifican otras obras, y quizá aquí también las obras frustradas. Así Sabato y los escritores que cita y en que se apoya. Pienso en la urgencia con que se escribe, en la urgencia que hay en el escribir, y que por eso sólo puede escribirse en el momento en que el poema sucede, y que si así no se hace, porque no puede hacerse, el poema irremediablemente se pierde. El arte se da en su momento, y luego no podemos ya reconstruirlo. Así te parece que pasa cuando algo no se puede escribir: que se pierde. Pero quizá es también en parte cierto lo que dice Sabato, y estas obras abandonadas –en “Biblioteca y jardín” se habla de ellas, de las novelas de juventud que las imposiciones de la vida obligaban a abandonar- y proyectos o impulsos no cumplidos de algún modo alientan y están vivos, y son como un humus que ayuda a que fermenten las nuevas obras, y así constituyen su alimento, su tierra, y de algún modo podemos pensar que resurgen y están presentes en las que se realizan después, y que en parte se construyen sobre ellas, como esas ruinas que decía Camus. Porque es verdad que el arte –y el silencio- trae más arte; el arte da lugar a más arte. El arte no descansa, y el artista trabaja siempre. El arte siempre vive, y de él forman parte también los abandonos y los silencios, que otro día se realizarán en otras obras, y las ayudarán a nacer y a conformar, y de algún modo están presentes en ellas.

Esa ausencia que al mismo tiempo es presencia.

Sí, que da esto. Porque en el escribir te dejas la vida pero viene a decir que en el silencio también has escrito, quizá sólo títulos o quizá ese poema que lo recuerda, pero viene a decir eso. Una vez le preguntaron a Álvaro Mutis si la escritura, por lo que decía sobre ella, era un acto suicida, y él decía que sí, porque en los poemas, en lo que escribes vas dejando enterrados pedazos de ti mismo en los que está –me parece que lo decía así- la sustancia y la clave que te hubiera permitido vivir más. Bueno, parece que aquí, en el silencio la vida está en esos libros no escritos, curiosamente, y esto se dice después de estos años que cultivó el olvido. ¿El olvido de qué? De escribir. El silencio de estos años. Entonces esto se escribe después de veinte años de silencio y se dice, se afirma, se piensa en esto. Es una manera de afrontar un silencio que ya se ha dado; lo otro podría tener una explicación más circunstancial, el de “Biblioteca y jardín”. La biblioteca es la biblioteca del Ateneo, que tiene un jardín romántico y sale allí, en el que cruza una tortuga mientras tomas un café, y es un chico de veinte años, a veces lo he contado, que está fastidiado estudiando y no puede dedicarse a escribir. Ese texto en prosa es muy significativo porque reflexiona sobre esto en ese mismo momento, sobre la imposibilidad de dedicarse a escribir, y recuerda cómo ese chico intentó hacer unas novelas en verano, y al llegar a octubre las abandonaba, y dice –lo has leído- no me acuerdo de cómo las hacía, y está allí la imposibilidad de escribir, de la que habla y escribe, escribe de aquella manera, pero, claro, no todo lo que quisiera, todo lo que podría -hay cosas que quedan sólo apuntadas, también como los títulos-, pero digamos que escribe contemporáneamente a ese silencio, justo abandonada esa novela en octubre, y esto, pues, lo escribe en primavera, de una manera más contemporánea a sufrir esa imposibilidad de escribir por imposiciones y obligaciones de la vida. En cambio, lo otro es casi como una meditación sobre lo que ha podido producir el silencio cuando este silencio ya ha pasado, ya se ha cumplido durante años.

Octubre

Hay unas palabras que son significativas dentro de la producción poética, y una de éstas es el mes de octubre. Es el único mes, es uno de los pocos elementos que definen y que aparecen y dan como una percepción temporal precisa a la producción poética, y eso es por el mes de octubre, esto es, morder el mes de octubre, o con bastante octubre, y eso es precisamente lo que tú

Enlaza con esto que te decía, en efecto. "Con bastante octubre", que da título a la sección final de *El anarquista de las bengalas*, es un poema que empieza con algo así como "Otra vez las calles", que es, bueno, la vuelta a la ciudad, la vuelta a la vida cotidiana, que tiene cosas buenas pero que es la vuelta a las imposiciones después del verano, y tiene este motivo concreto que en el verano tienes tiempo libre para afrontar tus deseos y tus proyectos, te parece que tienes tiempo considerable por delante -que luego no es tanto, porque no te sirve de tanto- y empiezas a escribir una novela, que luego llega octubre (y hay un poema de *Hospital de Inocentes* que lo cuenta) y esa novela de juventud la dejas abandonada sobre el radiador. Entonces este octubre, esta vuelta a la vida diaria, tiene esta connotación, este significado: este "con bastante octubre" desde un punto de vista de estado de ánimo quiere decir algo así casi como con las espaldas cargadas, o como con mucha pesadumbre, o bastante pesadumbre," con bastante octubre", y por eso a ese octubre, claro, hay que morderlo, porque hay que atacarlo, o hay que conjurarlo o ahuyentarlo, porque te parece como una negación de la posibilidad de escribir o de la vida, te parece como una sombra que vuelve, "otra vez las calles" tiene un poco este sentido. Tiene de agresión y de herida, de imposición y puerta cerrada. De imposibilidad de cumplir el arte y con él la vida, la verdadera vida, y no la impuesta y que resulta ajena. Pero con esto del hay que morder a octubre adquiere ya casi la categoría como de símbolo. Es una metáfora, pero encarnada en una realidad concreta, que la nombra al tiempo que dices.

Y en efecto octubre vuelve, vuelve siempre, y es quizá una figuración de esa amenaza que puede traer la vida: esa amenaza que está y puede darse siempre, y acaso hay octubre también en nosotros mismos, dentro. Y octubre es así la imposibilidad y la desidia, la frustración, la imposición, la sombra, la tristeza de la obligación y el deber, el impedimento del amor, del amor que se necesita y se da en el arte. El pesar, la pena, la tristeza. Al pensar, ahora al contestarte, que, además de esta realidad que octubre nombra y está en el tiempo y el tiempo trae, puede estar octubre también dentro de nosotros mismos, recuerdo el bello artículo de Pessoa titulado "El hombre de Porlock", y en cómo comenta que un hombre de esta localidad, vecina de donde estaba, llamó a la puerta de Coleridge mientras éste escribía el poema "Kubla Kahn", célebre por su curiosa génesis, pues Coleridge transcribía el poema tal y como le fue dictado durante un sueño provocado por el opio. Este hombre de Porlock le interrumpió, y al volver a escribir no pudo proseguirlo, y tan sólo

consiguió escribir los catorce versos finales del poema. Pessoa dice que no se sabe – Coleridge no lo dijo- quién fue este hombre de Porlock y que muchos lo habremos maldecido, pero luego realiza otra deriva, que trasciende la historia concreta, la anécdota, y que convierte a este hombre en el símbolo de una realidad interior y más íntima, y dice: “Sea como sea creo que el caso de Coleridge representa –de una forma excesiva destinada a formar una alegoría vivida- lo que ocurre con todos nosotros cuando en este mundo intentamos por medio de la sensibilidad con la que el arte se hace comunicar, falsos pontífices, con el Otro Mundo de nosotros mismos.// Todos nosotros aunque estemos despiertos mientras componemos, componemos en sueños. Y a todos nosotros aunque nadie nos visite, nos llega desde dentro “el Hombre de Porlock”, el obstáculo imprevisto. Todo cuanto verdaderamente pensamos o sentimos, todo cuanto verdaderamente somos sufre (cuando vamos a expresarlo aunque sólo sea para nosotros mismos) la interrupción fatal de aquel visitante que también somos, de aquella persona externa que cada uno de nosotros lleva consigo, más real en la vida que nosotros mismos –la suma viva de lo que aprenderemos, de lo que creemos que somos y de lo que deseamos ser.// Este visitante – perennemente desconocido porque *siendo nosotros* “no es alguien”-, este obstáculo – perennemente anónimo porque *estando vivo* es impersonal- todos nosotros hemos de recibirlo por flaqueza nuestra entre el inicio y el final de un poema enteramente compuesto, que no nos damos licencia para que quede escrito. Y lo que de todos nosotros, artistas grandes o pequeños, verdaderamente sobrevive son fragmentos de algo que no sabemos que pueda ser; pero que sería, si hubiera sido, la misma expresión de nuestra alma”. Así lo recuerdo y pienso que octubre en mis poemas es este hombre de Porlock que nos impide crear y nos interrumpe –otra vez las novelas sobre el radiador-, que en efecto llega y llama a la puerta, aparece e impide, como indefectiblemente lo hace y llega el mes que lleva su nombre, pero que seguramente quizá también hay y tenemos octubre en nosotros mismos.

El Santiago Montobbio de ahora y el Santiago Montobbio de hace unos veinte años

Me he referido ya de alguna manera a esta cuestión, pero deseo también abordarla de nuevo y de modo más directo, y por esto quería preguntarte cómo es el Santiago Montobbio de hace unos veinte años y el Santiago Montobbio de ahora frente a la vida sobre todo y frente a la creación poética.

Es una pregunta muy pertinente pero que es difícil contestar. Puedo pensar, no sé si con acierto o con relativo engaño, que lo más sincero sería decir que soy y no soy el mismo, que en parte lo soy y en parte no. He vivido siempre, y la poesía se ha dado en mí de una manera un poco semejante, de una manera como muy impuesta, de una manera fatal, muy fluida, y en este sentido la manera de escribir los poemas es semejante, pero como trasluce el tono, que es distinto, los poemas de juventud son mucho más negros, mucho más llagados, pues es una persona que siente como con más aridez las agresiones de la vida, más la vida como una agresión. Tiene el don de las palabras, y la vida se da en este don, pero la vida se vive como una agresión, y de ahí esos poemas llenos de mordazas, de soledades, de imágenes así, heridas, angustiosas. Este pesimismo no desaparece veinte años después, pero está más matizado, y creo que se vive más la vida más como un regalo y como un don, como lo es la creación. Hace veinte años estaba este don de la creación pero la manera de transmitir la vida, de percibirla, era una manera más llagada y más herida. Este chico de veinte años, este chico que se vuelca en el escribir, con silencio; este chico de gran pudor, de gran timidez, que en cambio se sincera con mucho arrojo y de manera muy última y muy abierta en los poemas, que están escritos así, a tumba abierta, pues veinte años después es una persona con más madurez, y creo que los poemas traducen esto, una mayor serenidad. Que hay este pesimismo que aparece, pero que también hay más luz, más aire, y se ve la vida más como un don que se transmuta en palabras. Entonces también era así, pero era una vida percibida más como una herida. Creo que a veces en estos poemas de veinte años después, los del 2009, en algunos se recuerdan pensamientos antiguos, pensamientos de juventud; se recuerda a ese chico que hacía poemas, veinte años después, y que es la misma persona pero que tiene veinte años más, y que la continúa pero con ciertas variaciones y diferencias.

Factores biográficos en la creación

¿Ha habido en tu vida algunos factores desencadenantes en la creación de tu poesía, no sé, factores externos, autobiográficos, que de alguna manera han influido en lo que creabas?

La creación es indisociable, inseparable de la vida, y por tanto tiene una apoyatura concreta en lo que sientes, en lo que vives. Me parece que lo que te comentaba, y es así. Al principio hay una atracción por las palabras: se te despierta la ilusión de escribir, las ganas de escribir; tienes afición y amor por las palabras. Y es luego la vida la que te hace de verdad llegar al arte, hacer arte, o convertirte de verdad en un poeta. En este sentido, a mí se me da entonces, cuando estoy estudiando en la universidad, estudiando cosas que no me importan, que no deseo, con una vida que siento como muy ajena, como muy impuesta.

¿Has estudiado Derecho, verdad?

Derecho y literatura, pero si hubiera podido yo me hubiera dedicado sólo que a escribir, pero como esto no era posible, desde un punto de vista realista, tanto por circunstancias de ambiente, como de educación, pues soy de una familia en que todo el mundo ha tenido estudios universitarios, etcétera, y hubiera parecido como un acto suicida ante el futuro y para la vida, pues me decidí a estudiar, pero sin ningún deseo íntimo ni ninguna convicción ni interés por los estudios formalmente considerados ni nada. Entonces esta vida impuesta, de unos estudios reglados, que no me importaban ni me satisfacían, me impedía escribir. Esto yo lo viví como una herida, como una agresión, y paradójicamente estas imposiciones, esta imposibilidad de escribir, me hizo llegar al arte, a un arte negro, llagado, herido, porque potenció e hizo urgente y acuciante la necesidad de expresión, la necesidad de expresar. Por tanto, sí, son condiciones concretas de la vida, ligadas a la juventud, a ciertas condiciones de la juventud, las que producen mi poesía, que llegue y se dé en mí de verdad la poesía. Se piensa siempre en la juventud, quizá desde un punto de vista publicitario, y también desde otros, como la meca de la felicidad, o que todo en ella es radiante, luminoso, y la juventud está llena de sombras, de incertidumbres, de inseguridades. Yo creo que toda esta parte triste de la juventud, toda esta tristeza que hay en la juventud, está en mi poesía, en esta poesía de juventud. Toda esta parte sombría. Esta poesía ligada a la juventud, y también al sufrimiento, a la soledad, es una poesía en la que se vive la creación de la palabra aun desde esa negrura, o desde esa tristeza, como una alegría, porque -lo he dicho a veces- hay una alegría en el crear, es un don el crear, y hay luz en las palabras, y sí, va ligada a la vida, al amor, a la soledad, a las experiencias íntimas, de carácter interior, espiritual. Y también en mi vuelta al escribir, veinte años después, después de tantos años de silencio,

en los poemas afloran y surgen muchas cosas de vida íntima, de vida íntima de esos años, o recuerdos de infancia, o experiencias, es decir, hay mucha vida interior y mucha vida espiritual y emocional -no sé exactamente- que se vuelca en los poemas y aparece, sí, claro, va surgiendo en ellos. Los poemas han de trascenderla, para que sean compartibles, o incluso entendibles, pero parten de esta vida del ser humano, con cierta edad, con un nombre, con unos apellidos, y al que le pasan ciertas cosas, que se transmutan en poemas.

Así estos poemas en los que hay anécdota e historia, narración, porque cuentan historias, y que se conforman a base de recuerdos, como algunos de los narrativos extensos, transmutan y trascienden los elementos de que se forman, y por eso, y con ellos, son arte, son poema. Pero los poemas, sí, nacen de las circunstancias de la vida, están relacionados con ellas, aunque estos poemas sean muy universales y estas circunstancias no resulten manifiestas. Pero ellas determinan los poemas, porque los poemas nacen de la vida, y la vida es también una vida concreta, las circunstancias de la persona que la vive, esa persona que también es poeta y escribe poemas. La poesía es la verdadera biografía, te decía, pero la biografía está en la base de la poesía: la poesía, si es auténtica, no puede ser ajena a la vida, porque nace de ella, y la vida concreta la determina. Así que en mi biografía podrían buscarse causas de mis poemas, raíces y razones, y pienso también que de mi posterior silencio. Pienso ahora que esta inclinación, esta necesidad o deseo de silencio nace también por un motivo de vida, biográfico, y es que el carácter terrible de esos poemas de juventud incide sobre el ánimo de la persona que los escribe. Y seguramente yo no quería escribir esto, o, más que eso, no me gustaba haber escrito poemas así, terribles. Por esto, seguramente, al publicar mi segundo libro, en vez de seguir publicando esos poemas negros del 87, desolados y terribles pero también bellos, publiqué parte de los escritos el 88, esos poemas éticos confirmados de una vocación claudicante, más melancólicos y sosegados. Y no era muy lógico; más lo hubiera sido seguir dando a conocer esa obra, como hice muchos años después con *El anarquista de las bengalas* y *Absurdos principios verdaderos*, con esta obra muy viva pero a la vez inevitablemente y en parte distanciado de ella por el tiempo transcurrido. Pero seguramente no quería publicar estos poemas terribles, y publiqué por ello estos otros que los glosaban y abdicaban de ellos. Porque yo no hubiera querido escribir estos poemas, poemas así. Los escribí, claro, porque sentía que era lo que tenía que escribir, y que no podía escribir otra cosa. En su *Arte poética*, Borges hace una observación sobre Kafka, en la que indica: "Cuando leemos *El Castillo* de Franz Kafka, sabemos que el hombre nunca entrará en el castillo. Es decir, no podemos creer de verdad en la felicidad y

en el triunfo. Y quizá ésta sea una de las miserias de nuestro tiempo. Me figuro que Kafka sentía prácticamente lo mismo cuando deseaba que sus libros fueran destruidos: en realidad quería escribir un libro feliz y victorioso, y se daba cuenta de que le era imposible. Hubiera podido escribirlo, evidentemente, pero el público había notado que no decía la verdad. No la verdad de los hechos, sino la verdad de sus sueños". Es así. Y por esto yo no seguí publicando estos poemas, si no que edité los que abjuraban de ellos, y en su renuncia y abjuración eran más serenos. Y dejé de escribir. Dejé de escribir, supongo, porque no quería escribir poemas terribles, y no me gustaba haberlos escrito. Una indagación y un buceo en las zonas oscuras de la conciencia, en el territorio del dolor, como lo era mi poesía de juventud, desgasta y agota, y ya no resulta más tiempo soportable. Y por esto viene el silencio, y por esto dejé de escribir. A veces me han preguntado por este silencio, y me he referido a él del modo que he podido. Ahora pienso que tiene esta razón personal, biográfica. Son las circunstancias concretas de la vida, y el modo en que inciden sobre el ánimo, las que modulan una voz, y quizá la hacen madurar o nacer. La conforman, la determinan. Y de ellas nacieron los poemas terribles de mi juventud, que provocaron después el silencio. Viene de ellos, de los poemas, y también, por tanto, de mi vida de entonces y sus circunstancias concretas, que trajeron los poemas y después el silencio.

Animales. Símbolos

*En todo caso, en **La poesía es un fondo de agua marina**, en la última producción ya a mi manera había subrayado unos elementos a los cuales se podría dar una significación simbólica, y eso lo veremos con más detalle en un segundo momento, sin embargo ahora, fijándome en **Absurdos principios verdaderos**, aparecen unos símbolos sobre los cuales quería preguntarte. Habrá muchos que se me habrán escapado pero hay algunos, y en particular manera los animales, que aparecen y se repiten en muchos poemas. Entre ellos hay por ejemplo las serpientes, y se me ha quedado una imagen de las serpientes que se enroscan a los ojos, y la ceguera es otro de los símbolos importantes. Hay la tortuga, como la imagen de una mujer que hace una entrevista; la tortuga, que también tiene, como decíamos, una significación cristiana, simbólico cristiana, como la serpiente, e igualmente en este sentido está la hormiga. Hay otra imagen, que es la de la mariposa ciega, que a mí me había llamado mucho la atención, y quería preguntarte a propósito de esto. Son unas*

imágenes que se repiten, que forman parte, claro, de tu depósito, cómo lo diríamos, de imágenes: quiero preguntarte si tienen una hondura en tus lecturas, o son como un flash, como recuerdos, y también si al crear un primer poema en que se presenta esa imagen piensas que allí se podría condensar algo de tu manera de sentir, y se quedan. Hay veces en que a lo largo de la producción de un autor hay símbolos que permanecen, y no sé si podrías decir, de una manera tan sencilla y a lo mejor superficial, que este símbolo representa siempre un mismo valor, una esencia, o si hay símbolos que cambian y varían según el poema y cada vez más adquieren otro rostro y otra significación.

Habría que leer los poemas, pero de las muchas cosas que preguntas puedo en primer lugar responderte que no son símbolos o términos que vengan de las lecturas sino que están enraizados con la vida. A la vez y como has dicho, es una manera en que cristaliza un sentimiento, en que expresas una manera de sentir. Y son símbolos recurrentes también porque son obras cerradas en el tiempo, producidas en un lapso muy breve y por tanto es natural que se insista en unos motivos, que aparezcan y vuelvan a aparecer. Porque sientes que expresan un sentimiento de manera lograda, salen, salen de manera natural. Es difícil el asunto de los símbolos, es decir, es difícil decir qué significan para ti. Tienen algo de impenetrable, y por eso lo expresas ya con un símbolo y no de una manera más explicitada. Sí. El símbolo tiene ya algo de misterioso y hasta de oscuro para uno mismo, y por eso lo expresa –expresa ese sentimiento u obsesión- con un símbolo, y por eso es también un poco impenetrable para uno mismo. Está en su carácter, en su naturaleza. Te parece que la serpiente tiene algo de bíblico. Naturalmente. La tortuga, las mariposas ciegas. Mientras lo decías, mientras las mencionabas, yo pensaba –y tú luego has hablado de recuerdos- que pueden ser cosas enraizadas en uno mismo, que estén en su vida y formen parte de sus recuerdos. Cuando yo veraneaba de niño en la casa de campo, en la finca de mis abuelos, que era una masía muy antigua, ésta tenía como una gruta, que era como una nevera natural que se adentraba en la tierra y allí había mariposas ciegas blancas. Es un elemento de mi infancia, quizá viene de allí. A mí me gustaban mucho las tortugas y siempre por mi santo, el día de Santiago, me regalaban una tortuga grande de tierra que tenían que volverme a regalar el año que viene porque se perdía. Ahora pienso, pues, que son elementos quizá casi de mi infancia, pero no están dichos sólo por ahí; quizá ahora doy esta explicación, pero no es una explicación, es sólo un hilo que puede estar unido a mi vida, pero que luego, maduro o joven, pues los empleas. Y un símbolo siempre se sobrepasa a sí mismo, se trasciende a sí mismo, es decir, aunque yo dé esta explicación, que podría haber

un nexo biográfico o así, no sirve mucho, en el sentido de que no lo aclara mucho o no lo aclara nada, pero sí en el de que significa que sí que es una cosa vital, de ningún modo que yo haya leído, no sé, que García Márquez habla de mariposas amarillas y entonces yo hablo de mariposas ciegas, de ningún modo. La explicación no va desde un punto de vista de erudición o de lectura sino que sí es una manera de expresar un sentimiento. Si siempre es el mismo o va adquiriendo diversos matices según el poema, supongo que sí, que va adquiriéndolos. No lo sé. Pero de una manera u otra es la expresión de una obsesión, que se da, que sale así. Es difícil, en todo caso, ya que lo concentras en un símbolo porque te sería difícil explicarlo o decirlo de otra manera.

Es difícil el asunto de los símbolos, como te decía. Estas explicaciones biográficas o relacionadas con mi vida no aclaran nada, no dicen nada, y te es difícil decir por qué has puesto los símbolos y qué significan. Parece que la connotación bíblica que tiene la serpiente es clara. La serpiente tiene una connotación de maldad, de veneno, de atadura también, de maldición, y la tortuga quizá también de deterioro, de degradación. Creo que en algún poema sale una mujer con el rostro de tortuga: bueno, pues como una mujer deteriorada por el paso del tiempo, por los daños de la vida, no lo sé. Quizá es más esto. Hay una mujer con rostro de tortuga que hace una entrevista, como dices, en el poema "Para obtener un subvencionado empleo de guionista", y que empieza: "A una mujer con rostro de tortuga el tiempo hace que le escuezan/ madrugadas derrumbadas de gusanos/ en la indefensa retaguardia de los pechos". Vemos, en él, el paso del tiempo, el tiempo que son ya gusanos, y gusanos en los pechos –indefensa retaguardia ya, abolida o derrotada por ese tiempo y sus gusanos, por sus madrugadas derrumbadas. Hay otro poema en que aparece una mujer, pero que no está en una entrevista sino en una cita o un encuentro. Este poema va después del que empieza "-Podríamos habernos sido infieles, por fin me dijo", y que es sin duda una pareja que se observa, sí, en una cita o un encuentro, y que acaba: "pero yo no sabía ya cómo decirle/ que no recordaba quién me quiso". Y en este otro poema, seguido a él, también aparecen un hombre y una mujer, una mujer vista por un hombre. Vamos a ver el poema. Dice: "Convencido de que era una muchacha jovencísima, me quedé confuso/ cuando por el espejo advertí que había adquirido/ una edad absolutamente imprecisa, como la que debe dar el amor/ (recuerdo que pensé) cuando se pega a la piel/ sin demasiado motivo. Lo que no me sorprendió, en cambio,/ fue que su rostro recordara ya inevitablemente el de una tortuga,/ pues si el espejo no mentía yo era sin dudas un ciendedos/ cubierto con el fuego triste de unas apagadas lenguas". Así que el hombre

también se animaliza, pues es un ciendedos. Y parece que el que su rostro recordara el de una tortuga se debe al paso del tiempo, pues es con él y si en él el amor se pega a la piel sin demasiado motivo que se adquiere una edad absolutamente imprecisa y sucede también esto, que el rostro recuerda el de una tortuga. Y esta animalización que ha causado el tiempo y sus daños en el hombre y la mujer les impide el amor, pues así acaba el poema: "Pero recordé de pronto que yo era pequeño, que seguramente/ por haber salido hacía poco del colegio no sabía/ la forma exacta en que deben aparejarse los ciendedos y las tortugas/ y no por otra cosa nos limitamos a escribimos versos sobre el cuerpo ajeno/ para estrellar furiosamente su carne en las odiadas paredes/ de su vida y la mía/ mientras ordenábamos a nuestras sombras que bailaran/ al son del tiempo y de su violín tristísimo". Así que al leer el poema vemos que tiene el sentido que por instinto te decía.

Pero al mismo tiempo en la simbología bíblica la tortuga se podría interpretar como un animal que va muy despacio pero llega a una meta, es decir, que no se hace estorbar por todo lo que hay detrás y con su tiempo, pero hace su recorrido, y entonces sería la fidelidad, a lo mejor podría ser la fidelidad a su obra, la fidelidad a su momento, y por eso podría ser otra posible explicación que apareciera la tortuga, no el poema del que tú hablas, que es el poema de una la mujer con rostro de tortuga que hace una entrevista, sino en más poemas. Eso podría ser una posible explicación, a ver cómo cambia y aparece en los poemas, qué representa y significa en ellos.

Sí, sin duda es, puede ser así. Tendría, como te digo, que leer los poemas. El otro día, ayer, anteayer, pasaba por la Casa de l'Ardiaca, la Casa del Arcediano, allí, detrás de la Catedral, en la que hay aquel antiguo buzón de correos que te señalé una vez en el que hay una tortuga y unas golondrinas, y un amigo historiador me explicaba que era el antiguo colegio de abogados y que hay unas golondrinas, porque la justicia ha de ser libre como los pájaros, y hay una tortuga, porque la justicia va lenta. No sé, es un símbolo, y la tortuga, unida a mi vida, puede tener diversos sentidos, y entre ellos quizá sí que especialmente éste que indicas. Me parece una hermosa lectura, y que además de bella corresponde a la verdad. Es una verdad, como lo es y ha de ser un símbolo. Te decía ahora que está la tortuga en ese buzón del barrio gótico de Barcelona, y como símbolo de la justicia, de un carácter que ésta tiene. Uno de mis poemas recientes empieza con este verso: "El arte es también un acto de

justicia". Y este verso es a la vez un pensamiento antiguo. Es un poema que se sustenta sobre él, y lo glosa y desarrolla. Y el arte es una justicia en sí, como acto: es un acto de justicia, y por lo que expresa el poema, pero también en su funcionamiento, y que se puede relacionar con el carácter que predicas de la tortuga. Porque el arte es también una fidelidad, fidelidad a su momento, el de la creación, y también a su génesis y su gestación, a sus largas raíces, y así este poema que se escribe y da en su momento se remonta a otro y se construye sobre él, sobre un pensamiento de juventud que lo sustenta y enuncia este primer verso: "El arte es también un acto de justicia". En los poemas encadenados y que se escriben de un modo tan fluido de *La poesía es un fondo de agua marina*, y que es una poesía que continúa, y muchas veces en ella los poemas se refieren a otros precedentes, o prosiguen el anterior, con el que se enlaza, o del que nace. Y el poema siguiente a éste cuenta este procedimiento y esta verdad, y es que la poesía se cumpla y se realice de esta manera que señalo. Lo dice así: "Ideas o pensamientos antiguos que me sostienen/ encuentran ahora su sitio en el poema: surgen/ de nuevo, brotan del fondo del tiempo o del olvido,/ de oscuridad brillantes, apretados, densos. (...) Pensamientos que no anoté, que siempre en silencio tuve:/ asertos o primeros versos, frases que calladas/ todos estos años transcurrieron. Ya me referí a ellos,/ según creo, pero el poema anterior/ consiste en uno de ellos./ Me encuentran/ al final de tanto tiempo". Este pensamiento así alcanza su formulación y se hace poema muchos años después, tras ese tiempo lento que simboliza la tortuga y que puede perfectamente ser el arte en su devenir y su cumplimiento; tras esos veinte años de silencio en que el pensamiento ha estado en él guardado y ahora germina, se formula, aparece, en lo que es un modo de cumplirse y también la señal de una extraordinaria fidelidad a la obra. En y con ese tiempo de la tortuga que como señalas es lento pero hace su recorrido, y aunque muy lento llega a una meta, y ese tiempo pueden ser, como en mi obra, veinte años de silencio, en los que se ha guardado y permanecido intacto un pensamiento, y en ese momento se formula y se da, se hace poema.

No sé muy bien qué sentido religioso tiene la hormiga y que señalas, pero que aparezcan animales es muy humano. Tienen un significado muy humano. La hormiga puede ser la tenacidad y el trabajo, quizá también la condena a él. Y el esfuerzo, la necesidad y el deber de cargar con un gran peso sobre la espalda. Y esto es propio de ella, de la hormiga, pero también es muy humano, y es por ello propio del hombre, y quizá especialmente del poeta. Así ahora recuerdo un poema de *Absurdos principios verdaderos* titulado "Terminal" que podría relacionarse con este aspecto y en el que se dice: "Aunque entre paréntesis tenía

ganas de deciros/ que del amor sólo conservo el miedo/ no dejé de comprender que yo no era/ más que un invisible ejército de hormigas/ que cada noche y en su incomprendible / idioma dibujaban no sólo/ que el nombre del hombre/ era el de nadie sino que además/ fuera estaba de la tierra, más/ lejos aún del cielo". Así yo, el yo del poema –y quizá el hombre y el poeta-, es hormiga, o un ejército de hormigas. La hormiga señala quizá también la hermandad entre los hombres, y por esto tal vez se habla de un ejército de hormigas. Las hormigas que van en fila india con su peso y con su carga, que comparten, y unidas por ella. Así quizá el hombre. Y el poeta, que en invisible idioma, de modo secreto y como una condena fatal a través de la poesía cifra el mundo, la vida y el mundo, la condición humana y su orfandad, su vacío, ese nombre del hombre que es el de nadie y está fuera de la tierra, más lejos aún del cielo.

Las serpientes, esto que tú decías, las serpientes que tienes enroscadas a los ojos, parece que tienes algo malo en los ojos, ¿no?, si tienes serpientes en los ojos, parece como un símbolo, como una figura como muy lacerante, y por otra parte que una mujer o la tortuga pues quizá sí que puede tener un sentido como de finalidad o trascendente, pero esto de que una mujer tenga cara de animal, o la presencia de un animal, aunque hay autores que emplean los animales de una manera positiva, por supuesto, quizá más bien sea como una degradación, como un sarcasmo. Puede estar puesto en mi obra a veces un poco con un aspecto como de gran teatro del mundo, o de farsa, o de simbología un poco como

Diríamos casi grotesca

Sí, un punto por ahí. Como una deriva grotesca de la existencia, como una manera de poner el acento en el carácter grotesco de la existencia, difícil, imposible, inhumano, alejado de la vida de un ser humano, y por eso está el animal allí. Más bien por ahí, sino como una degradación, como un carácter quizá grotesco.

Por otra parte, y como te decía, representar al hombre a través de animales es muy antiguo y muy humano. No había reflexionado sobre esta presencia de los animales en mi poesía, por la que me preguntas, y que podría sin duda estudiarse. Por esto creo que es un acierto el que llames la atención sobre esta presencia. El hombre es ya un animal –un ejército de hormigas-, o tiene el rostro de un animal –la mujer con rostro de tortuga-, o tiene a este animal, por ejemplo, enroscado en los ojos, como las serpientes enroscadas a los ojos que recuerdas. El animal está en el hombre, y/o el hombre se representa a través del animal, animal que puede tener una significación religiosa, como señalas, y desde luego es una imagen o un símbolo, que, como tal símbolo, sólo con él se puede decir, y está abierto a diversos posibles sentidos, como éste que te señalaba de la degradación y el deterioro, del carácter inhumano del hombre y de su vida, que hace por ello que aparezca el animal en él o en su lugar, o que lo represente, dando a la existencia este carácter de farsa o grotesco.

Los demás y la percepción de la realidad

Y precisamente aparecen –bueno, siempre según mi parecer- muy pocas veces rostros humanos o personas que se puedan identificar de manera cierta, o con un papel dentro de la cotidianidad, o con el de ser el destinatario de tus poemas. Es una poesía que se ensimisma mucho en reflexionar sobre la creación poética, sobre el hecho de ser poeta. ¿Qué papel tienen entonces los demás, qué papel tenían los demás, dentro de tu trabazón interna poética a los veinte años, y qué papel tienen ahora, es decir, cómo observabas, examinabas la realidad, y mirabas lo que te rodeaba, y cómo de eso podías tú sacar algo para ti mismo, para tu poesía, en este sentido, y cómo ha cambiado a lo largo de estos años?

La poesía de juventud es una poesía muy interior, es una visión muy interior, muy desde el interior. Una poesía que se escribe en silencio, que se escribe a solas, lo he dicho a veces, casi a escondidas; una manera de vivir el escribir de un modo clandestino, prácticamente. He contado también que mi familia, o mis amigos, lo primero que leyeron de lo que yo había escrito fue cuando publiqué, porque entonces pensé que obviamente lo tenían que leer, ya que iban a poderlo leer más personas. Es una poesía que se escribe de un modo muy

interior, es una vivencia muy interior, y que corresponde con aquella afirmación que yo recuerdo a veces de Pavese, de que en arte no vale la experiencia, vale la experiencia interior. Esta poesía es una experiencia interior, y sí es una poesía muy ensimismada, que se tiene presente a sí misma. Es verdad. Por ejemplo, un leitmotiv de *Absurdos principios verdaderos* es el poema en que aparece el poeta, o el poema, o el oficio de poeta, el quehacer de poeta. Esta es una constante, es casi un leit-motiv del libro, y lo es ya desde la producción de juventud: la poesía que se tiene presente a sí misma.

La poesía se nutre de la vida, nace de la vida. La trae la vida. Y la vida es la realidad exterior y la realidad interior, y cómo una incide sobre la otra: la realidad exterior sobre la interior, y también cómo a través de la interioridad se filtra y se percibe la realidad interior. No sé cómo examinaba y observaba la realidad en mi juventud, como me preguntas, y cómo la percibía y cómo podía de eso sacar algo para mí y mi poesía. Simplemente la percibía, y el modo que en mí resultaba natural, y quizá podría decir que este modo estaba caracterizado por una intensidad extrema. La realidad, en esa juventud y su percepción, es una herida, una agresión, pero también una maravilla. Un gozo. El gozo de ser. Y también el dolor de ser. La opresión, la angustia y el susurro del tiempo. Desde esta intensidad, con este amor y este dolor observaba o, mejor, sentía la vida. Me penetraba en los sentidos, y la vivía. Porque no quería sacar nada de ella, ni para mí ni para mi poesía. La poesía se da en ella, en la vida, de un modo natural y en la que se refleja, el aire que la acaricia, el corazón con el que late. De modo inevitable y natural. Así no observaba la realidad, ni la examinaba como un entomólogo: comprendo a lo que te refieres con estos verbos, y también que resultan extraños a mi sentir. Yo no era ningún pintor en su estudio, y no miraba la realidad como si posara para mí, claro. Pero no quería nada de ella, ni buscaba nada. Sólo la vivía. Y era así como me lo daba. Desde esta intensidad, este amor y este dolor. Desde esta pasión. Y así y de ella nacía la poesía. La vida se hacía lenguaje, arte, de este modo. Porque es verdad lo que escribió Juan Larrea: "En lealtad sólo hay un modo de ser, el modo de la pasión". Así se hace el lenguaje. Así el escribir nace de un modo de percibir, sí, y de vivir. Es cierto, y lo dijo Pavese: "Felicidad del arte: un modo de vivir puede ser ley de un modo de expresar". Y así era en mi caso. Pero era y sucedía de un modo impensado y natural, no buscado. Puedo, supongo, comentar cómo era ese percibir de la juventud, esa penetración de la realidad en mí entonces –con esa intensidad, dolor y amor-, y cómo éste se hacía lenguaje desde la pasión, se hacía arte. Poesía. Porque la poesía, claro, viene de la realidad, y a la vez es una realidad tan palpable y tan hiriente como lo que llamamos realidad; se

nutre de ella. De la misteriosa realidad de la vida interior, y del contacto y estímulo de la realidad exterior: de la herida, la angustia, y el deslumbramiento, y el goce, y la maravilla del mundo y de la vida. No sé muy bien qué más decir de mi modo de percibir, ya que no me he dedicado a pensar en él, pero testimonio de él son los poemas. Los poemas de ahora y los de juventud, y que pueden decir ellos, más que yo, si hay diferencias en este modo de sentir y percibir la realidad, y de expresarla en ellos. No hay una intención premeditada y previa, que responda a unos planteamientos, ideas o convicciones, ni entonces ni ahora: en una y otra época mi manera de percibir y sentir la realidad era mi manera de vivir, de sentir la vida. Y de hacerla arte. De transmitirla en él. Las diferencias de sentir y de visión, y que seguramente habrá, igual que con seguridad podrá encontrarse una gran, fundamental base común, y también aspectos y matices que en su vivencia las diferencian, se encontrarán también en los poemas. Pero en uno y otro caso, hace tantos años o en tiempo reciente, los poemas son expresión de la vida. Nacen de la vida, y de su manera de sentirla y percibirla.

La poesía que se tiene presente a sí misma

Esta poesía de juventud se tiene presente a sí misma, pero a veces parece, diría yo, como si este tenerse presente es como una reivindicación, y después con una mirada más madura ya has adquirido, ya sabes lo que vas a decir, mientras que allí era como una herida lacerante al mismo tiempo.

La obra de juventud es una obra llagada, una obra escrita desde el sufrimiento. Los versos finales del poema que lleva el título del libro *Ética confirmada*, que en el fondo es como una glosa que reflexiona sobre esa producción del año anterior, dicen esto: "una lengua la crea el dolor, y yo he sido una lengua,/ el modo extraño en que alguien se salva". Y veinte años después se habla del poeta, se habla del escribir, se habla de la poesía, a veces recordando a ese chico de veinte años, y cómo lo afrontaba, pero, claro, veinte años después, con una trayectoria de arte singular pero ya asumida, con una vuelta a la escritura pues más madura, más serena. Entonces se piensa o se recuerda, a veces hay pensamientos de entonces que nutren un poema y en él se desarrollan, lo conforman, y se dice que son de

entonces, pero, claro, se escriben veinte años después, con otra madurez, con otra serenidad, y se recuerda eso de una manera pasada, con otra, sí, con otra serenidad.

Estoy de acuerdo en que esta presencia de la poesía en los poemas de juventud era una reivindicación, o una afirmación en ella. En el destino artístico que este joven poeta siente que ha de cumplir, en esta pasión a la que siente que debe dedicarse y no sabe si se lo permitirá la vida. A estos poemas, al pensar en ellos, yo los llamaba los poemas de la vocación. Y son, sí, una afirmación en la vocación, en su necesidad, en la exigencia y deber de poder desarrollarla y cumplirla, dedicarse a ella, ante la incertidumbre que suele acompañarla. Y por esto esta afirmación de los poemas de la vocación tiene un carácter reivindicativo, como indicas, y esta poesía es una urgencia y una necesidad, una daga, un puñal, o una herida lacerante, como dices. Se vive como una llaga o una herida, además de cómo un movimiento de amor, una pasión. Y en la vuelta a la poesía la poesía sigue teniéndose presente a sí misma, pero con serenidad, desde una honda madurez, y es la que da el que esta vocación ya se haya cumplido, aunque sea de un modo particular –como en un silencio de años-, y vuelva a dar sus frutos.

El papel de los demás en la poesía. Los poemas de amor

¿Y los demás qué rol, qué papel tenían en esa producción? Hay algunos poemas que son de amor, pero están menos focalizados, o, a lo mejor, por lo que yo he notado, en lo que pasaba afuera de la persona que escribía.

Son, sí, son la expresión de una vivencia muy interior. ¿Los demás qué papel tienen? Creo que es verdad que mis poemas, como decías, no tienen o se dirigen a un destinatario determinado, ni suelen aparecer en ellos personas que se puedan identificar. Quizá en la madurez, en estos poemas del 2009, hay alguno más que tiene algún destinatario concreto, y hay alguien que aparece de manera más concreta, y también había alguno en los de juventud, uno dedicado a la infancia en que aparece mi madre y que está en *Hospital de*

Inocentes, uno que sale en *El anarquista de las bengalas* en que aparece mi padre, pero son pocos, son muy contados los casos, como has dicho, y realmente son poemas que me parece que son muy compartibles, que no parece que se terminen ni consuman en un destinatario definido, ni retraten o se dirijan a una persona concreta, sino que te parece que estén dedicados a una posibilidad, a una posibilidad de destino o de destinatario que lo pueda acoger y al que le pueda llegar, indefinido o por precisar y que quizá no sabemos de manera exacta quién es, y puede ser todos, o cualquiera. En este sentido puede verse como una virtud, en el sentido de que no tienen esta limitación. Te parece que están escritos, sí, para todos, para cualquier persona, y es que quizá son y se escriben como afirmó Nietzsche que era y había escrito *Ecce homo*, es decir, un libro para todos y para nadie. Un poco con esta voluntad: botella al mar. Para todos y para nadie, sólo para uno mismo y para todos: para quien lo quiera leer, para quien lo quiera compartir.

Te refieres, aunque de una manera tangencial, a mis poemas de amor. Hablas de amor, y podría decirse algo de su carácter en relación a tu observación. Pero, en primer lugar, podría señalar que el amor es un eje de mi obra, y aparece en ella como una fuerza o una naturaleza que sustenta el mundo: así, en uno de los poemas nuevos, de *La poesía es un fondo de agua marina*, se habla de "la lumbre/ del amor, lumbre o eje único/ que hace soportable el mundo". Y en otro, que se centra y es una reflexión sobre el amor, consiste en él, se llena de él, se afirma: "El amor es libre y es entero. El amor te ata/ y te exige su camino pero en él la libertad/ fatal se cumple. La libertad del aire/ y de la vida. La libertad de ser/ como más finalmente somos. El amor es espera, es torrente,/ es silencio. El amor es labio apretado sobre el día/ y un mar muy lejano al fondo de los sueños./ Sólo por amor me he perdido. Sólo/ en el amor me he anegado, me he oscurecido,/ y fiera ha sido en él la vida pero a la vez muy pura/ y de modo completo y único sentido./ En el amor me he consumido/ pero el amor es siempre la conciencia/ de cumplir con un destino. El tiempo,/ el día, el olvido, la memoria, el mundo,/ el roto vacío. El amor les da forma,/ nombre. Les da rostro. Sólo el amor/ les da sentido y siembra el alma". Los ejemplos podrían ser muchos, y muchos poemas los que nos acercaría al valor que en mi obra se da al amor y a cómo de este modo que señalo se considera. Elijo también uno que se publicó por primera vez en París, en la revista de arte y literatura "passage d'encre" en traducción de su directora, Christiane Tricoit, y que dice: "La fruta redonda del amor,/ su última puerta, que a Dios/ nos lleva, o corazón adentro,/ a tierras frescas, donde/ fermenta el tiempo y por una vez/ adquiere sobre labios un sentido./ La fruta redonda del amor./ Vale la pena empeñar la vida/ en subir

al árbol que la tenga./ Pero no siempre la mano llega./ Vivir es más difícil. A veces vivir/ es vivir sin amor, y alentar escondido./ Pero también nos nutre lo perdido". Pero, aparte de esta consideración sobre el lugar y el valor que tiene el amor en mi obra, puede hacerse también algún comentario sobre mis poemas de amor en relación a la observación que haces en esta pregunta.

En los poemas de amor lo que resulta fundamental es el sentimiento de amor. Son un sentimiento de amor. El amor es uno de los ejes vertebrales de mi obra, y aparece de esta manera, desde esta perspectiva. Como poemas muy compartibles; casi, diría, como poemas anónimos, porque lo fundamental en ellos es el sentimiento de amor que los sostiene, que los levanta, y que puede también sentir y con el que puede identificarse el lector al leerlos, creo. Nacen del interior, como indicas; es una vivencia del amor profunda, verdadera, y como se siente en los adentros. Adentro. En el corazón. Y así son un movimiento de amor, de este amor. En este sentido digo que podrían ser anónimos, por compartibles por todos, y porque lo fundamental en ellos es la expresión de la vivencia de amor, y así se puede sentir también de uno, que es la que uno tiene o ha tenido. No es una vaguedad de amor: nacen del amor, de amores de verdad, reales. De historias de amor, de pasiones. Es natural escribir sobre amor, que el amor lleve a escribir. Se escribe con y desde el amor; escribir es un acto de amor, y es natural que el amor concreto y real, una historia de amor o una pasión, lleve a escribir. Necesite escribirse, cause una necesidad de expresión, a veces acuciante. Para cifrarlo y retratarlo, para auscultarlo, para gozarlo y levantar de él testimonio, seguir su latido, sus pasos, y quizá también para superarlo u olvidarlo, y que nazca así esta escritura de amor de los desengaños que trae y hay o puede haber en el amor, el sufrimiento, la espera, la desilusión, la frustración, la distancia, la amargura. Se puede escribir, sí, para superar un amor y para olvidarlo, para conseguir dejarlo atrás gracias a escribirlo, tras abandonarlo en las palabras. Tantas veces es y ha sido así. Recuerdo, en este sentido, la observación de Paul Léautaud: "Las mujeres no saben que con una pluma, tinta y papel, se las puede olvidar". Y de estos amores reales alguna vez aparece algún detalle concreto, y que podría enlazarse con una apoyatura precisa, aunque muy mínimos, y muy pocos, como por otra parte señalabas que pasa en general con todos los poemas. También con los de amor. Los poemas, te decía, se nutren de la vida, y provienen de la manera que tiene el poeta de percibir la realidad –por la que me preguntabas–, que se expresa en ellos y a través de ella queda la vida en los poemas trascendida. La vida que nutre los poemas, de la que surgen, pero que a la vez, al expresarla del modo en que lo

hacen, la trascienden, y por esto puede a través de ellos compartirse. Porque los poemas son de todos –los poemas de verdad. También, me parece, los de amor. Así me lo parece, y porque lo fundamental en ellos es el sentimiento de amor, y creo por tanto ciertas tus observaciones. El destinatario o la persona concreta que puede haberlos suscitado, de la que pueden haber partido, quedan desdibujados, y no tienen importancia: es un punto de arranque que queda transcendido. Y así es quizá ya al escribirlos. El poema de amor parece que es ya sólo de amor, además de partir o surgir de un amor con concreto, y por esto puede ser para todos. Me parece que así lo siento. Una vez un crítico me preguntaba por los detalles concretos, biográficos, que había en los poemas de *El anarquista de las bengalas*, y su preguntarme por este extremo me pareció absurdo, y además me causaba cierto malestar y extrañeza, porque ante sus preguntas volví a sentir que la poesía era la única biografía. Que de ella lo que quedaba eran los poemas, o era ya sólo los poemas, y que los poemas ya los tenía y podía leerlos, y que por tanto era idiota que me preguntara por estos aspectos. Y me dijo que había dos historias. Se refería, supongo, a dos historias de amor. Así lo había decidido o inferido, y al decírmelo, supongo, me preguntaba por ello, por si era así, y quizá para que se lo confirmara o refutara o le comentara detalles de ellas. Guardé un instintivo y displicente silencio, como sólo se puede guardar ante una idiotez que abruma. Porque esto sentí que era: una profunda idiotez, que asombraba y abrumaba. Porque es idiota leer así. Porque los poemas son para todos. Porque los poemas son un sentimiento, sobre todo un sentimiento. Y también, quizá son especialmente así los poemas de amor, o al menos mis poemas de amor, y por esto tienen estas características –coherentes con y no lejanas de las de todos mis poemas-. Y es idiota al leerlos preguntarse por las historias que hay en ellos. Y así me pareció: idiota. Mis poemas de amor son un movimiento de amor, hacia el amor. Un sentimiento de amor. Esto los caracteriza y los distingue, y con esto se bastan. También ellos están escritos para todos.

El lector. El tú

Y después dirá Jiménez sólo para pocos.

Sí, a la minoría siempre, a la minoría siempre, el lema que preside su obra y al que contestó Blas de Otero con el título de uno de sus libros: *A la inmensa mayoría*. Esto ya es otro asunto. Pero está escrito digamos con esta voluntad desesperada, triste, pero también llena de sinceridad, y valiente, o con arrojo, de escribir para uno mismo, y quizá sea precisamente el escribir de una manera tan interior y tan para uno mismo lo que haga que eso no tenga un destinatario concreto y que por tanto te sea muy compartible. Quizá es una paradoja, o no lo es, pero se dan las dos cosas: que al escribir tan para uno mismo, tan desde una manera interior este escribir sea a la vez muy compartible y muy universal y muy para todos, curiosamente. Se da como esta doble condición.

Pero se escribe así, por esta voluntad: para todos y para nadie. Para quien lo quiera leer. Para quien lo lea. Que no sabemos quién puede ser. Y leer puede servir para lo mismo que escribir: puede producir lo mismo, ser igualmente fuente de vida para el lector. He dicho que escribo para salvarme, y es verdad, porque me he salvado por escribir, gracias a haber escrito. Lo que he escrito me ha salvado. Pero un lector puede también salvarse al leer. Es bonito pensar que puede darse esta posibilidad, que esta salvación que proporciona la poesía puede no sólo causarse en el poeta sino también ser compartida por el lector de esta poesía, y que pueda asimismo darse en él. Juan Gelman cuenta una hermosa anécdota al respecto, y es que Mallarmé publicaba sus poemas difícilísimos en una revista de moda, y podemos pensar que en principio no era el medio más idóneo para ellos. Una vez una modista le escribió una carta. Le contaba en ella que seguía la revista por una cuestión profesional, de su oficio, pero que leyó uno de sus poemas. Y le decía: "Leerlo me salvó la vida". No le decía porqué se la salvó. Y Juan Gelman nos dice: Mallarmé no supo porque le salvó la vida, nosotros tampoco lo sabemos, pero es una hermosa lección. Y –pienso yo- una hermosa verdad. Yo no sé si aún quedan modistas, como en tiempos de Mallarmé, o si las modistas de hoy, si las hay, leen poemas. Pero yo escribo para ellas. Escribo para las modistas y los limpiabotas –que casi tampoco hay- y los conductores de autobús, y los campesinos y los pescadores, y sencillamente para todos. Escribo para todos, como por todos canta el poeta de Aleixandre. Y por esto pienso que se escribe para quien lo lea. Para quien sea. Al menos yo escribo así. Para quien lo quiera leer, y en su lectura sea puerto del poema, el corazón su llegada.

Por eso, una de las primeras preguntas que al leer los poemas me salían es quién era ese tú, ese lector implícito de la poesía. Ya veo que de alguna manera has contestado, y que puede ser el mismo poeta, que se da, que se habla a sí mismo, sí, y también la manera en el círculo de lectores, la manera de dirigirse a o enlazar con ellos

El mismo poeta que se habla a sí mismo se responde, tú mismo, a veces, y todos, quien lo lea, o nadie, porque es una imprecación al vacío, no lo sé.

El vacío. La ausencia

Con esto del vacío precisamente llegamos a un punto que quería abordar. En algunos de los últimos poemas aparecen, con diferentes matices, una silla donde hay alguien pero, en fin, se ve una silueta pero no está nadie, trenes que no van a ningún sitio, y también hay una carta que se escribe a una persona que no existe, sí, cada persona pone una carta en un buzón.

Sí, hay unos buzones para ellos, sí.

Y entonces esto podría ser también una ausencia.

Me haces ver el vacío, la ausencia, que hay en estos poemas recientes, y que de hecho enlazan con un tipo de poemas que yo para mí mismo llamo representaciones y que están también en el 87, que están en mi juventud: toda esa sección de *El anarquista de las bengalas* que es "El teólogo disidente" y de cuyos poemas podemos hablar, como, por ejemplo, "Escena", los caballos que no llegan nunca.

Los jinetes.

Pues ese tren que no va a ningún sitio, ese autobús que se dirige al olvido, estas figuras o presencias o realidades misteriosas que aparecen en estos poemas recientes a los que te refieres es algo que está ya en mi poesía anterior. Yo lo llamo para mí mismo representaciones; creo que un crítico ha hablado de simulacros, pero yo pienso en ellas como en representaciones. En esta poesía de los ochenta está esta poesía más existencial, como la de los poemas de la vocación, y luego hay también estas representaciones, que son como alegorías, o construcciones simbólicas, que están ya entonces, en el 87, y que son un tipo de poema muy característico y a la vez creo que es una de las ramas valiosas que hay en mi poesía, y que tienen una identidad muy particular. Están allí, constituyendo buena parte de una sección, y están en el 2009. Ahora hacer que hay en ellas este aspecto de la ausencia, pero también está esto en la poesía de juventud. El destino que no llega o no se cumple, por ejemplo. Pienso esto de "Escena". Así que, como ves, es como una manera de metaforizar o de construcción alegórica o simbólica que está en mi manera de sentir o de construir la realidad a través de poemas, y que está en estos poemas del 2009 pero también en los del 87, y que se podrían por ello enlazar.

Aparte de este aspecto, de la continuidad y el engarce que pueden verse entre unos y otros poemas, antiguos y nuevos, y que permite afirmar que estas construcciones misteriosas son una constante en mi poesía, y están en su entraña, me preguntas por el vacío, y lo haces, de hecho, a raíz de esta espontánea afirmación mía, que indica que el poema –al inquirir tú por su destinatario, el tú al que se dirige, o a su lector implícito- quizá es una imprecación al vacío. Y señalas algún poema al respecto. Pienso ahora en el que empieza "En este puerto todo está llovido", y que acaba así: "este puerto y yo estamos vacíos de destino". Vacíos de destino: este puerto y yo, o yo y el poema acaso, porque el poema de algún modo también es puerto, un puerto que está o puede estar vacío de destino. O que su destino sea el vacío, que en ese vacío se cumpla y a la vez diluya su destino. Pienso ahora en este poema. Aunque parece que el poema –o el puerto- debe llegar y tener un destino, pero, como vemos, puede estar vacío de él, y no llegar. O no tener destinatario, ni destino. Así tú recuerdas el poema que empieza "Escribo una carta que no va a ningún sitio", y que es un poema que puede inscribirse –junto con otros, como indicas- dentro de los que constituyen y

ahondan en realidades misteriosas. En él aparecen estas cartas que se escriben sin destinatario, y en las que quizá está la cifra de la noche. He engarzado este tipo de poemas con algunos que están ya en mi obra de juventud, y al mencionar tú éste recuerdo el título que pusieron en "El Norte de Castilla" a la sección desde la que daban a conocer mis textos en prosa en su Suplemento Artes y Letras y que era "Cartas sin dirección". Lo tomaron en la redacción del suplemento literario de uno de los textos que envié a Miguel Delibes y que llevó al periódico. Era de "El portavoz de la familia", del que para ese envío sólo había transcrito su primera frase, que decía: "Como escribo para decirte que sé que has muerto, no pongo dirección ninguna". Y de allí tomaron su título. Este texto en prosa tiene un destinatario, como ya indica esa frase, pero a partir de allí crearon y nació ese título, que ahora recuerdo, porque estas cartas sin destino aparecen en este poema que comentas, escrito tantos años después, y son su trama, su trabazón, su esencia. Una misteriosa presencia, una presencia que en su misterio revela y entraña la vida, como la silueta que se ve en una silla en que no está nadie, y que no tiene destino, o están vacíos de él, o carecen de destinatario, como los trenes que también mencionas y no van a ningún sitio, o quizá sí tienen destino, y es la noche que cifran o la vida que revelan, como el olvido adonde van los autobuses en un poema, o –en otro- las escaleras que sólo descienden y de las que nadie vuelve y pueden ser el infierno. También estas cartas del poema que tú citabas. Porque el poema acaba: "Pero quizá estas cartas están vacías./ Quizá son una metáfora del infierno/ y de cómo alienta y está presente en nuestras vidas". Así que las cartas están vacías (otra vez el vacío que señalabas) y quizá son una metáfora del infierno, acaso precisamente por ese vacío que señalabas y que encarnan. El vacío, aquí, como la forma o la metáfora en que el infierno está en nuestra vida. Está y alienta. Así que el vacío puede llenar y ser un destino – o el vacío hace carecer de él-, y constituir el modo en que el infierno está en la vida. (Recuerdo, entre paréntesis, una observación que alguna vez me había hecho mi padre. Y es que él recordaba, en relación al asunto del infierno y las discusiones que hay sobre su carácter o su existencia, que algunos teólogos sostenían que el infierno existe, pero que quizá está vacío. Y lo recordaba, supongo, porque era una posición que concordaba con su parecer o su sentir. Y yo la recuerdo ahora, entre paréntesis y ante este poema). El vacío, pues, puede ser también una, o, mejor, la característica del infierno. Este poema de las cartas puede ser una imprecación al vacío, cartas que se escriben para ningún destinatario, estar por ello el puerto vacío de destino, carta sin dirección. Y, junto a estas presencias o realidades misteriosas que aparecen en ellos, los poemas pueden constituir por sí mismos también una misteriosa presencia, caracterizada también por el misterio e invisibilidad, y resultar así inadvertida o invisible para los otros ("Desde mi ventana oscura": "La ciudad que nadie ve, y es la más grande,/ es en la que trabajan y están condenados/ a ser siempre

iguales/ todos mis nadies”), pero que es esencial para uno mismo y constituye su vida (así en “Acotación final a un monólogo triste y oxidado” se habla de “la ciudad/ que tiene la forma de mi cara y que con palabras/ ando yo y construyo, la ciudad donde me vivo,/ en lo que es el mundo para mí y para el mundo normal/ un despreciable ningún sitio”), y quizá, además de este aspecto personal e íntimo, en el entramado de presencias que los poemas constituyen –“Desde mi ventana oscura”- es cifra de la vida misma, revelador de sus misterios. De un modo como ninguna otra tarea o indagación humana puede llevar a cabo.

Erudición. La crítica. La juventud

Hay algunos poemas que me gustaría no desmenuzar porque sería malo, e incurriría en algún tipo de actitud o práctica que tú has señalado –pienso así en aquellos versos que dicen: “Y aunque algún imbécil –doctorado, eso sí, por cualquier cosa-/ te demuestre con libros, con arrugas y con citas/ la vulgaridad fría de ese verso”- y que en efecto vuelve y hace frío el verso, pero sí hablar de ellos y comentarlos. No quiero ser la imbécil doctorada que los disecciona sino abordar estos poemas dentro de esta actitud que hay en tu poesía, y sin traicionarla.

Sí. Hay como una gran reivindicación de la unión entre arte y vida, del carácter vital de la creación y de la vida, y de ahí nace ese desprecio, casi a veces agresivo, como el que has citado, hacia el mundo académico, o hacia la crítica, o hacia la erudición, porque el arte ha de ser fruto de la vida y estar en unión con la vida.

También me había apuntado en este sentido otra afirmación más, un dístico sobre la erudición.

"Erudición", sí, es un dístico, en efecto, que dice, lo recuerdo: "El último huérfano que me quedaba/ por correo aparte se lo envió". Esto del último huérfano no sé bien qué quiere decir, está puesto así, pero parece que un huérfano es una cosa triste.

Sí, y...

Es una cosa abandonada, es una cosa

Es otra vez una ausencia.

Sí, exactamente, un hueco, esto es, la erudición, esta inutilidad se la mando por correo aparte, con mucha prosopopeya, en un sobre espléndido, y esta inutilidad, esto es la erudición, como las migas de la vida, como algo que está demás, o sobra. Recuerdo aquello que decía Cortázar en aquel prólogo a la antología que hizo de Salinas: decía que había cogido lo que le parecía que estaba más vivo de la poesía de Salinas, dejando todos aquellos poemas menos vitales, menos vivos, menos presentes, para aquellas ediciones que ya vienen con las polillas puestas. Y quizá la erudición pues es esto, la erudición son estas ediciones. Y es un dístico muy simbólico, muy directo, muy punzante, que me sería difícil explicar pero que a la vez pienso que está muy claro en su sentido

Sí, sí, ahora que lo dices...

Tiene un sentido de desprecio, pero quizá dicho con elegancia; no es un desprecio o un insulto agresivo, porque está dicho también con ironía, con el desapego o la distancia que crea y da la ironía.

Y precisamente puede convenir a según qué práctica o actitud o mundo profesional, como la que denunciabas del imbécil doctorado en ese verso

Sí, sí, erudición como la inutilidad que puede acompañar una obra. La erudición está vista de esa manera. Como un aditamento inútil y pretencioso.

Quiero también referirme a la crítica. No entro en las diferentes maneras como se ha interpretado tu obra -algunas veces más literal, algunas veces se ha enfocado el sistema, la arquitectura simbólica-, sino me mantengo en un plano como muy general. ¿Qué te parece el papel de la crítica en el momento de juzgar y de definir lo que es una obra, y en particular lo que es tu obra? Y otra pregunta, sino de la crítica en general, del crítico: ¿cuál debería ser, cuáles deberían ser los principios que guían a un crítico en el momento de interpretar una obra poética? Y al final, ¿cómo querrías que fuera interpretada tu obra? Sin que se tratara de desmenuzarla, ¿qué enfoque debería tener, de qué manera debería leer no un lector sino un crítico, que en primer lugar es un lector pero su lectura también debería ser algo que pueda ayudar en la comprensión?

Son muchas preguntas (ya me las irás recordando), y la respuesta es compleja, plural y puede contradecirse en algunas de las cosas que te diga, porque mientras me preguntabas pensaba en primer lugar que como artista, como escritor, la crítica no te ha de importar, el juicio sobre tu obra no te ha de importar porque tú escribes lo que sientes que debes escribir, lo que te surge de las entrañas, y la crítica es un juicio muy posterior, que se da cuando se publica el libro, a veces muchos años después, y no debería importarte ni deberías tenerlo en cuenta para nada. Yo me parece que no lo tengo. Como escritor, como artista, es una cosa que no debe importarte. A la vez que digo esto, que es una cosa que al artista no debe afectarle ni importarle ni tenerla en cuenta ni variar por ella su manera de escribir, porque él ha de escribir según el dictado de su conciencia y de su sentir, y no por lo que diga un sujeto externo, por erudito o eminente que sea, y no ha de importarle, a la vez que digo esto pienso que la crítica es una dedicación, un arte, una disciplina intelectual que merece la mayor consideración, y que puede tener mucho interés. ¿Cuál puede ser la función de la crítica? Pues iluminar una obra, acompañarla, leerla con sagacidad, con

penetración, descubrirla. ¿A quién? A los demás, e incluso aportar algún tipo de ángulo de visión, o de matiz, que pueda llamar la atención al propio autor. Al respecto refería Borges: “En Lubbock, al borde del desierto, una alta muchacha me preguntó si al escribir “El Golem”, yo no había intentado una variación de “Las ruinas circulares”; le respondí que había tenido que atravesar todo el continente para recibir esa revelación, que era verdadera”. Quizá este no es el fin principal, es un fin anecdótico, pero puede por ejemplo servir, ser de utilidad o de interés para el propio autor. Puede tener un fin divulgativo, más como la crítica más de diario, más de oficio, de la prensa; un fin más de fondo, como debería ser la académica, y tiene esa gran parte de ensayo, esa crítica de los propios escritores, de los propios creadores, esos ensayos fantásticos que constituyen la crítica cuando la escribe un gran escritor. Pienso en los ensayos de Octavio Paz, pienso en los ensayos de Juan Gil-Albert, pienso en este tipo de literatura sobre literatura de escritores que es una manera, es una parte apasionante

Más profunda por ser menos cirujana.

Sí, tiene más de opinión, de valoración, de arrojo. Tú lees por ejemplo la obra crítica de Cernuda, que yo leí muy jovencito y me pareció maravillosa (me parece que hice una nota en la que afirmaba que la había leído como una novela apasionante), y es una obra crítica arbitraria, en el sentido de que dice cosas llagantes, hirientes, pues de Miguel Hernández, de Manuel Altolaguirre. Ahora recuerdo, por ejemplo, que de este último, aunque lo defiende – con mucha razón y mucho acierto, y es una defensa que firmaría y que comparto- y eran íntimos amigos y vivía en su casa en el exilio de México, comenta que fue quien le hizo fijarse en un bello pensamiento de San Juan de la Cruz (“Que ya sólo en amar es mi ejercicio”), y remarca como con asombro que fue el propio Altolaguirre quien lo hizo, aunque –dice- no era muy dado a la lectura. Así que aun a los que elogia les dice alguna impertinencia. Pero está llena de opiniones comprometidas, sinceras, de valoraciones, y es más original. Lo que no puede ser es este tipo de crítica académica que ya es un refundido de citas, de escritos previos. Pienso en aquello que decía Borges que a sus alumnos: les decía que no usaran bibliografía, que leyeran y dieran su parecer, su opinión, porque al fin y al cabo Sheckespeare no supo nunca nada de bibliografía shekesperiana. Quién fuera Borges para poder obviar los libros de texto, la bibliografía, etcétera. Pero es verdad que hay que

leer el texto y decir qué sientes ante él, qué te parece el texto, a partir del texto, y hay y todos conocemos alumnos y gente diversa que casi lee con más atención la bibliografía sobre un libro del que va a escribir un trabajo o un ensayo o un artículo que el libro en sí. Esto, claro, es un disparate. Y se da esta crítica que se alimenta de la crítica, como un mundo endogámico, aparte, que ya sólo se entienden entre ellos. Esto se da de manera muy clara por ejemplo en la crítica de artes plásticas, que casi nadie entiende, sólo ellos (si es así, y si es que hay tanto que entender), e incluso la que se publica en prensa a veces es una jerga ya que no entiende casi nadie.

Pero también en la poesía hay círculos.

También en la poesía hay cosas que ya sólo se pueden valorar desde un punto de vista tan del mundo poético que si lo extraes un poco de él, y lo contemplas ya dentro de la literatura en general, no tiene valor, porque es una mediocridad apabullante, pero quizá dentro de un círculo, entendiendo la poesía como un oficio, como un hábito, como un no sé qué, puede tener un sentido. Pero esto son degeneraciones en la concepción del arte y de la literatura, de la poesía, y hay junto con ellas también degeneraciones de la crítica. La crítica en principio debería ser una actividad en la que ejercer la lucidez, en la que acompañar el arte, en la que iluminarlo, en la que ayudar a apreciarlo, en la que estimarlo. Se ha de ejercer así, se ha de realizar así.

Y como tú decías en tus poemas, la literatura sirve para tomar el pulso a las miserias.

Esto es. Da fe del carácter existencial de mi literatura, sí, tomarle el pulso a las miserias, las miserias que son lo que constituye nuestra vida, nuestro sufrir, nuestro vivir. Y la literatura sirve para esto. Y la crítica debería servir para tomarle el pulso a la literatura, pero debería tener una función así, de dilucidación, y también un carácter descubridor, como tiene el arte. Debería tener muchas características que tiene el arte en sí mismo.

Te hago estas consideraciones sobre la crítica, sobre los diversos modos de cultivarla y ejercerla, pero más, y también como vivencia. Esto es fundamental. Como vivencia, ha de estar cerca del arte. Y este aspecto, decisivo, es el que hace que sintamos que casi no haya crítica, y seguramente en realidad casi no la hay, en el sentido de que no acompaña e ilumina de verdad una obra. El arte, el objeto de arte, la actividad de la creación, el escribir un poema, es un nacimiento. Crear es nacer, hacer nacer. El poeta alumbra y hace nacer. El poema es un nacimiento. Al crear, al escribir (al menos como yo escribo, de la manera en que se da la creación en mí) se tiene esta vivencia, se siente esto: que es un nacimiento. Y la crítica en las diversas maneras en que puede ejercerse y realizarse (como algunas de las que he glosado), y aun realizada con rigor y con mérito, no suele acercarnos a esta vivencia. No nos da la sensación de que la transmite o la exprese o la haga compartir. Estas maneras en que se ejerce la crítica pueden tener interés, utilidad y mérito, pero quedan muy lejos de la vivencia de la creación, de este nacimiento que se siente y es el escribir arte, que no transmiten. Así lo siento y pienso. Para poder transmitir esta vivencia de la creación se necesitaría tenerla, es decir, ser creador además de crítico, o tener sino la sensibilidad para percibirla y apreciarla, y de algún modo también vivirla, o sentirla, para poder compartirla. Y tener además el don de expresarla. Son unas condiciones de sensibilidad muy especiales las que se requerirían para poder glosar y analizar así las obras, y que en los análisis del crítico que las realizara pudiera comprenderse, transmitirse y expresarse esta vivencia, sensación que no tenemos casi nunca. Así como es muy difícil la traducción en poesía, y requiere muchas y especiales condiciones, también la precisa la persona que se dedica a la crítica, crítica que suele resultar ajena a la vivencia de la creación y no transmitirla, encorsetada y fría, ese huérfano que te queda y por correo aparte envías. Y por eso, aunque con dignidad y mérito, es una excrecencia. Porque es una actividad o producto de cultura, y el arte no forma parte de la cultura. Es vida espiritual, y sus hondas tierras son las del espíritu. Y la glosa o crítica que requeriría esta actividad espiritual precisaría una sensibilidad especial y más afilada, una experiencia o conocimiento o sino una capacidad de comprensión y sentimiento de lo que es la creación como actividad y vivencia además de cómo resultado.

Así, en general, nos da la sensación de que la crítica no se acerca a la vivencia que es la creación ni la transmite: no ayuda a su comprensión, y quizá porque no se acerca a ella del modo que sería deseable y debería. La crítica debería ser también una vivencia, una manera de vivir el arte, una vivencia de la vivencia del arte, y desde ella sí podría acercarse a él. ¿Cómo? Desde el amor, que como también se hace el arte. Así no habría que concebir la

crítica como un saber o un cúmulo de conocimientos, una práctica, una técnica, un ejercicio, sino también como una vivencia, igual que el arte, y hermana de éste. Se escribe desde la soledad y el amor. Yo escribo desde una profunda soledad y un profundo amor. Y la crítica sólo podría penetrar en esta soledad, y así acercarla, desde el amor. Dice Rilke: "Las obras de arte son de una infinita soledad, y con nada se puede alcanzar menos que con la crítica. Sólo el amor puede captarlas y retenerlas, y sólo él puede tener razón frente a ellas". Pero la crítica también puede, debería nacer del amor, y basarse en él. Surgir de él. Y desde el amor abordar la obra de arte. Y así las razones de la crítica serían razón de amor. Sólo así penetrarían en la vivencia del arte, de verdad la comprenderían o sentirían como el nacimiento que es, y sólo así conseguiría quizá transmitirlo.

Quería referirme algo más a la crítica. Además, tu pregunta eran muchas preguntas, ya que me preguntabas en ella por diversas cosas, y procuraré ir contestándolas. Así te diré que durante muchos años mi obra no ha tenido atención crítica, pero desde hace algunos ha merecido estudios, artículos y ensayos diversos, y entre ellos los que le han dedicado hispanistas eminentes, como Giuseppe Bellini o Martha L. Canfield, o algún gran escritor, como Angelina Muñiz-Huberman. Se cuenta así ya con ensayos de valor, que acompañan ya mi obra. De hecho, mi obra contaba ya con testimonios de valoración y aprecio sobre ella, los testimonios de grandes escritores que saludaron la aparición de mi poesía y son espontáneos, libres, sinceros, y que constituyen además una irisada lectura de mi obra, un conjunto de impresiones de lectura del más alto valor. Y son también crítica. Porque, como decías, un crítico antes que nada es un lector; un lector, puntualizabas, que puede ser algo más y puede ayudar a su comprensión. Y este lector, por mi parte, puede acercarse a mi obra como prefiera, con la mayor libertad. Desde su sensibilidad y sus características, que le harán tener una lectura particular y única. Y así pienso y deseo que el lector y el crítico se acerquen a y adentren en mi obra desde su corazón, desde su sensibilidad, y que lo hagan con libertad completa. Desearía que no partieran de unos principios prefijados para encontrar nada, sino que encontraran sencillamente lo que encontraran, y lo dijeran. Toda interpretación honesta y seria me parece bien. No deseo que mi obra tenga una interpretación determinada: puede tener la interpretación que el lector y el crítico quiera. La que al contagio de su lectura en sus adentros se forme y nazca. Igual que yo tengo esta libertad y desprendimiento hacia él, me gustaría que él –lector, crítico- también los tuviera hacia mi obra, y se acercara a ella para sentirla, para vivirla, y no para encontrar en ella el molde en que rastrear ideas preconcebidas. Así, pienso en mi poesía como una fruta o una

semilla, que puede germinar o crecer de diverso modo según el destinatario en que se dé. El destinatario, el lector, si además es crítico, podrá dar su visión, su concepción, su análisis, y quizá también su sentimiento. Desde la sinceridad y la verdad –pero también el valor y el rigor–, toda lectura será un crecimiento para mi obra, porque la acompañará e iluminará. Todas las verdaderas, las sentidas, las auténticas. También las más originales, en las que uno no había pensado y que pueden tener su verdad, las realizadas desde ángulos de visión particulares y que constituyan una sorpresa para el autor. También o quizá especialmente éstas. Porque veo la poesía como una semilla, y es bueno que una semilla germine, y que lo haga según el corazón de los hombres en que se siembre.

*Esta actitud de desconfianza o desprecio hacia la crítica, o el mundo académico, es muy propia de la juventud, y la comprendo muy bien. Puede ejemplificarla un texto en prosa de **El anarquista de las bengalas**, titulado “Una de las muchas entrevistas que sin que me hayan solicitado he rechazado”, y en el que se lee: “Así hablamos de libros y de los demás aburridos extremos de los que supuse que en estos casos resultaba oportuno conversar. Que al ir a pagar la cuenta aún no hubiera sucedido nada fuera de lo normal y que al despedirnos yo todavía conservara una cordialidad rayana en el entusiasmo es culpa de mi madre. Haber estado bien educado, y más si uno nació en un país zafio, es algo que se paga”. Quería preguntarte si la mantienes ahora esta actitud, o pervive en ti de alguna manera, o la has atenuado con los años. ¿Qué dirías ahora?*

Sí, se encuentran estas formulaciones en mis poemas de juventud, las que citas y otras. En un poema de *El anarquista de las bengalas* se habla de “esos especialistas que estudian cómo se ponen las comas/ y que en los poemas ven fórmulas químicas”, y en “Anno Domini MCMLXXXVIII”, de *Ética confirmada*, se lee: “No he de echar mi poesía a los perros/ Para que la descuarticen sus imbéciles/ Manos cortadas ya los gestos/ Dolor y silencio se convienen”, y podemos ver que en esos poemas éticos confirmados que hablan de la necesidad del silencio, de la opción por él, y de una vocación claudicante por ello, tiene aquí y en esto una causa. También yo pienso que es natural tener esta actitud agresiva por parte de una persona joven, y más si ha emprendido y vive la creación como una labor silenciosa y solitaria, hecha sólo para sí mismo. Le parece que este fruto tan íntimo de su soledad va a ser agredido por los otros (y sobre todo por los críticos), más que comprendido o

compartido. Así que es natural esta actitud y este sentimiento, que se refleja de diversos modos en los poemas, y entre tú y yo hemos recordado algunos. No se cree que la crítica pueda sentir y acercarse a la vivencia espiritual de la creación, al hecho de crear, y se piensa que los instrumentos con que la disecciona –o analiza o descuartiza- resultan y son artificiosos y fríos, y en esta pobreza y afectación no sirven. Así se piensa y está en los poemas. Como ves, ahora mismo te decía también exactamente esto: que la crítica suele estar muy alejada de la creación como vivencia, y que en ella no queda nada de su aliento espiritual, que no expresa ni comunica y quizá tampoco conoce. Te decía esto, pero te lo decía con serenidad, porque pienso que es así. Sin agresión o acidez alguna. Por otra parte he ponderado también antes la utilidad, el interés, el valor, la riqueza y el sentido que tiene y puede tener la crítica, y quisiera hacer algún comentario más sobre ella. Pero antes creo que el asunto o el aspecto de la juventud, cuya actitud hacia ella destacas, es relevante y tiene interés desde más de un punto de vista. La juventud es el absoluto, o un absoluto: la absoluta entrega y el completo, firme amor con que despierta y se vive una vocación, la vocación del arte y de la poesía, en la que uno se juega la vida y a la que piensa merece y debe dedicarla, porque se siente como un destino que ha de cumplir de la manera que le sea posible, pero cumplirlo indefectiblemente. En la juventud están el amor y la entrega a las palabras, la pasión por su aventura, y en ellas la pureza de corazón y la firmeza en las convicciones, la radicalidad en la actitud, que proviene de la profundidad y la verdad de la vivencia del arte que se tiene, y de ahí que sea natural, como dices, esta actitud hacia la crítica, y no un desprecio o agresión programados. Nace de y está en consonancia con la profundidad de las raíces de la vivencia del arte, con su autenticidad y su pureza. Todo esto, claro, es propio de la juventud, y más aún de la juventud de un artista, si éste es verdadero. La honestidad extrema, la sinceridad y la verdad, la entrega y el no querer transigir, comerciar, rebajar, devaluar o manosear nada que tenga que ver con el arte –que es una actividad sagrada. Y a su carácter sagrado convienen las características de esta actitud y manera de vivirla. Son muy propias de la juventud pero también del arte, y pienso que en este sentido juventud y arte se hermanan, y que en el arte de algún modo la juventud perdura. Porque el arte necesita estas características con que lo vive la juventud; necesita este absoluto en su amor y en su entrega a él. El artista, en este sentido, ha de ser joven, o continuar siéndolo, y creo que de algún modo así es. El artista que sigue creando con pasión y desprendimiento, con generosidad y sinceridad, desde una radical libertad, a la fuerza mantiene y ha de mantener para ello buena parte de estas fuerzas y elementos que son propios de la juventud y la caracterizan. Habrá ganado en equilibrio, y alcanzado mayor serenidad, pero mantendrá vivo parte de este fondo que nutre y constituye a la juventud, porque sin él, sencillamente, no podría crear. Si lo hubiera olvidado o dejado atrás del todo,

también habría olvidado y le resultaría imposible la creación. Porque la creación es la juventud. Precisa juventud, y sus fuerzas, su amor y su pureza: el artista necesita que, aunque de un modo más matizado u oculto, pervivan en él, para seguir siéndolo y poder crear. Creo, así, que en el artista permanece intacta en buena parte la juventud, de un modo profundo, en su fondo. La creación es la juventud del mundo. Por esto todo artista, si sigue siéndolo de verdad, es un joven artista. Y el artista mayor o maduro, o ya avanzado en su edad, o anciano, sigue siendo joven cuando crea. Cuando escribe un poema de algún modo la juventud vuelve o en él aflora; de hecho, este pozo de juventud que el artista ha mantenido le hace posible escribirlo. Por eso el poeta puede seguir siendo libre, radical y sincero. Porque la creación, si es auténtica, ha de seguir siendo de este modo. Lo exige su naturaleza. Y el poeta puede seguir siendo así porque la juventud no ha muerto en él. El poeta es siempre joven cuando escribe. Al menos de algún secreto, recóndito modo.

Creo que esta actitud de desconfianza o desprecio hacia la crítica, de recelo hacia su bondad o utilidad, pervive en gran parte en mí, y que en este aspecto –como supone también, tal como te decía, el crear con intensidad- sigo siendo joven. Porque esta desconfianza ante la crítica o el academicismo, o la erudición, que hemos visto, puede ser propia de la juventud, pero en mí tenía raíces muy hondas, formaba parte verdaderamente de mí, como artista y como persona. Era un rasgo propio de actitud y de carácter, y como tal, como rasgo profundo que distingue una personalidad y no es sólo una flor de temporada, ha pervivido. El texto que citas se refiere, más bien, al mundo literario, o su falsedad e inutilidad, su pretensión, su vanidad y su miseria. Lo escribe un poeta joven y que cree que escribir es una tarea solitaria, y el arte un destino que se cumple en soledad. Esta creencia ha perdurado en mí; lo sigo creyendo así. Soy, en esto, por completo el mismo. Fiel a esta creencia, este poeta joven que recuerdas muestra la fatuidad y el ridículo de hacer vida literaria, la vanidad y el absurdo que hay en ello. Porque la poesía se escribe en silencio y soledad, y la vivencia tan íntima del arte no se puede compartir. Por esto este poeta joven no hace ni quiere hacer vida literaria, y sin hacerla, sin conocerla –porque no la hace- la retrata en este poema así, y así la prefigura. Está vista y retratada antes de que esta persona la haga, sin que haya hecho vida literaria, ni piense ni tenga ningunas ganas de hacerla, y de ahí el título, en que consta que rechaza las entrevistas sin que se las hayan dado, antes de que se las concedan, por principio. Hay un texto más breve del mismo libro, titulado “Amistades y literatura”, que es o puede verse casi como una condensación de éste. Dice: “Al salir de la entrevista cada uno pensó que al fin y al cabo no había estado tan mal si

se tenía en cuenta, claro está, que el otro es un perfecto imbécil". Bien: como te digo, sigo siendo en esto este poeta joven, o he sido fiel a él, y pese a los años que han pasado no he hecho vida literaria ni he tenido nunca ganas de hacerla. Por ejemplo, no he ido nunca a una tertulia literaria. Y por una cuestión de carácter, que mantengo, y de convicciones, que en mí perduran. "Del arte no se puede hablar", digo en mi juventud en una ocasión a mi hermana, como un pensamiento y convicción muy profundos, y uno de los poemas recientes empieza con el recuerdo de esta afirmación. A veces en estos poemas nuevos aparecen pensamientos viejos, de entonces, de mi juventud; pensamientos rotundos, firmes, y que son ya casi raíces, y que después de tantos años siguen vivos en mí y perduran. Y por esto afloran y se recuerdan, como éste.

Ser poeta

A lo mejor es una pregunta bastante espinosa, por lo menos por como la veo yo, pero tú mismo afirmas ser poeta, y hablar de arte, y quería preguntarte cuándo una persona puede decir que es un poeta, Y cuándo se puede decir que su propia creación es arte en realidad, y/o no lo es. Y, entonces, ¿qué es lo que podría definir a un poeta? ¿No sólo la inspiración, o todas las personas que tienen inspiración podrían ser poetas? Estoy haciendo dos niveles de pregunta, una personal, que es la de cuándo tú te has sentido, y al percibir has percibido ser poeta, y otra es la mirada hacia otras personas y cuándo se pueden decir poetas, o cuándo no se pueden decir poetas, o si todos tenemos el derecho de definirnos poeta en el momento de escribir un verso.

Vamos a ver: en cuestión de derechos todo el mundo tiene derecho a todo, eso parece claro. Otra cosa es que el logro esté en consonancia con su aspiración o con su deseo. Es aquello que dice de manera muy tajante Jorge Guillén: la poesía, la poesía, no hay más poesía que la realizada en el poema. Dice exactamente Guillén: "Brémond habla de la poesía en el poeta, de un *estado* poético, y eso ya es mala señal. No, no. No hay mas poesía que la realizada en el poema". Claro, que uno es poeta lo ha de demostrar con sus poemas, con los frutos, porque que tenga este deseo o esta ilusión, merece toda la consideración, pero lo ha de realizar, con unos frutos.

Pero lo que pasa en estos días es que a veces lees unos poemas que yo personalmente no definiría como poemas pero la persona que los hace se siente como un poeta. Entonces, ¿dónde está el límite?

Bueno, esto...

No estamos hablando de ti.

No, no, no. Esto es delicado, porque ¿qué es el arte? Lo que a ti te parece que es arte. Y tú eres un sujeto subjetivo que tiene su manera de sentir, y te lo puede parecer a ti y no a otro, claro. No me agrada esto de los cánones porque yo no tengo ninguna vocación de ejercer de papa o de decir qué es y qué no es arte. Te parece que hay obras que son muy indiscutiblemente artísticas y otras que habría a quien se lo parecerían y a quien no y otras que ves que sencillamente es una persona influida por tal voz importante, que es solamente un epígono, y que no tiene una voz propia, o cosas así. En cuanto a nivel personal, te puedo contar mi trayectoria, o cuando yo pensé que lo que yo hacía indiscutiblemente era arte y era poesía. En este sentido, empecé a escribir hacia los catorce años, ante el deslumbramiento y el goce y el placer de leer a grandes escritores y grandes poetas. Por ejemplo, leí entonces a Jorge Guillén, y escribí cosas como las que hace Guillén –por ejemplo décimas-, e influido por él. Empiezas a escribir bajo la sombra y bajo el aliento de grandes escritores, porque te gusta escribir, te gustan las palabras, despierta una vocación y una afición, y con ella de momento empiezas un camino, que es sólo un principio, aunque en una obra de adolescencia puede haber valores o apuntarse ya cosas que luego están presentes en tu obra de juventud o de madurez, y que se encuentren ya como unas obsesiones o maneras recurrentes que conformarán tu mundo. En mi caso particular, a los dieciséis, diecisiete, dieciocho años seguí escribiendo. Supongo que se podía pensar que era una persona que escribía bien, lo cual no quiere decir nada, pero –quiero decir- que tenía facilidad para escribir, pero supongo que lo hacía influido por las lecturas, etcétera. En mi caso pienso que cuando sentí que yo había dado con una voz propia, que era solo mía, y que

lo que hacía era indiscutiblemente arte fue por una maduración interior traída por la vida que se produjo en este chico, en este joven que va escribiendo con habilidad o con facilidad pero quizá con una obra pues muy deudora de lo que lee, o así. Se produce como un salto en la madurez de la voz, traída por las circunstancias de la vida, y ligadas en mi caso quizá al sufrimiento y al no poder escribir. Esto curiosamente da este resultado, que se produce como una afirmación en la vocación artística, que produce una madurez en la voz. En mi caso se da entonces, el año 87. El 86 todavía escribo cosas más cercanas a la adolescencia y su sentir, y en poco tiempo se produce como este salto en la madurez de la voz, traído no por lecturas sino por circunstancias de la vida. En mi caso es así. Y sientes entonces que lo que haces es arte. ¿Cómo lo sientes? Por la manera en que se da, por la manera en que te nacen las palabras, por ser fruto de una necesidad, de una necesidad de expresión. En las palabras anteriores puede haber quizá esa necesidad, pero tan urgente no estaba; había afición por las palabras, había gusto por las palabras, había placer de escribir, pero esa necesidad de expresión tan acuciante no estaba. Es fama que Ernesto Sabato, para sacarse de encima a la gente cuando alguien le venía a darle a leer un original, un libro, les preguntaba: ¿usted si no hubiera escrito esto se hubiera muerto? La mayoría de la gente era sincera y le decía que no, que no se hubiera muerto, y Sabato no lo leía. Yo hubiera contestado que sí, que de no haber escrito esos poemas el año 87 me hubiera suicidado, me hubiera muerto. Esto te da fe que eso es arte: esa necesidad. Aun así, es complejo, porque hay gente que puede sentir esa necesidad y escribir algo y que eso no tenga un alto valor artístico, que sea sólo un desahogo, que sea sólo expresión, pero que no alcance un nivel artístico. Para eso quizá esos años previos de escribir con habilidad, de leer, etcétera, posibilitan que si luego llega y se da el momento, traído por la vida, puedas hacer arte, y quizá otra persona no pueda. Quizá otra persona sienta esa necesidad y no haga arte, como seguro que es así y así sucede. El escribir como una necesidad, y el que sino uno no lo hiciera se moriría, está también en las *Cartas a un joven poeta* de Rilke como fundamento y medida y razón última de la actividad artística. Dice en ellas Rilke: "Una obra de arte es buena cuando brota de la necesidad. En esa índole de su origen está su juicio: no hay otro. (...) Nadie puede aconsejarle ni ayudarle, nadie. Hay sólo un único medio. Entre en usted. Examine ese fundamento que usted llama escribir; ponga a prueba si extiende sus raíces hasta el lugar más profundo de su corazón; reconozca si se moriría usted si se le privara de escribir". La necesidad hace sentir que si no expresaras lo que expresas al escribir sencillamente te morirías, y que al escribirlo, fiel a su viejo y muy cierto efecto catárquico, te salva la vida, y que eso es arte. Y además te parece que por cómo surge, por la manera en que se da, por cómo se realiza, sientes que es arte. Y por el sentimiento que tienes y te inunda al crear.

Aquí está esa inspiración que ves llegar con alas y todo, la vivencia de la inspiración, al menos como en mí se da y de la que te he hablado: como una iluminación, un relámpago. Y un temblor, y un aliento espiritual que se encarna en un ritmo que nace y se desarrolla de modo fulgurante, con vértigo. Que sucede de modo misterioso, y se da, como el amor, como un fruto o un regalo. Y que mientras se da se nos impone. Sólo te puedo hablar de mi experiencia, claro, y no sé cómo se dará esta vivencia de la creación en los demás. Lo importante es esta vivencia, esta vivencia espiritual que es la poesía, la creación, y que se da y sucede como un rapto, en el que se afila y dilata la conciencia de manera extrema y a través de la cual, por emplear la expresión que usaban los místicos, uno se sale de sí. Así es la creación, o así la vivo y se da en mí. Y siento, me parece que (igual que antes te decía que escribir es una victoria, porque uno siente que las cosas son como han de ser, es decir, que las cifra en la lengua tal y como ésta para su corazón las tenía reservadas, y que el arte es por esto fruto cumplido) a una vivencia que tiene en su raíz esta intensa verdad sólo pueden corresponder frutos auténticos, profundos y verdaderos. Altos. Y que sean alto arte. Lo importante, como te decía, es esta vivencia, pero por mi experiencia, por tal y como a mí se me da me parece natural que a ella vayan emparejados frutos de arte verdadero. No lo sé. No sé si se puede tener una experiencia espiritual de estas características –intensa, honda, muy verdadera- y que los frutos de ella resulten sean mediocres. Pienso que en esta verdad y necesidad con que ha de nacer el arte y los poemas hace ya que éstos sean poemas de verdad. Aunque el asunto es complejo. Se puede tener una lacerante necesidad de expresión y, quizá por carecer del indispensable dominio de los instrumentos, del empleo de las palabras, lo que se escriba o produzca no sea creación sino sólo expresión. Pero la necesidad está siempre en la base del arte, ha de ser su raíz: todos esos poemas mediocres de escritores (o escribanos) que dominan el oficio pero no tienen nada que decir –ni necesidad de decir nada- carecen de ella. Y es seguro que estos sujetos que escriben por oficio, como quien lleva a cabo una labor, o un ejercicio, y se esmeran en ello, no tienen tampoco idea de la vivencia espiritual que supone y ha de ser la creación, y que te intentaba explicar un poco, aunque sea difícil. Y lo importante, te decía, es esta vivencia, la creación en sí y el modo con que se vive y se emprende: con generosidad, con libertad, con valor, con desprendimiento, inocencia y arrojo. Borges decía que él aplicaría a la literatura la doctrina de Carlyle, que afirma que toda obra humana es deleznable, pero su ejecución no lo es. Me parece no sólo una idea hermosa sino también muy justa y acertada. Porque importa el placer de escribir, la felicidad que da la creación, la alegría que hay en ella y el acto de amor que es. Porque se escribe desde el amor. Yo escribo desde un profundo amor. Y, ante

este hecho, ante esta verdad, importa poco el resultado. Importa escribir, y no como resulte lo escrito. A mí me lo parece, y por esto me parece bonito el pensamiento de Borges. Pero, como te estoy diciendo de manera reiterada, es un asunto complejo y delicado, y que tiene muchas aristas. Como observaba, te puede parecer que a una experiencia verdadera de la creación, que a una verdadera vivencia espiritual de la creación y la inspiración, tenga que ir emparejada altos frutos en arte, y que los productos mediocres provienen de practicantes y oficientes que desconocen lo que es en verdad la creación, y no me parece lícito sino moralmente reprobable que se arroguen la condición de poetas y artistas quienes no lo son, porque el arte es una actividad sagrada, y usurpar su nombre, rebajarlo o usarlo en vano me parece intolerable, igual que creo que el que circulen designados como poesía o arte obras mediocres que de ningún modo lo son hace mucho daño al arte, y a todos. Pero esta vivencia, que es lo que más importa, y a lo que damos preeminencia, necesita sus frutos, y no sé si se puede producir mediocres o si se puede dar sin ellos, si puede existir sin frutos. Quizá, posiblemente sí. Deberíamos meditarlo. No lo sé. Es verdad que sólo tenemos los frutos.

Y luego había alguna pregunta más, ¿cómo, cuándo se puede decir si algo es arte, si alguien es un poeta, si todos tenemos derecho a ser poeta? Vamos a ver:

Es de la crítica, ¿no?, es cómpito de la crítica.

¿Cómpito de la crítica? No, no, porque es cómpito de todos los que leemos. Bueno, hay poetas sin obras, hay artistas sin obras, y pienso ahora que esa afirmación de Guillén que te decía es discutible, en el sentido de que hay poesía en el aire o en la vida. Hay gente que tiene vidas artísticas, también hay gente que escribe cuatro poemas mediocres que no tienen ningún interés y ejercen toda la vida de poetas y la crítica lo pontifica. En fin: ¿sólo hay la poesía realizada en el poema? Pero quizá esos poemas que he escrito en el año 2009 tienen dentro veinte años de silencio y si no no se hubieran dado; esos veinte años de silencio también forman parte de mi obra, son como un contraste o un vaciado que luego produce esto, quizá son su reverso, pero forman parte de mi obra. A mí me parece que también de una manera particular son poesía, producen luego ese resultado. Entonces, es

muy discutible esa afirmación tan crítica, tan fría, tan acrílica de Guillén: sólo hay poesía en el poema. Bueno, para que ese poema esté dotado de vida y sea verdadero arte quizá ha tenido que vivirse.

"Hay títulos de libros perdidos y no escritos".

Exacto, exacto. Es decir, me parece que en mi trayectoria quizá se desmiente esta afirmación tan dura de Guillén. Claro, hay gente que escribe cosas que no tienen valor artístico, esto es así, ¿no?, pero

Pero quiénes seríamos nosotros para juzgarlo.

En principio no sería deseo mío ni un plato de gusto decirle a alguien que lo que hace no es artístico. Siempre, cuando alguien te pide una opinión o un juicio, no te gusta el que te pongan en este tipo de compromisos o de tesituras porque son quizá obras muy sentidas para una persona, muy importantes para ella y no eres tú quien para desilusionarla. Además, en principio, bueno, pues que siga escribiendo. Quizá la vida le hará un poeta de verdad dentro de cinco años o diez años. Quiero decir: no tienes porque defraudarla, ya le hará quizá poeta la vida. Y, en principio, pues es una afición que está bien, que uno escriba, ¿no?, no es uno nadie para desengañar a nadie. Además se puede equivocar. Las equivocaciones en arte son célebres, Gide tiró a la cesta de los papeles el manuscrito de Proust, hay equivocaciones garrafales. Pero es difícil, ¿quién puede decirlo? Bueno, pues cualquiera puede, tiene derecho a sentir algo como poesía y la poesía ha de poder ser sentida por todos. Es difícil contestar. Me parece que es así, aunque otra cosa es que lo que alguien escriba pueda reconocerse por los otros de este modo. Es delicado. Pero no es un cometido sólo de la crítica sino de cualquier persona que lea

Bueno, claro, era una chanza. Y en el hilo de todo lo que habíamos dicho, era más una provocación que otra cosa.

Sí, sí, por eso, ahora que lo he recordado te he contestado, de ninguna manera es cometido sólo de la crítica.

La calidad y verdad de esa vivencia sólo podemos medirla y compartirla con su resultado, el poema, y esto nos hace pensar lo utilitaria y práctica que es la tajante afirmación de Guillén, pero esta verdad no excluye que esta vivencia se dé y sea una realidad. También que ésta sea más compleja y se dé en cierta medida también en otras formas y no sólo en la escritura del poema, como esta gestación y el primer latido, el ritmo que nace y que se forma (y que no siempre puede desarrollarse), tal y como he apuntado. Todo ayuda y se encamina a la creación. En ella puede cristalizar una vida, darse en ella, en sus frutos, los poemas; pero el momento de la creación puede tener largas raíces, en un silencio de años, por ejemplo, y nutrirse de la savia que ese tiempo y durante el que la vida ha ido aportando. Así que el silencio también forma parte de la poesía; y el abandono, y el descreimiento, y los bocetos que no se acaban, el ritmo que desarrollarse no se puede, los empeños no consumados y todos los afanes que acompañan a la poesía y quizá están, nutren y se hacen presentes en los frutos logrados. Los poemas necesitan toda una vida, una actitud, una manera de percibir el mundo, y de ser y estar en él. Esta especial sensibilidad y percepción es la que permite que se escriba el poema, que se hace con y nace de ellas, pero esto no impide que esta condición pueda o podría quizá existir casi sin dar frutos, o dando muy pocos, o quizá casi ninguno. Esta condición que es ser poeta, como dices, ha de estar obviamente en quien escriba poemas (y sean por ello los poemas de un poeta y no de un trabajador o un fabricante), pero puede estar en parte quizá también en quien no los escriba. No tendremos el fruto que nos permita comprobarlo, pero eso quizá no impida su existencia. Así, quizá pueda darse y tenerse esta condición sin escribir poemas –el poeta en los años de silencio, si poeta lo es quizá siempre-, y esto permite pensar que podemos alejarnos de la afirmación de Guillén, ya que ser poeta no necesita el poema. Pero esta condición y vivencia íntima sólo puede objetivarse, comprobarse y compartirse con los demás a través del poema, en efecto. Pero esto no excluye que esta vivencia o condición pueda existir y darse también aparte, después, antes, al margen, sin el poema. Y aquí todas las trayectorias particulares,

guadianescas, extrañas o misteriosas en que se da el arte. Sí: acaso esta condición igual se mantenga –alerta, aunque en barbecho- en quien no escribe y guarda silencio, y no sabe si escribirá más. Quizá también entonces es poeta, y la vida dé más tarde cuantiosos frutos en que esta condición se cumpla. No lo sé. Ser poeta, en principio, no es una condición que uno piense que tenga. Quizá, como pasa con tantas cosas en esta vida, quien más la posea no suela ser quien más presume de ella, o más piense que la tenga. He señalado antes que es curioso y frecuente que la ilusión o ganas de ser escritor no va muchas veces acompañada del mérito o del talento. No se quiere ser poeta: quien lo es, lo es, sin más, sencillamente, y de la manera más natural posible. Así no piensa que es poeta: lo es –y quizá siempre. Para él lo natural es ser como es, y esto es ser poeta. Nada más. Recuerdo a este respecto dos observación de Cernuda. La primera dice: “No sé si el poeta experimenta sus emociones con intensidad mayor o igual a la de cualquier otro hombre; no puedo conocerlo, puesto que, como decía Hopkins, “bebo en un solo jarro, que es el de mi propio ser””. Y la otra refiere: “A cierta persona preguntaron. “¿Para qué sirve un poeta?” Y respondió: “Para lo mismo que cualquier otro hombre, y además para hacer versos””. Y así pasa. Así esta expresión que empleas, ser poeta, es sencilla y muy verdadera, pero no creo que aparezca así, de esta manera, de modo frecuente en mis poemas. Aparece con gran constancia la poesía y el poeta, como hemos visto, pero quizá no el ser poeta, sencillamente porque el poeta sólo es un hombre que es poeta, y nada más se siente. No lo sé. Además y en este sentido, el ser poeta, decir que uno lo es, o querer serlo, puede tener un timbre ridículo y ser una afectación rayana en la cursilería, y casi pueril. Quizá por esto no aparece el ser poeta, porque no se piensa en ello (simplemente se es, sin más), y sí en cambio la poesía. Pero se es poeta, obviamente. Quien escribe esos poemas tiene esa condición. Para escribir esos poemas se ha de ser poeta. Pero escucho tu expresión y pienso que hay un poema de los nuevos, del 2009, que sí emplea esta expresión y la define y glosa, del modo como sólo puede hacerlo un poeta. Esta condición constituye el poema, que la explica y la retrata, y que tiene un final –recuerdo- semejante a lo que ahora te estaba diciendo. Pero quizá será mejor dejar hablar a ese poema, porque al ser poeta acaso sólo pueda acercarse desde el poema. Éste dice: “Ser poeta es tener una moneda/ que puede ser luz o ser paloma/ entre los dedos. Ser poeta es dejarla olvidada/ o que siga libre su camino, su tintineo,/ su vuelo, su destino. Ser poeta no tiene reglas,/ ni horarios, ni prefijos. Ser poeta es uno de los destinos/ que puede serle dado al hombre en este mundo./ Ha de ser fiel a él, y así nombrarlo y registrarlo./ Ha de dejarse mecer como viento por la vida/ y llevar las palabras adonde ella le dirija./ Ser poeta es tener el alma repleta de noche,/ por ella habitada y partida, y con su oscura luz/ atravesarla y traspasarla, para darle nombre./ Ser poeta es una pura forma de ser hombre”. El poema, como ves, puede responder mejor que yo ahora a tu

pregunta, y es una suerte haberlo recordado. Su último verso resulta definitivo, y expresa lo que te estaba diciendo, el pensamiento que ilustraba con unas afirmaciones de Cernuda que comparto. Ser poeta es ser hombre; el hombre que es poeta es un hombre que es poeta, nada más. O –quiero decir- que en su misma naturaleza y manera de ser hombre implica y está ser poeta. Y ser poeta quizá es una manera sencilla, natural, extrema de ser hombre, de darse como tal. O, como lo dice el poema: “Ser poeta es una pura forma de ser hombre”.

Te decía varias cosas, en respuesta a las muchos aspectos de tu pregunta, y entre ellas el daño que creo que producen –por ejemplo para el lector que se acerca a ellas- las obras falsas y que se presentan como arte. Digo falsas, y es la palabra que quiero emplear. En el prólogo a su último libro de poemas, *Los conjurados*, y en el que como he señalado dice que él aplicaría a la literatura la doctrina de Carlyle, Borges hace asimismo una reflexión que puede darnos que pensar: “Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados. La belleza no es privilegio de unos cuantos nombres ilustres”. Parece, así, que podría pensarse el valor como secundario, y que todos tendríamos derecho a decirnos poeta, como dices. Al poeta, y también por contestar a tu pregunta, le definiría la inspiración, de la que te decía que carecen los correctos escribanos productores de correctos resultados y nada más, y que en arte son inexistentes. El producto, el poema, ha de ser arte. Te decía que te parece sentir como natural o inevitable el que a una experiencia verdadera de la creación correspondan altos frutos, y que quizá pueda darse esta vivencia sin el poema, pero tal vez siempre por parte de un poeta (en silencio, desengañado, en barbecho o como sea). También la ilusión que tanta gente tiene por ser escritor y escribir y que a mí me parece incomprensible. Porque yo no he querido ser escritor: he sentido que tenía que escribir, y he escrito. Soy una persona que escribe, y no me siento un escritor profesional. No pienso que escribir sea una profesión o un trabajo sino un destino. Pero hay personas con mucha voluntad e ilusión por ser escritores y escribir, pero quizá su experiencia no lo sea de creación y también desconozcan la inspiración, y en vez de ésta tengan, sí, ilusión, empeño, afán de ser escritor. Deseos, pero no inspiración. Esta inspiración es una vivencia honda y radical, de una consistencia y verdad incuestionables. Así, todas estas personas –y que inconcebiblemente son muchas- con ganas de ser escritores y escribir carecen de ella y lo que tienen es esto, ganas, ilusión, anhelo, con un punto o un mucho de vanidad ridícula y pueril. Porque la inspiración no es un deseo o una

ilusión: es una realidad espiritual que en verdad se da, y en su verdad nos inunda y nos traspasa, y a través de ella queda la vida trascendida, cristal tallado el poema ya y sus frutos. Y esta inspiración define al poeta, y sólo puede observarse en estos frutos, en sus poemas. Aunque el arte quizá pueda darse sin el poema, y no lo implique ni necesite siempre, sólo con él podemos apreciarlo. Y así sólo al que los produzca o haya producido, y de éstos se infiera con toda claridad que los ha producido con inspiración, podremos decir sin discusión que es poeta. Me parece que estoy con esto contestando en parte a tus preguntas.

Vergüenza, palabras, soledad y miedo. Afonía

*Hay un poema, en **Absurdos principios verdaderos**, "Vuelta a las palabras", que precisamente dice (no sé por qué, eso es muy personal) debería darte vergüenza, tanto que las habías martirizado -a las palabras-, tanto que habías jurado que las reprobarías, que las engañarías tú a ellas, las engañosas, largas, y que sobre ellas harías llover un terrible rechinar de oxidados dientes a su menor descuido, y etot yo lo había leído como la crítica, son los oxidados dientes, bueno, oxidados es un*

Podría leerse así, me parece que es una lectura pertinente y que está bien, y que puede ponerse en relación con ese carácter que decíamos propio de la juventud, con esta actitud que comentábamos. Oxidados, sí, tiene este carácter de herrumbre que trae el tiempo, de desgaste y deterioro de la materia, de aditamento corrosivo.

¿Pero podrías darme tú explicación del poema?

En el momento es una visión llagada del escribir, por cómo aquí aparece el escribir. En este poema te parece que se habla de cómo las palabras no bastan, no son suficientes, no llegan, y entonces y de ahí el desengaño del escribir, y cómo se vuelve al escribir, la vuelta a las palabras, porque aunque sean insuficientes, precarias, engañosas, débiles, y un pobre instrumento para expresar el sentir, pues es lo que tenemos y se vuelve a las palabras, aunque uno quizá se ha dicho que esto no basta, que no es suficiente. Es un poco esto: este poema es una vivencia de oficio de poeta, no sé, con

¿Y por qué debería darte vergüenza, que la vergüenza es algo que, parece más personal?

Parece que, por lo que dice, debería darte vergüenza volver a escribir, seguir escribiendo, cuando has comprobado -viene a decir esto el poema- que las palabras no sirven, que no bastan, y debería por esto darte vergüenza insistir en escribir.

Y en ese poema precisamente están y se repiten insistentemente las palabras, el término mismo de las palabras, y eso, debería darte vergüenza, como si fuera una continua invocación y al mismo tiempo un incitarse continuamente a soltarse la vergüenza y al mismo tiempo animarse, debería darte vergüenza, infinitamente, una vergüenza negra y de panes duros, y aparecen en el mismo poema, se dan unas cuantas, bueno, se asocian las palabras con unas cuantas imágenes, con unas cuantas ideas, las palabras tontas, las palabras sangre, y las palabras araña, que arañan, que devoran y tapián y que asaltan, tenaces y sin blanco sobre el blanco último. Y la araña precisamente es otra vez, es otra de las imágenes de los animales que vuelven aquí muchas veces, y a mí no sé por que eso de la araña aquí, que es como que teja

Es lo que te iba a decir, la araña teje como el poeta teje palabras, ¿no? Y así dicho, con este término, como observabas: palabras. Y que no es casual. Porque la poesía se hace con palabras –y aquí otra vez la conocida respuesta de Mallarmé a Degas: la poesía se hace con palabras, no con ideas. Es con palabras con lo que sentimos, con lo que nos expresamos y a

través de ellas sentimos el mundo. Y lo que tenemos es –digamos- amor por las palabras. Y las palabras aquí se caracterizan y adjetivan de este modo, o, mejor, como dices, se asocian a unas cuantas ideas o imágenes –las palabras tontas, las palabras sangre, las palabras araña-, que expresan mejor que cualquier circunloquio o paráfrasis que pudiera hacer ahora este carácter del escribir, del escribir palabras, que aparece en el poema, su carácter necesario y a la vez inútil e insuficiente, pero inevitable y del todo preciso, y por ello da vergüenza cultivarlas y dedicarse a ellas, esto es, escribir, y se jura uno, o el poeta, no volver a ellas, no volver a escribir, pero a la vez inevitablemente vuelve a ellas. A las palabras tontas, las palabras sangre, las palabras araña, imagen esta que con razón te llama la atención y que es muy significativa, porque la araña teje como el poeta teje palabras, y que está, supongo y como te digo

*Sí, es aracne, y hay, también, un mito, pero también hay Baudelaire, yo no sé, lo había visto en el **Spleen** de Baudelaire.*

No lo sé. Ahora me dices Baudelaire, o hay aquel poema de Luis Cernuda, cuyo título es “Telarañas cuelgan de la razón”, pero no creo que tenga una filiación y por eso se repite, se repite porque es una obsesión. Si fuera una influencia o un recuerdo, o un deje, de un autor, como por ejemplo el que dices de Baudelaire o este poema de Cernuda en que ahora pienso, y que sería también una relación posible desde un punto de vista de conocimiento literario a establecer, este título de Cernuda, se daría así, como resultado de una influencia y de manera puntual, y al repetirse supongo que es un símbolo verdadero. Claro, la araña teje, la araña está sola, la araña a la vez es esto que dice el poema de *Hospital de Inocentes* que el poeta es cazador y a la vez presa de sí mismo, porque sale de caza al escribir el poema, y la presa a obtener en el poema es él mismo. Parece que la araña teje para hacer una presa, pero igual la presa no es nada, la presa es sólo lo que ha tejido. Lo hace en soledad. En fin, es una figura que me parece que sí, que se puede asociar con la labor artística. Es un animal enigmático.

Así que tenemos a las palabras unidas a un animal, cuya presencia en mi poesía destacabas, y que eran la manera, decíamos, en que aparecían y se encarnaban o representaban

obsesiones, fuerzas, elementos de raíces misteriosas y que difícilmente podrían expresarse de otro modo, y por eso lo hacían a través de estas imágenes de distintos animales. Y aquí, ahora las palabras, unidas a la araña, un animal que creo y me parece, ahora que lo destacas, especialmente adecuado para ellas y que las representa bien, y su dedicación a ellas.

Y precisamente es alguien que trabaja en soledad.

En soledad, en soledad. La aventura artística se cumple en soledad, la creación es una labor solitaria, es fruto, producto de soledad.

*Y hay otro poema, siempre de **Absurdos principios verdaderos**, en que vuelve otra vez la vergüenza, "yo tendré vergüenza": aquí ya no es un imperativo a sí mismo, ya es una afirmación en el futuro, pero es una afirmación de algo que realmente, no, que*

"Yo tendré vergüenza". Sí, vamos a ver. Este poema es un poema misterioso, como hay bastantes en *Absurdos principios verdaderos*. Y éste, desde luego, lo es. "La tristeza que tapizo laboriosamente con mi vida", aparece en él, y quizá es la tristeza que hay en mis versos y que se nutre de mi vida, y la miseria esta que se arrapa a la piel, y es acaso la miseria de la existencia, del vivir, pero también del escribir, de este pobre oficio, de estas palabras tontas, palabras sangre, palabras araña a las que da vergüenza volver, y es hermoso que unas los dos poemas, este que empieza "Y si alguien me dice que me van a erradicar el miedo" y el de "Vuelta a las palabras". Éste arranca con el miedo, y aparecen la soledad y el miedo, sí, y la afirmación en la vergüenza es una afirmación de futuro, como decías ("yo tendré vergüenza"), y se da en futuro porque se sabe que el destino artístico es inevitable y el poeta ha de indefectiblemente cumplirlo, a costa de lo que sea, aun a costa de su vida, y por eso ha de volver a las palabras, y éstas se darán en el futuro –y acaso estén también madurando en el silencio. Acaso estén siempre. Y nacen de la soledad y el miedo, están en ellas. Y si me erradicar el miedo y me arrancan la soledad, yo tendré

vergüenza: vuelve a aparecer la vergüenza, sí, como dices, porque si pasa esto yo la tendré, tendré vergüenza, porque en las palabras están la soledad y el miedo, y si me las han extirpado yo tendré vergüenza. Quizás sería bueno que leyéramos íntegro el poema: "Y si alguien me dice que me van a erradicar el miedo,/ que todo eso no es más que agua pasada, que por fin y de una vez por todas/ ya no va a quedar nada, ni siquiera el miedo, fíjese,/ si alguien me dice eso, si alguien cualquier tarde/ ante una agotada cerveza va y me dice:/ "Te arrancamos la soledad, te la arrancamos de cuajo"/ y ante mi pregunta me dice que sí, que es la soledad misma,/ la soledad y el miedo, la tristeza que tapizo laboriosamente con mi vida,/ la miseria esta que me devora los ojos de la piel/ y se me arrapa hasta el final de la sangre/ yo tendré vergüenza, he de confesarlo,/ una vergüenza de extraño sol y extraño niño/ y también tristeza, la tristeza extraña/ que ha de tener quien es feliz o se lo piensa/ mientras se caen los días/ en las arrugas de esta tierra".

La vergüenza va unida, ahora que pienso y que me insistes en esto, la vergüenza que aparece aquí y en el de "Vuelta a las palabras", al que te refería antes (debería darte vergüenza, ¿qué?: dedicarte a esto, escribir, volver a las palabras) va unida a la expresión de la intimidad.

Sí.

¿Qué haces expresando algo tan íntimo, no? Esto que te decía: es todo interior, es vida interior, y qué haces dando voz y cuerpo a esta vida interior en poemas, qué haces expresando esto, debería darte vergüenza, expresar sentimientos tan íntimos, a la vez tan profundos, y que te encuentras en los dedos al escribirlos: yo tendré vergüenza. La vergüenza aparece como aparece el frío, como aparece

El miedo.

Como sentimiento. El miedo. Como sentimiento de desamparo, de soledad, el frío, pues ante la vida, y también el frío que puede esperar a estos poemas, y la vergüenza de escribirlos, la vergüenza de que se conozcan, y a la vez la necesidad de hacerlos. Es un poco esta conciencia del sufrir que hay en el escribir, y el carácter tan íntimo de la labor artística.

Y eso del carácter íntimo, y al mismo tiempo del hecho de que se exprese en ellos lo más interior, precisamente, y el sentimiento más íntimo, el miedo, y la soledad, que aparecen aquí, porque tú mismo escribes la soledad y el miedo, la tristeza que tapizo laboriosamente con mi vida, y la miseria esta que me devora los ojos de la piel, y aquí otra vez tenemos esto de la ceguera, de ser ciego, y de

La mirada, la voz.

La mirada. Y precisamente se construye yo creo que ese afán creador, y que al mismo tiempo el afán poético es el afán de desahogar y de dar sentido, y de sublimar, no, sublimar no sería, pero de dar papel a lo que en estos años se ha producido, ha sucedido, se ha dado, y probablemente también es por un lado la soledad y por el otro lado el miedo, la angustia, y ese miedo es también el miedo de la afonía, del no poder hablar, de no poder escribir, y no poder expresar lo que es tu más íntimo sufrimiento, de lo que precisamente deberías tener vergüenza.

Yo tendré vergüenza, si me erradican el miedo, porque está en la sustancia de la creación, y ella lo precisa: se hace con y desde él. Desde el amor, la soledad y el miedo –y así, uniendo estas tres fuerzas o elementos sobre los que se levanta mi poesía, y expresándolas seguidas y hermanadas, empieza un poema de *El anarquista de las bengalas*: “Amor y miedo extendidos como paisaje al fondo/ de una soledad sin término”. Y si me erradican el miedo, como empieza el poema, miedo al que luego se añade la soledad, y la tristeza que tapizo laboriosamente con mi vida, esa tristeza que es mi poesía y nace y se nutre de amor, soledad y miedo, la creación quedará vacía y ya no será posible, pues se le habrán

arrancado sus raíces –y sus razones, sus motivos. Y por esto, si me erradican el miedo, y me arrancan la soledad, yo tendré vergüenza, porque, de hecho, no podré ya ser poeta o hacer poesía, o si la hago estará ya falta de sustancia, de fundamento, de motivo y razón de ser. Y por eso, junto con la vergüenza, tendré “tristeza, la tristeza extraña/ que ha de tener quien es feliz o se lo piensa”, porque la única felicidad que hay en esta tierra –como la única justicia- es la que da y hay en la creación, y así esta felicidad sin soledad y sin miedo ya no podrá darse, y así se habla de quien es feliz o se lo piensa, es decir, no lo es, no lo puede ser en verdad ya. No lo podría ser, si eso pasa, si le erradican el miedo y le arrancan la soledad al poeta. Recuerdo ahora otro poema, también de *Absurdos principios verdaderos*, que dice así: “Pero dadme los nombres, dadme ahora los nombres hirientes y sin días,/ sí, dádmelos todos, ahora dádmelos, que quiero morder su ausencia,/ el inhabitable espacio de un alma raída de sonidos,/ culebra de lunas, vosotros mismos dádmelos, tras haberme tanto tiempo/ mordido una adolescencia huida, con cristales marchitos,/ dadme ahora los nombres, tenéis que dármelos rojos y de olvido revestidos,/ para que yo los muerda, para que haga cosquillas/ a la fiera salvaje de su ausencia/ y también para que entre amaneceres muertos crujan,/ que crujan hasta el final y doloridos, que crujan así,/ sobre mi miedo y justo antes/ de que las pupilas de su corazón/ se hagan huérfanas estrellas/ que tomen la forma de abandonados/ dioses de mí mismo/ sobre su crepúsculo último”. Crea una atmósfera en cierto punto semejante, porque está la ausencia de los nombres (la afonía a la que te refieres y es verdad que en mi poesía tanto aparece), y hay que morder a estos nombres para que crujan sobre mi miedo, y el poema acaba con un paisaje de desolación semejante al anterior, y seguramente por igual causa, que es la de la afonía, sí, la ausencia de nombres aquí, y que hace que la creación no sea posible, y la vida por tanto no tenga ya sentido, y sea sólo ya la tristeza del poema que dices o el crepúsculo de éste que ahora recuerdo.

Y entonces esto de la afonía son aquí otra vez como tambores que se repiten, tambores aquí sonoros pero se repiten porque reclaman la presencia de una afonía que se da como un miedo.

La afonía está, supongo, vista con miedo; la afonía, claro, que tiene un poeta. Un poeta tiene que cumplirse en su voz, tiene que darse en su voz. Entonces, ¿a qué tiene miedo un

poeta? Parece que a escribir, a volver a las palabras, pero quizá aún más a la afonía, a no poder escribir, a no poder darse y cumplirse en la voz. Entonces aparece el viento afónico - por ejemplo. Creo que sí, que la afonía es una cosa que aparece como con tristeza, como con miedo, como una amenaza que puede traer la vida, y que de hecho trajo, como si fueron los años de silencio. De hecho, de este silencio puede haber como prefiguraciones o premoniciones en la obra, como muy claramente aquel poema que cierra *El anarquista de las bengalas*, "Póstumo", que dice: "De todos mis amigos/ yo tuve la muerte más extraña:/ con el alma dislocada/ fui silencio por la página". Pero eso yo lo digo en un momento en que estoy escribiendo, y luego se dio, se cumplió. Es como una prefiguración de que eso puede darse, puede amenazarse. Es como una premonición del silencio, quizá porque se siente su necesidad. Quizá el silencio fue una respuesta y una desembocadura natural a una experiencia tan radical de la escritura como entonces yo vivía y mis poemas muestran, y en esa experiencia estaba, se encerraba ya la conciencia de esta posibilidad o respuesta, de este silencio que luego en realidad se dio y cuya necesidad quizá ya se sentía. Como puerto y como descanso. Como maduración y barbecho. Como activo reposo del que más poesía germinará de nuevo.

Y también hablabas en otro poema de la flecha cansada, "porque si ese verso un día fue una flecha era ahora una flecha cansada" , bueno, no a ti pero

Ese verso es un verso real de un poema de mi adolescencia. Ese verso que cita, "Porque el hombre es un límite del fuego", es un verso real. Veamos cómo se dice exactamente en el texto al que te refieres, en "Esto puede suceder tanto ahora como dentro de treinta años": "Habían practicado la literatura, que es una especie como otra de la delincuencia y el espionaje, y, como ellos, sirve sólo para vivir, o para soportarse un poco. De su súbitamente removida adolescencia a uno le asaltó como imperativo y de pronto un verso: "porque el hombre es un límite del fuego", dijo. Mas se quedó entonces callado. Porque si ese verso un día fue una flecha era ahora una flecha cansada". En este poema, por tanto, se recuerda la obra de adolescencia, quizá de esta manera, como una cosa ya pasada o inútil o que está allí abandonada o dejada, como a veces se recuerda en la obra del 2009 la de veinte años antes, quizá no de esta manera, pero sí también se recuerda como una cosa pasada, como lo es, pero que a la vez de estar en y pertenecer a ese pasado permanece. Pero la afonía,

claro, sí es el no poder darse en la voz, y supongo que se ve con miedo y como una amenaza, y por eso aparece, como aparece quizá el silencio, o aparecen otras amenazas u otros miedos. El poeta, te digo, ha de cumplirse en su voz, darse en la voz, y el no poder hacerlo es una amenaza terrible. Has dicho una observación precisa y muy rica de sentido: que la afonía son como tambores que se repiten porque reclaman la presencia de una afonía que se da como un miedo. Así se da, te respondía, y quizá sí se reclama, al estar presente, al nombrarla. El que aparezca y se nombre en mi poesía quizá es una manera de conjurarla, de intentar ahuyentarla, y también acaso muestra la conciencia de su necesidad, de ser inevitable respuesta y el natural final a esta experiencia de escritura. Y así quizá sí que el nombrarla es reclamarla, sentirla necesaria. Y así se presiente su llegada, se siente su necesidad, y por eso se prefigura y se nombra a la afonía y al silencio, y aparecen en los poemas.

“Tras tanto tiempo de silencio”.

Exacto, “Tras tanto tiempo de silencio”, poema que se escribe también en un momento en que escribo. Esto lo podría haber escrito el 2009, y este título hubiera sido real. Hay como una presencia de esta posibilidad que luego se da, que luego se realiza, del silencio, de la afonía: “Tras tanto tiempo de silencio”, en efecto, la representa y la ejemplifica, de una manera como muy simbólica, casi como una de estas representaciones, o enlazada con ellas. Hay este poema que tiene este título, sí. ¿Y también aparecen afónicos, no?

Sí, afónicos desiertos sin espejos.

Afónicos desiertos sin espejos, esto. Sí, sí. El silencio y la afonía.

Misterio. Enigmas

*Te preguntaba antes sobre los símbolos, pero creo que quizá, por no permitirme dar otra respuesta que a lo mejor sería más precisa, puedo recordarte que hay un poema, que es un verso, y a la vez es un poema en sí mismo cumplido, de **El anarquista de las bengalas**, "Antes", que dice: "Cuando teníamos enigmas, resultaba vivir más fácil". A lo mejor este mismo poema se podría aplicar a este asunto del enigma, del símbolo. Bueno, eso tiene otro matiz, pero se podría aplicar esto, la necesidad de no ir encontrando*

No, claro, porque el arte vive en el misterio, pero también la vida ha de tener misterio. Cuando teníamos enigmas resultaba vivir más fácil: se ha de vivir entre enigmas, en el arte se anda entre misterios, se camina entre misterios, se escribe entre misterios, y cuando teníamos enigmas resultaba vivir más fácil. En efecto, si todo estuviera dilucidado, si la crítica me explicara, como ahora venías a insinuar, punto por punto todo lo que yo he querido decir y está exactamente en mi obra y yo ya no tuviera ni que pensar que no sé exactamente lo que quiere decir la afonía, o la tortuga o la serpiente porque ya estuviera aclarado, entonces realmente sería mucho más difícil vivir, porque sería mucho más triste.

Sí, pero entonces no tendríamos trabajo sino...

Estaría todo mucho más apagado, estaría todo mucho más apagado. Es aquello que decía Joyce, que había puesto suficientes misterios en el *Ulysses* como para tener cien años entretenidos a la crítica y que la única manera era poner cosas de difícil comprensión para que se ocuparan de uno y estuvieran dedicados a ti. Bueno, aquí están puestos sin esta voluntad de Joyce, están puestos como han salido, pero me parece que sí, que hay, sí, interpretaciones posibles, posibles, como tú vas apuntando, posibles cosas a indagar, sobre las que pensar, sobre las que reflexionar, y que yo las he escrito y tampoco puedo ayudar tanto, en el sentido de que ya no son enteramente mías y puedo decir cosas bastante limitadas.

El lector las puede completar, según lo que le sugieran. Quizá a algún lector le será dado percibir y desentrañar un particular sentido de un poema, o uno de estos misterios que los pueblan, entenderlo o vivirlo con verdad y con acierto, desde su personal sensibilidad. Lo dice con rotunda sencillez Gamoneda: "Cabe que un lector haya podido "entender" mi poesía mejor que yo". Y es verdad. Esto es, sí, posible. El arte es un misterio, el poema es un misterio también para el poeta que lo escribe, y puede serle revelado del todo o en uno de sus aspectos a algún lector. El poeta lo ha escrito, y bastante ha hecho con escribirlo: ha nacido de él, pero no por ello puede descodificarlo, sacarlo fuera de su código –que son estos misterios y estos símbolos con los que se teje-, fuera de sí mismo. Un poema es tal y como está dicho: sólo puede comprenderse o vivirse de este modo, en su expresión precisa, y por esto todo intento de explicación o de glosa nos parece que lo traiciona o que fracasa. En este sentido, el poema es irreductible. Es un misterio. Y es la vida, esencia y representación de la vida. Su producto, su emblema, su destilado. El poema está lleno de misterios, es un misterio, y es también la vida. Y así el poema que citas: "Cuando teníamos enigmas, resultaba vivir más fácil". Así se vive en el arte, en la poesía: en la facilidad de la creación, de nombrar el mundo y representar o destilar la vida, de prensarla a través de estos misterios y estos símbolos. Que pueden dar que pensar, como te decía, y suscitar interpretaciones y pensamientos, y que éstos sean son muy legítimos –como las que tú hacías-, y que pueden hacer que nos acerquemos a ellos, perfilar y resaltar su verdad, y desentrañarlos en parte, pero no del todo, porque sino la afirmación del poema "Antes" sería cierta, y ya nos sería más difícil vivir, porque no tendríamos enigmas, al menos en este sentido, pues habrían sido dilucidados por la labor crítica. Pero ante las creaciones en verdad vivas, hondas y verdaderas, y ricas de sentido, esto no es posible. Porque, a pesar de las exégesis, de los análisis, de las críticas, permanecen como enigmas, diríase que intactas y puras, dispuestas a cobrar vida otra vez con la misma fuerza que al principio y a resultar nuevas para cada lector, en cada lectura. Así en las obras vivas. Así en ellas la vida, o la presencia de los enigmas, puede ser tan larga como los cien años que Joyce auguraba al *Ulysses*, aunque estos elementos no estén puestos para ello o de modo expreso, sino porque son inevitables, porque el arte vive entre misterios, y se expresa con ellos. El arte y también la vida. Porque el poema "Antes" habla de la vida, y es cierto. El poema dedicado a la silueta invisible que es la presencia misteriosa que acompaña a algunas sillas termina así: "La vida encierra éste/ y aún más misterios. Con ellos se puebla." Así que estos misterios están en la vida, son su naturaleza, o así lo afirman mis poemas –como éste cuyo final he transcrito, o "Antes"-, y es también natural por ello que con ellos se haga arte, que la expresa. Y que así el arte viva entre ellos, y de ellos se pueble, como la vida. El hombre, como el arte que hace o el tiempo del que se nutre y que lo forma, no dejará de ser misterio. Aunque puede llegar

a serlo menos, y que –y quizá en parte por gracia o culpa de la crítica, como quizá insinuabas o apuntabas en tu pregunta- el poema “Antes” sea más una realidad que un miedo o amenaza.

Quiero seguir con los misterios, y quería leer juntos unos poemas, y sino ir explicando palabra por palabra, porque no es lo que queremos hacer, pero sí a lo mejor ayudarnos con ellas, o situándolo de alguna manera, si te parece.

Muy bien.

*Y quería empezar con el que citabas antes, que es “Escena”, que es el primero de la segunda sección de **El anarquista de las bengalas**, de “El teólogo disidente”. Dice: “Nosotros esperábamos jinetes, jinetes no sabíamos de quién,/ jinetes quizá de nadie. Alguien tenía que enviar jinetes,/ eso nos dijeron, por eso los esperábamos. En calmar llagas/ con vendas de silencio/ matábamos el tiempo. Pero/ ya no esperamos./ Porque en esto/ se nos fue la vida, pueden/ reírse, en esta escena./ Todo/ era un engaño”. La figura de los jinetes recuerda “Esperando a Godot”, esperando en él la misma*

Es un poema que está escrito el año 87, en mis 20, 21 años, y con el que me parece que se pueden establecer muchas relaciones. Hubo un crítico belga, por ejemplo, que lo relacionó con *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati. Me pareció una relación muy pertinente, pero a la vez fui muy consciente de que entonces yo a Buzzati no lo había leído y no lo conocía. A Buzzati se le llama a veces el Kafka italiano. Es sólo uno de los aspectos de su obra, que es más amplia y más rica, muy personal y del todo extraordinaria y no puede reducirse así, pero sí que a veces esta adjetivo resulta pertinente, y quizá *El desierto de los tártaros* es entre sus obras la que más podríamos emparentar con Kafka, y por ahí pienso que “Escena” lo que es quizá es un poco kafkiano. Quizá tampoco había leído entonces *La condena* de Kafka, pero lo podríamos meter ahí, si en *La condena* hubiera versos, aunque hay poesía, enigma y misterio, y aquellos textos, no sé, como “Para que mediten los jinetes”, “Chacales

y árabes", con los que este poema se podría emparentar. Y es que hay mucha cosa en el poema (en éste y en otros) que hacen que realmente podría ser un poema de Kafka. Y a la vez es un poema que son sentires. A veces hay poemas que expresan o cristalizan, son especialmente representativos de una manera de sentir o de ver el mundo, y éste por ejemplo me parece que lo es, como lo son otros, y que es el empeñar la vida en algo inútil; se consume de una manera, como vemos, que la hace un fracaso, es el fracaso, unos jinetes que no llegan nunca, tienen una llegada de imposible cumplimiento, y en esto es tan kafkiano, pues recuerdo aquello que dice Borges: "Cuando leemos *El Castillo* de Franz Kafka, sabemos que el hombre nunca entrará en el castillo". Y es verdad. Empiezas a leer una parábola de Kafka, y sabes que eso no se cumplirá nunca.

¿Es una derrota? Del mismo ser humano.

Sí, es como una metáfora, una alegoría terrible de la existencia humana, estas alegorías terribles de Kafka, estas historias de cumplimiento imposible, misiones infinitamente postergadas y que no llegan nunca, empeños inútiles –"Ante la ley", o "Un mensaje imperial", también en *La condena*, y junto a ellos se podría poner esta "Escena", porque en ella se da una cosa que no se cumple, que no llega nunca, y en eso se empeña la vida. Y el carácter grotesco, "pueden reírse", como diciendo que es algo que causa risa, haber empeñado la vida en una cosa tan inútil, tan idiota, tan sin motivo, y este final: "todo era un engaño". La farsa, el engaño de la vida, esto que es muy español y quizá podríamos enlazar con el engaño del siglo de oro, del barroco, ¿no? El simulacro. De hecho, este sentimiento de desengaño es profundamente barroco y profundamente español.

Del sueño, de que todo es un sueño.

Del sueño, la vida es sueño, etcétera: esto, es esto, ¿no?, como una representación, la vida en un sueño, pueden reírse, y con esta conciencia, y por eso pueden establecerse muchas relaciones pero es un poema que a la vez que permite esto (y me parece que son muy

legítimas éstas que te he comentado, y que podría entre ellas enlazarse con la literatura clásica española) representa muy bien mi manera de sentir la vida, este tomarle el pulso a las miserias de la literatura y esta manera de sentir el vivir, de sentir el paso del tiempo, de sentir la inutilidad de la vida.

Y de darse como intérprete de lo que según tú es la vida, o sea, de

De escribir una construcción que la represente.

Y cuando dices "pueden reírse", es el mismo poeta que concede a los demás.

Exactamente, que comprende que es risible haber empeñado la vida en esto, en tan vano empeño, para emplear unos términos más clásicos o barrocos.

Y que concede, o sea que

Sí, sí, "pueden reírse": que concede y comprende que es para reírse, haber empeñado la vida en esto. Ahora que lo haces notar, pienso que en cierta manera esto quizá suaviza o humaniza.

Sí, el, este

El carácter terrible de la farsa, y quizá esta concesión no está tanto en Kafka. Quizá en él hay una imposición de cómo vivir es así de terrible, pero no se ríen ustedes, que es así. No recuerdo ahora, tendría que volver a leer a Kafka, pero esta concesión humaniza el carácter terrible de la farsa.

Y crea un lazo con el lector.

Sí, es un lazo, y suaviza, suaviza, lo humaniza también, sí.

En el poema somos todos

Y al mismo tiempo tú te pones, porque dices "se nos fue", es decir, "se nos": es una mirada al exterior, esto es, mirar el mismo, el hombre, sentir que

Somos todos, somos todos.

Pero somos todos, y compartimos algo.

Somos todos, somos todos. A veces así aparece y se da en mi poesía, así se indica, se señala. Hay aquel poema que para acabar dice entre paréntesis: "(Hablo en plural para fingir no estar tan solo,/ o quizá es que en esta noche ya soy todos)", y es la conciencia ésta, como decíamos antes, y esta cosa tan curiosa de que el que sean producto de una vida interior los hace a la vez muy universales y muy compartibles. Te parece que están escritos para ti, para quien sea, para el de al lado, y este hablar desde la soledad es hablar siendo todos. Es curioso que se da esta dualidad. Recuerdo este poema de *El anarquista de las*

bengalas, pero puedo recordar otro de 1989, titulado "Continuada derrota del sistema decimal", y que dice: "Planetario poeta en tus enigmas:/ nadie ser siendo tú todos,/ todos ser siendo ya nadie".

Y también hay en otro poema, "¿Fábula y signo?", que dice: "Como jamás habíamos pensado que Dios podía ser tan pequeño/ como para dudar de su propia existencia/ nos sorprendió encontrarlo con los dientes desnudos/ en las orillas del frío.// Dichosos por saber que lo teníamos dentro,/ lo tendimos al sol, como si fuera una fiesta". Lo tendimos otra vez, no aparecen a lo mejor los personajes que somos, las personas concretas pero

Somos todos.

Somos todos, que hacemos parte de

Nosotros, los hombres, sí. Y nos sorprendió encontrarnos, es decir, nosotros. Aparece el ser humano, sí, todos nosotros: el nosotros como representación de la condición humana, con una voluntad, que no sé si se logra, de representación completamente universal y simbólica y alegórica de la condición humana, sí.

En ese nosotros de "¿Fábula y signo?", o ese "nos" de "Escena" que observas y destacas, están los demás en mi poesía, por los que antes me preguntabas: es la particular manera en que los demás están y aparecen en mi poesía, que se incorporan a ella. Surgen. Están en la voz del poeta y en sus poemas: los incorpora a su voz. Están en ella. Dentro del poema. Forman parte del poema. Así no aparecen los personajes concretos que somos, como también señalabas, casi no hay rostros ni elementos cotidianos, pero no es una poesía fría o abstracta o que se desentienda del destino del hombre, de ningún modo, sino más bien al contrario, porque en ella aparece el ser humano, como te decía, en los poemas hay una representación de la condición humana. El poeta es todos, o todos están en el poema. El

poeta les da voz. El nosotros o el nos que aparece en los poemas somos todos. Y el poeta a la vez los representa, está en y con ellos, se dirige a ellos, a nosotros, y les da voz. La poesía es esta voz para todos. Quizá lo de Alexandre, "El poeta canta por todos", aunque en un sentido último y final, es decir, filosófico y existencial, de representación moral, y no social o circunstancial. En el poema se habla de todos de todos nosotros y el poeta en él habla a todos y por todos. En el poema somos todos.

Poeta y martirio

Hay otro poema en que me habías dado la sensación y me parecía que aquí que te ponías como en relación con toda la humanidad pero al mismo tiempo con el hecho de ser poeta, de interpretar, de portar una voz, que es la misión del poeta mismo, como si te sacrificaras por la misma humanidad, y en eso yo percibía, leía a una posible cristianización

Sí, sí, bueno, el poeta que se inmola o se sacrifica en su labor. Hay aquel poema en *Absurdos principios verdaderos*, "En los márgenes del papel", que acaba con el título de mi primer libro, "hospital de inocentes", y lo glosa en el poema, y me parece que al hacerlo dice "poeta y martirio": es un poema que reflexiona sobre esto, y de ahí su título, "En los márgenes del papel", y que está al principio, en la primera sección. "Poeta y martirio", en él se dice, y hay un poema precioso de Borges que se llama "El cómplice" y está en uno de sus últimos libros, en *La cifra*, que dice: "Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos./ Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta./ Me engañan y yo debo ser la mentira./ Me incendian y yo debo ser el infierno./ Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo./ Mi alimento es todas las cosas./ El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo./ Debo justificar lo que me hiere./ No importa mi ventura o mi desventura./ Soy el poeta." Así acaba el poema, "Soy el poeta", y había empezado: "Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos". El poeta, así y aquí, como una persona que se sacrifica en su arte, que se da en su arte, y quizá se sacrifica por todos, lo cual correspondería a esta idea de Sabato de que los artistas son los soñadores para la humanidad, y que lo que hacen los artistas con sus obras de arte es como una catarsis colectiva, producen, posibilitan la catarsis también en el lector o en el espectador de la obra de arte, y por ello los escritores o artistas de ellas

pueden considerarse soñadores para la humanidad. Y esta función tiene como un carácter sacrificial –poeta y martirio-: la actividad artística, y cómo el poeta que se inmola y se sacrifica en ella. Un poco quizá también aquello que recordaba antes que decía Mutis de que escribir era un acto suicida porque enterraba su vida en esos poemas. No sé si exactamente es esto.

Pero no era...

No es exactamente eso.

Pero era para sí mismo. Era para sí mismo, era como una forma de soterología, como decías.

Sí. Pero el poeta se inmola, se sacrifica. Tú dices: un poco como Cristo, y sí, un poco sí, “me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos”, que dice Borges, de una manera que se podría enlazar con Cristo, o un santo, o un mártir, “poeta y martirio”, como dice ese poema que recordaba yo, de una manera, quizá sí, de simbología cristiana. Pero sí está esto, sin duda: el carácter de sacrificio que tiene el arte, la misión del poeta como una misión de sacrificio. Por eso también es un deber, y una fatalidad. Es una obligación a cumplir, y que tiene un carácter sacral, o religioso, que podría enlazarse con el cristianismo, sí.

Así que, como ves, pienso que tu apreciación es cierta, y la rodeo de manera entrecortada en mi respuesta, pero comulgo con ella. Recuerdo este pensamiento de Sabato, que sostiene que el artista o el escritor es un soñador para la humanidad, en relación a lo que tú planteas en tu pregunta y creo que así es -que el poeta o artista está en relación con toda la humanidad, y a la vez, en el hecho de ser parte –de interpretar, portar una voz-, que es la misión del poeta mismo, como si se sacrificara, y que puede relacionarse con el cristianismo.

Aquí había apuntado un poema en relación poeta como un hombre sacrificial, investido de una misión en esa urgencia.

Espero en un olivo. Espero mi destino.

Sí. El poema dice "Espero en un olivo. Espero mi destino./ Dios me lo va a dar, si soy/ buen niño. Dios también espera/ a que el tiempo para la sombra muera/ y la nada fiera/ no me alcance y me disgregue. No sé/ si esto es un sueño o un poema. Pero/ espero en un olivo.

Espero en un olivo. Espero mi destino: me parece que, claro, es, se refiere y puede ser Jesús en el huerto de los olivos (espero en un olivo, espero mi destino, Dios me lo va a dar, si soy buen niño) y es él, y también somos todos. Pero sí, puede ser Jesús: hay una referencia clara aquí, sí, me parece, de simbología cristiana, que es la de Jesús en el huerto de los olivos. Ejemplifica perfectamente tu comentario, la observación que planteabas.

Y al mismo tiempo se representa otra vez eso de yo no sé si es un sueño.

No sé si esto es un sueño o un poema. Pero espero en un olivo.

Pero que al final tú te quedas, como en esa misión; no huyes, sino te quedas y de todas maneras esperas, ésta es

Me sacrifico.

Y asumes

Mi destino: "Espero en un olivo. Espero mi destino". Y mi destino es ser sacrificado, y eso espero. No sé si es un sueño o un poema, pero espero en un olivo. Sí, es como una metáfora de Jesús pero también del poeta. Podría ser, sí. Pero sí que hay una referencia muy clara en este poema (que ahora no recordaba) a esta relación que hacías del sacrificio, y del poeta con una simbología cristiana. Porque podría ser una metáfora del artista pero que a la vez es Jesús, claramente, sí.

El hombre y Dios

Y una pregunta más. La relación con el Dios, que no sea el Dios cristiano, con una entidad más alta, y aquí no tenemos los poemas, y es una cuestión, es una pregunta más general, más superficial, sobre la percepción. Hemos dicho a lo largo de este encuentro que el hombre sigue, el hombre es, Dios se le ha dado, si Dios existe, Dios se le ha dado a esa pequeñez, y el mismo hombre sigue siendo pequeño aún y precisamente en la invocación de Dios, pero a pesar, y en el hecho de que Dios sea secreto, el hombre entonces es aún más pequeño, y es el mismo hombre secreto, y entonces el misterio ese se da en una entidad, en un más allá que no se define pero el misterio, como tú decías antes, está en el hombre. Entonces, ¿cuáles son las relaciones de los dos misterios, del misterio de Dios, del misterio del hombre, y cómo has desarrollado esa relación con Dios, y si ha cambiado a lo largo de los veinte años que separan tus dos fases de escritura poética?

Hay esta presencia de Dios. Una vez me preguntaron por ella, y me llamó mucho la atención en el sentido de que pensé que no había reflexionado sobre cómo era el Dios que aparecía en mis poemas. Pensé que seguramente no era exactamente el Dios estricto de los católicos sino que aparece como un ente superior, casi como una fuerza, como una naturaleza, de una manera que va un poco más allá de la idea común que pueda tener un

creyente ortodoxo de Dios. A la vez, por otra parte, y para decirlo de una manera sencilla, clara, este Dios es Dios. Supongo que sería interesante que un doctor en teología, o una persona con formación teológica, leyera estos poemas y diera su parecer sobre estas maneras de presentarse Dios en los poemas, o de la relación del hombre y Dios en ellos, porque son maneras, intuiciones o maneras de presentarlo, o de establecer esta relación, muy particulares, pero la teología es un pozo sin fondo, es enorme, y quizá se podrían enlazar con posiciones doctrinales o incluso de algún teólogo o así, no lo sé. Mi desconocimiento es completo en esta materia, tengo una formación muy mínima, y quizá alguien doctor en ella podría establecer relaciones que quizá hasta nos sorprenderían. Aquí son las visiones o las intuiciones de un poeta, nada más: es Dios que aparece en los poemas de un poeta, de una manera como él lo intuye. Y hay estas maneras, y entre ellas este Dios que aparece, como en el poema que tú decías antes, "¿Fábula y signo?", tan pequeño como para dudar de su propia existencia, y con miedo, rechinando los dientes en las orillas del frío. Y, a la vez sorprendidos y dichosos por saber que lo teníamos dentro, lo tendimos al sol, como si fuera una fiesta. Es decir, comprendimos que Dios está dentro de nosotros, y esto supongo que habría quien desde un punto de vista de teología te lo emparentaría o te lo relacionaría. Dios es a la vez muy pequeño y a la vez está dentro nuestro, es un Dios huérfano. En el poema en prosa que da el título a la sección de "Limbo" de *El anarquista de las bengalas* también viene el ángel deshecho a dar la noticia de que Dios no tenía noticia, que era tan pobre como ellos, y los que están allí jugando con unos cristales de colores le animan, son ellos los que animan al ángel que viene con esta noticia desesperada y triste de que Dios no tiene nada que hacer ni que decir ni tiene cometido ninguno, y lo invitan a vino y le dicen: no se preocupe, que ya lo sabíamos. Así que ya son conscientes de esta pobreza o indigencia o poca utilidad de Dios. Dios aparece de esta manera misteriosa, enigmática, y como te digo no sé si podría enlazarse desde un punto de vista teológico con alguna posición o algún comentarista, pero son intuiciones de maneras de presentarse a Dios como un dios que es Dios y a la vez es pobre, es mísero, y a la vez está dentro de los hombres, a la vez los hombres tienen este Dios. Aparece así en la obra de juventud, y me preguntas cómo aparece, y si ha cambiado después de veinte años. Después de veinte años, en los poemas del 2009 quizá aparece Dios de una manera como más clara o más manifiesta, no tan enigmática o misteriosa como lo hace en los poemas de juventud, como en estos dos que acabo de decir y he usado de ejemplo, como una intuición o una manera de sentir, como una presencia –misteriosa, extraña y singular. Quizá aparece Dios en los poemas nuevos de una manera que para un creyente ortodoxo podría ser más su Dios que el Dios que aparece en los años ochenta en los poemas, en que aparece como una visión muy, muy particular y muy íntima, incluso muy original, muy personal de Dios.

Pero es el mismo.

Sí, supongo que sí, y me alegra que así lo veas. La cuestión que planteaba era sólo una cuestión de matiz, que podría quizá pensarse a partir de alguna formulación en algún poema, pero en el fondo, y más allá de ello, sí que supongo que el Dios que aparece es el mismo, porque nace, claro, de una misma vivencia. Y es natural, porque yo soy el mismo, y la vivencia de Dios es la misma: soy la misma persona y es natural que la vivencia que tenga de Dios sea la misma –este Dios secreto, misterioso, particular, y que en sus particulares características sea este Dios que he señalado, como su pobreza y su modestia, indigencia a veces, casi-, que nace de la vivencia que de él tiene la misma persona, sea el mismo (y aquí vemos una respuesta y un ejemplo a tu pregunta sobre las diferencias y semejanzas entre mi poesía y mi persona de hace veinte años, y que aquí se representa en un aspecto concreto de ella, como es el Dios que aparece en mis poemas). Creo, sí, ahora que lo dices, y por encima del ligero matiz que te comentaba y no es más que eso, que es así, y me alegra que así lo percibas y lo creas, porque esta ligazón o unidad, este hermanamiento entre el Dios que aparece en mis poemas de juventud y en los de ahora, escritos veinte años después, y que te hace percibir que es el mismo, y lo es, habla de la coherencia íntima de la persona y el poeta, de las mismas obsesiones, vivencias y figuras, y en su aspecto más hondo y más íntimo, como esta vivencia de Dios refleja y representa.

Pero no parece que sea indiferente. Has subrayado unas cosas, pero no el hecho de como tú ves de que sea indiferente a la, bueno, a la

A la condición humana, al hombre. No es indiferente: al revés, casi que parece que es un Dios muy humanizado, que el hombre siente como muy cercano precisamente porque lo ve pequeño, esto que hasta le dan palmadas al ángel, ¿no?, si ya lo sabíamos, que este Dios es inútil, no tenía noticia para darnos. Están allí en el limbo esperando, ¿qué? Esperando que les digan si tienen un cielo para ellos quizá, y de ahí el título de este texto, que es el que en su principio tenía *Las flores del mal*, porque tenía que llamarse *Limbo*. Es un título que le

puse seguramente después a la prosa pero que va bien al texto. Están esperando quizá eso y el ángel viene a decirles que no tiene cielo para ellos, que no hay noticia, que no hay veredicto ninguno para el hombre. La orfandad del hombre de la que es copartícipe Dios, sino incluso cómplice, pero al menos conocedor y copartícipe y que no puede hacer nada para aliviar. Esa orfandad. Dios, en este sentido, es de poca utilidad, y el hombre lo sabe y lo comprende, y a la vez es este ser superior pero que no tiene más posibilidad de utilidad para el hombre. Es un poco esta conciencia. Entonces no es indiferente al hombre, pero está un poco como a su nivel, no le sirve de mucho.

Y entonces, ¿qué es lo que mueve el mundo?

¿Qué es lo que mueve el mundo? El amor y las estrellas, como termina Dante la *Divina Commedia*.

Aquí habría unas filosofías

Sí, exactamente: ¿qué es lo que mueve el mundo? No sé si este Dios, que está dentro del hombre, el misterio del tiempo, del sentir.

La creación.

La creación, el alma, el impulso de crear, que tiene algo de divino, sin duda: el soplo del espíritu -el Espíritu sopla donde quiere. De hecho, te decía la manera poco ortodoxa con que quizá se presenta Dios en los poemas, como una manera particular, curiosa, de presentarlo y de vivirlo, y que sería interesante que alguien con formación diera su parecer en este sentido, pero que, claro, la experiencia artística es una experiencia espiritual, y entonces la

creación es una manera particular de vivir la espiritualidad, sin duda, en el sentido de que un artista que realmente lo es y crea profundamente, y tiene una vivencia profunda del arte, pues quizá no es un creyente ortodoxo, y no se pueda adscribir a una creencia reglada o establecida, pero sin duda es una persona con vida espiritual, porque el arte es vida espiritual. Me parece en este sentido que a veces hay incluso formulaciones más cercanas a la ortodoxia o a expresiones comunes de lo que sería la vivencia religiosa en los poemas recientes. En uno de ellos creo que hay un momento en que se dice que los poemas son la particular forma de rezar que me ha sido dada en este mundo, y esto sería una formulación que resultaría próxima y cercana a creyentes tradicionales. Al comentar esto recuerdo que en aquellas conversaciones de Kafka con Januch, éste le pregunta, me parece, sobre las relaciones entre poesía y oración, y Kafka se explica muy bien (esas conversaciones están muy bien), y dice que la poesía no es oración pero que la poesía tiende a la oración. Me acuerdo que me llamó la atención. No sé si lo recuerdo con precisión, pero sí que estaba muy bien dicho, y que era esto. Porque no es lo mismo, pero tiende a la oración; porque, claro, es un vuelo espiritual, es alzar los pies de tierra. El poema, la poesía ha de tener un hálito, un aliento espiritual. En este sentido es vida espiritual, no sé si religiosa: es esto, no es oración, dice Kafka, no es lo mismo, pero tiende a la oración, como diciendo que va hacia allá, ¿no? Está muy bien dicho, y, en este sentido, ya te digo que escribir poemas es la extraña forma de rezar que me ha sido dada en este mundo, como aparece en este poema, y quizá esto es una formulación que se acerca más a expresiones usuales o acostumbradas. Pero, en todo caso, es vivencia espiritual la poesía. "Que voy de vuelo", escribe San Juan de la Cruz: y el poeta va de vuelo, y en ese vuelo se da el poema.

*Hay un poema de **El anarquista de las bengalas**, "Algunas noches", en que escribes: "Algunas noches me persigue un sueño infantil/ consistente en que Dios existe y se pone/ de mi lado: a través de la música de unos/ olvidados padrenuestros llego a todas partes/ enlatado y por correo, barrancos de todo soy,/ y me arrancan noches, noches de mí, las nocturnas/ soledades que me quedan. A tuestas muero,/ a tuestas verso, vivo, amo o me vendo./ Animal no o sí niño, a tuestas rasgo./ Y, aunque no acabo de saber hasta qué punto/ es verdadero el sueño que les cuento, bien podría/ tener algo de cierto. Porque la única carne/ del hombre es la pregunta". A pesar de lo que al final una persona pueda darse como respuesta de un Dios, si para él existe o si para él no existe, o si hay otra manera de*

explicarse la realidad que nos rodea, ¿cuál es la más visceral presencia de Dios en tu infancia y lo que ha sido el substrato para la creación posterior? Yo, por ejemplo, no estoy ni bautizada, no soy creyente, pero sí que he tenido también un problema visceral, algo de sentir, de percibir a Dios, o del miedo de no percibirlo, y eso, entonces, ¿está más en las entrañas, en lo que luego uno después se dice o de una manera de explicar la presencia de Dios o de representarla?

Yo tengo una formación católica, mis padres son unos católicos firmes y convencidos, y, en fin, he sido educado en el catolicismo, incluso he ido a un colegio religioso, a los jesuitas. Por tanto, he crecido en un ambiente católico, cristiano, con una fe muy sincera, no sólo de hábito o de apariencia sino con unas creencias muy comprometidas con la fe cristiana, y eso crea un fondo o una base o un sustrato, como tú dices, que ahí está y quizá está para siempre, en el sentido de que no te abandona nunca. Y aquí dice el poema "a través de unos olvidados padrenuestros": parece que están olvidados, pero son padrenuestros; ya decimos la oración, es el padrenuestro que nos enseñó Cristo, es decir, la educación está allí. Recuerdo por ejemplo que Salvador Espriu, que sería agnóstico, o no sabíamos lo que sería, pero que decía siempre que por respeto a su madre quería que le dieran la extremaunción y que rezaran un padrenuestro al morir, morir dentro del rito católico, y lo decía como una cuestión de respeto a la fe que tenía su madre y que le habían enseñado, de educación. La educación pesa mucho, y quizá ese Dios que vivimos y en el que nos educan en nuestra infancia queda allí, ni que sea como un olvidado padrenuestro, olvidado pero que se nombra. En este sentido me parece que sí, que el tener una formación católica es una raíz y un sustrato que de diversas formas aparece. Hablábamos antes del carácter bíblico que podían tener las serpientes, o tú decías las tortugas, y que está ahí, está ahí, y sale, quizá para ponerlo en duda, o para dar una visión particular, pero aparece. El poema empieza diciendo que algunas noches me persigue un sueño infantil, y parece que es el que Dios exista, y no sólo eso: parece que la voz que habla en el poema (o el poeta, podemos decir directamente) cree que es un sueño infantil que Dios exista. Parece por tanto que quizá cree que no existe, y por eso ha olvidado esos padrenuestros, pero no sólo dice que Dios exista sino también "y se pone de mi lado", es decir, es útil, no es ese Dios tan pequeño que no tiene un cielo para mí, al que le rechinan los dientes en las orillas del frío, que no tiene utilidad, que es un pobre hombre, como es un pobre diablo (parece que Dios es un pobre Dios, ¿no?) sino que se pone de mi lado, y sirve para algo. Dice "a todas partes llevo enlatado y por correo": parece que llega con los libros o con los poemas, que ese poeta todavía no ha

publicado (quizá también es una premonición), pero que en las nocturnas soledades que me quedan, me arranco noches de mí, como en los poemas. Me parece que hay como una metáfora de que Dios se pone de mi lado: a tientas muero, a tientas verso, vivo, amo o me vendo, la única carne del hombre es la pregunta, pero parece que en la pregunta que lleva a cabo, en la pregunta que realiza en el arte, se pone de mi lado. ¿Y el arte? ¿Qué hago, con estas nocturnas soledades, estas noches que me arranco a mí, amo, tiento, me verso -o verso, verso es hacer versos, es cantar, es escribir-? Parece que el hacer arte sirve, llega a todas partes, tiene utilidad, y por eso Dios está en ese arte y se pone de mi lado al hacer que el arte, que también está visto muchas veces (debería darte vergüenza, las palabras que no sirven, etcétera) como un fracaso, como una imposibilidad, como una inutilidad, como una cosa que no llega a nada, o como una cosa en su miseria, o en su pobreza, o es difícil que llegue, pues si Dios existe y se pone de mi lado quizá sí se cumpla y se realice.

Así que parece que Dios puede existir y ponerse de mi lado: manifestarse en el arte, en la poesía en la que aparece y que, como decía, es una particular forma de realizar la vida espiritual. Esto es un sueño infantil que algunas noches me persigue, dice el poeta. "No sé si esto es un sueño o un poema. Pero espero en un olivo", recordabas que acababa ese poema en que está el poeta o está Jesús, o el hombre por el que el poeta se sacrifica, y ahora esta presencia de Dios, este Dios que en el arte se cumple y se realiza, se da en un sueño. Un sueño y también el poema que lo cuenta, y que termina: "Porque la única carne del hombre es la pregunta". Así que, como señalabas, en el poema de Jesús o el poeta en el huerto de los olivos, ese poeta no huye, y así acaba, y en el que ahora me preguntas termina con esta afirmación: la única carne del hombre es la pregunta. La carne, la esencia, la entraña misma del hombre: así que esta visceral presencia de Dios se une a algo que es la naturaleza del hombre, su carne o entraña misma, que es la pregunta. La pregunta, quizá, también, por ese Dios, el que se espera no se sabe si en un sueño o un poema, y que en un sueño infantil existe y se pone de mi lado, y así lo cuenta el poema -el sueño que hay en el poema-, cómo puede en el arte darse y llegar a todas partes, a través de él alcanzar a los demás hombres. A través de los olvidados padrenuestros que son acaso los poemas: así que -ahora veo- es una formulación muy semejante o idéntica a la que señalaba que aparece en uno de los poemas recientes, de que los poemas son la extraña forma de rezar que se me ha dado, y que me hacía pensar que quizá apareciera Dios con formulaciones más usuales en ellos. Pero tú me decías que Dios es el mismo en unos poemas y otros, y ahora veo cuánta razón tienes, y que ese matiz que yo señalaba no es tal o tiene muy poca consistencia, o

presencia, porque aquí aparece una formulación de igual tipo: los olvidados padrenuestros son los poemas, que son la forma de rezar. Así se une la vivencia de Dios de la que nace o viene el Dios que aparece en los poemas de juventud y en los recientes, y se concibe la poesía como una oración, como algo que de una manera particular lo es, o de la que cabe hacer la distinción, el matiz esta vez muy pertinente que respecto a ella, a la poesía, hacía Kafka, y es que la poesía no es oración pero tiende a la oración. Y aquí, en el poema por el que me preguntas, los poemas son olvidados padrenuestros. Son padrenuestros, aunque olvidados, te decía. Y esto me hace pensar en una de las cosas que contenía tu pregunta y a la que ya en parte te respondía, sobre la presencia de Dios en mi infancia, y si es el substrato para la creación posterior. Te hacía notar que aquí, en este poema o sueño que el poema cuenta, los poemas son olvidados padrenuestros. Están olvidados, pero son padrenuestros. Así se sienten o nombran, y así te lo comentaba. Y pensaba en el peso que tiene la educación y la formación católica, y el poso que constituye, y que aquí en esta formulación aparece, y que quizá está siempre presente, y también, como indicabas, quizá está en las entrañas de lo que después uno sobre Dios se dice, o está en las raíces de lo que sobre él siente, aunque sean modos, sentires o intuiciones de él que parecen particulares. Así, este poema sobre Dios, sobre su existencia y posible ayuda o utilidad, se cierra significativamente con la afirmación de que la única carne del hombre es la pregunta. La pregunta quizá sobre Dios, la duda con que se vive su vivencia, su existencia –que afirma un sueño infantil y cuenta un poema, o en otro en el que se espera no se sabe si es un sueño o un poema- y su relación con él y la que se da a través del arte, ese poema que no se sabe si es un sueño o un poema y que quizá es un olvidado padrenuestro (1987) o la extraña forma de rezar que me ha sido dada en este mundo (2009). Este arte en el que Dios aparece, y está presente, en una vivencia –porque es la carne del hombre- de pregunta sobre él, de duda, o, mejor, más bien, de inseguridad, de incertidumbre, pero aun con estas características este Dios quizá sí que viene del que se nos formó y educó en la infancia, y por esto esta extraña forma de rezar son olvidados padrenuestros. Me hace pensar de nuevo en el peso de la educación y la formación católica, y cómo esta vivencia de Dios, aun con su particularidad, de algún modo está enraizada en ella o viene de ella, y quizá por esto te comentaba que quizá algún teólogo nos sabría adscribir algunas de estas intuiciones sobre Dios que tiene un poeta a alguna corriente o posición de la amplia teología. Quizá sí que ese Dios particular y extraño, vivido de manera muy personal, es en el fondo el Dios cristiano, o tiene en él sus raíces, o viene de él. Porque, sí, Dios aparece y se presenta en mis poemas de maneras particulares, pero ahora pienso que quizá éstas son también posibilidades que están en el Dios cristiano, realidades que se encierran en él, y esta presencia que me parece singular y de carácter misterioso y extraño, una vivencia y un sentimiento muy particulares,

quizá no lo sean tanto y estén dentro de él. Puede ser. En el fondo: así lo pienso ahora y así lo digo y creo. Y pienso en la importancia y el peso de la educación, de las creencias en que se nos ha formado en la infancia. Recordaba antes, al contestarte sobre este aspecto, la experiencia, la actitud o la historia personal de Salvador Espriu. Y ahora recuerdo otra, como es la de Natalia Ginzburg, con la que guarda –o así lo siento- relación lo que ahora te estoy diciendo y siento verdadera y cercana. Natalia Ginzburg, judía, aunque de educación ilustrada, liberal y no muy religiosa, comunista, y por tanto no una católica convencional ni al uso, sino una persona muy alejada de lo que podría ser esto, escribió un bello artículo cuando en Italia había una polémica por la supresión del crucifijo en las escuelas. Abogaba porque Cristo en la cruz se mantuviera en ellas, ya que estaba dotado de sentido, y no sólo para los creyentes sino para todos, pues Cristo en la cruz es una representación del hombre que sufre y podía ser por todos compartido. Era, es –decía- una hermosa representación por ello, y una tradición y herencia cultural que debe respetarse. Que se sobrepasa a sí misma y nos representa ya a todos; que está en las raíces de la creencia, de la dignidad del hombre y de su sufrimiento. Es un muy bello artículo, y a raíz de él señalaba estas argumentaciones, que son más bien sentimientos. Que acaso quizá antes de escribirlos le hubiera sorprendido así expresarlo, o que al escribirlos se aclaraba de una manera más honda y más última. Y por esto y así avanzaba el artículo. Quiero citar dos párrafos: “Il crocifisso è il segno del dolore umano. La corona di spine, i chiodi, evocano le sue sofferenze. La croce, che pensiamo alta in cima al monte, è il segno della solitudine nella morte. Non conosco altri segni che diano con tanta forza il senso del nostro umano destino. Il crocifisso fa parte della storia del mondo.//Per i cattolici, Gesù Cristo è il figlio di Dio. Per i non cattolici, può essere semplicemente l'immagine di uno che è stato venduto, tradito, martoriato ed è morto sulla croce per amore di Dio e del prossimo. Chi è ateo, cancella l'idea di Dio, ma conserva l'idea del prossimo. Si dirà che molti sono stati venduti, traditi e martoriati per una loro fede, per il prossimo, per le generazioni future, e di loro sui muri delle scuole non c'è l'immagine. È vero, ma il crocifisso li rappresenta tutti. Come mai li rappresenta tutti? Perché prima di Cristo nessuno aveva mai detto che gli uomini sono tutti uguali e fratelli, tutti, ricchi e poveri, credenti e non credenti, ebrei e non ebrei e neri e bianchi, e nessuno prima di lui aveva mai detto che nel centro della nostra esistenza dobbiamo situare la solidarietà fra gli uomini. E di essere venduti e traditi e martoriati e ammazzati per la propria fede, nella vita può succedere a tutti. A me sembra un bene che i ragazzi, i bambini lo sappiano, fin dai banchi della scuola”. Recuerdo que me pareció perfecto el artículo y sus razones, y pensé que lo hubiera firmado, y que me impresionó especialmente la reflexión final que lo cerraba y sus matices, su manera de abordar la fe, la posibilidad de fe que hay siempre en la vida, y el respeto hacia ella. Dice este final del artículo: “Il crocifisso fa parte della storia del mondo.

I modi di guardarlo e non guardarlo sono, come abbiamo detto, molti. Oltre ai credenti e ai non credenti, ai cattolici falsi e veri, esistono anche quelli che credono qualche volta sí e qualche volta no. Essi sanno bene una cosa sola, che il credere e il non credere vanno e vengono come le onde del mare. Hanno le idee, in genere, piuttosto confuse e incerte. Soffrono di cose di cui nessuno soffre. Amano magari il crocifisso e non sanno perché. Amano vederlo sulla parete. Certe volte non credono a nulla. È tolleranza consentire a ognuno di costruire intorno a un crocifisso i piú incerti e contrastanti pensieri". Y me impresionó porque pensé que quizá en el fondo también era mi caso, que quizá ante o tras alguna reflexión o pensamiento y como final podría yo también así –con sinceridad y humildad- formularlo. Lo recuerdo ahora ante tu pregunta y tu observación, sobre la que reflexiono de nuevo, y quizá ellas me sirven de acicate y punto de partida para una reflexión que sino no hubiera llevado a cabo, como a Natalia Ginzburg la supresión del crucifijo en las escuelas, y cómo y a partir de ella -en la que me adentro-, me aclaro y me sorprendo, y puedo, para responder a la observación que sobre ello hay en tu pregunta, acabar de similar modo. Con el sentimiento de certeza en la vinculación del Dios de mis poemas con el Dios de mi educación y de mi infancia, en el que pienso que tiene sus raíces. A pesar de considera originales y particulares la visión y manera de presentar a Dios en ellos, en mis poemas, siento, por el aire que hace circular tu pregunta, y la luz que arroja, que tiene en él sus raíces e, igualmente, que su recurrente presencia habla también de su verdad, de la verdad que hay en su vivencia.

En todo caso, quiero acabar con una convicción, que es la que tú sostenías, y a la que tras algún pensar creo ahora con firmeza muy cierta, y es la de que el Dios que aparece en mis poemas de juventud y en los recientes es el mismo. Como veías, los olvidados padrenuestros que aparecen en este poema que citas y a partir del cual me preguntas me hace unirlo a la formulación de la extraña forma de rezar, pero ahora recuerdo un poema dedicado por entero a Dios, cuyo recuerdo resulta decisivo, y que empieza "Dios está perdido y se esconde en el olvido" y en el que éste se presenta exactamente con iguales características con las que lo hacía en los dos poemas de juventud que yo te comentaba – "¿Fábula y signo?" y "Limbo"-, y a partir de los que ejemplificaba las que distinguen y con las que aparecen en estos poemas de hace años. Y, en efecto, en este poema reciente están las características presentes en estos dos de juventud, casi como si, en este aspecto, este poema reciente fuera una fusión de los dos antiguos, porque en él Dios se nos aparece por los caminos y hemos de animarle y darle abrigo –como en "Limbo"-, y a la vez podemos

encontrarlo dentro de nosotros mismos –como en “¿Fábula y signo?”. Y, si en nuestro adentro lo encontramos, hemos también de hacer lo mismo. Lo mejor sería leerlo: “Dios está escondido y se pierde en el olvido./ Nos ha dado la vida para que lo encontremos en sus caminos/ y le seamos de ayuda. A veces aparece en ellos como un mendigo./ Hay que saber reconocerlo. Hay que darle la mano,/ sacarle del zurrón algo de queso y pan y compartirlo./ Darle también un poco de vino. Cuando lo encontremos/ hay que pararse para darle compañía y aliento en su camino./ Sino estará cada vez más perdido. También/ podemos encontrarlo dentro de nosotros mismos, en el fondo/ del corazón, en sus tierras últimas. En la noche y en la sombra/ pero también en el alma y en la luz. Como el agua fresca/ que reclaman. Podemos encontrarlo adentro y hemos/ de hacer lo mismo: ofrecerle vino, darle abrigo, serle compañía/ y en nosotros seguir su misterioso, singular latido”. El recuerdo de este poema resulta decisivo, y confirma por completo tu observación de esta realidad de mi poesía, que te agradezco, porque al hilo de la misma y entre recuerdos de poemas me he adentrado en una verdad de mi poesía.

Recuerdo también otro poema del 2009 que responde a uno de los aspectos de tu pregunta. Hablabas en ella del carácter secreto de Dios, de la pequeñez del hombre y de Dios, y de cómo se relacionan estos dos misterios, el hombre y Dios. El poema ahonda en esto: penetra en esta realidad y esta vivencia por la que preguntabas. Sus dos primeros versos dicen: “El insecto pequeño y perdido por el monte último./ No mucho más es en la vida el hombre, oscuro”. Y en medio dice: “Ese monte último es la nada o Dios acaso,/ una moneda que siempre cae de canto/ y fija así se queda/ sobre los raíles del tiempo./ Allí nos perdemos. Allí vivimos”. Pero quiero, tras señalar estos puntos (y aunque sea reiterativo) que pueda leerse de modo íntegro. Lo he recordado y pienso que es la mejor respuesta a estos aspectos de tu pregunta. El poema dice: “El insecto pequeño y perdido por el monte último./ No mucho más es en la vida el hombre, oscuro./ Oscuro y malherido y devorado por el tiempo y el olvido./ Hoja seca, rama partida, arroyo también seco, insecto pequeño/ y seres ya gastados, diminutos, van dándose en él la mano/ y trenzando con el paso de los días su destino./ Ese monte último es la nada o Dios acaso,/ una moneda que siempre cae de canto/ y fija así se queda/ sobre los raíles del tiempo./ Allí nos perdemos. Allí vivimos./ El hombre es siempre un fuego último, secreto”.

Los títulos y la arquitectura de los libros

*Antes citaba **Hospital de Inocentes**, que es un título de un poema y al mismo tiempo de una antología.*

De mi primer libro, sí.

De un libro, de una colección de poemas, y ya en la primera producción hay títulos de poemas que después llegan a ser títulos de secciones o títulos de libros, y quería preguntarte al respecto una pregunta meramente técnica, y si esto ha sido una manera de concebir así la arquitectura de un posible libro, de unos posibles libros, o si después te has dado cuenta de que lo que era ínsito, lo que estaba en aquel poema podía llegar a ser la suma, el resumen de una trayectoria en unos poemas.

Los títulos tienen una significación y una representación moral en general muy importante ya a partir de mi primer libro, *Hospital de Inocentes*, que es la labor del artista, el poeta, "el papel en blanco jamás es solo el papel en blanco", ¿no?, y que dice esto, la agotadora y muy extraña cacería en que soy arma, a la vez presa -ahora lo recuerdo bien-: es el poeta al escribir el poema. Y a ese poema, a ese poeta escribiendo un poema se le pone como título "Hospital de Inocentes", que era como sabes el nombre antiguo de los manicomios (los inocentes eran los locos), y es un título por tanto que entronca con la tradición española, que está en la cultura española. Vemos entonces la figura del poeta y la poesía como locura, el poeta en su martirio, en su sacrificio, la poesía que merece un hospital. Hay esta glosa en *Absurdos principios verdaderos*, este poema "En los márgenes del papel" al que me he referido y que aparece tantos años después, y que dice: "Papel que la noche arroja,/ papel con la luz a veces,/ papel o fuego o más bien/ la salvación triste/ que a los huérfanos les queda:/ hospital del pájaro al que el silencio acecha/ y donde las infancias como todo cuelgan,/ hospital inocente, rostros que fuiste,/ abandonos de nombre -amores, historias, murallas,/ lunas de ventanas muertas-, locuras/ pequeñas, último hospital, hospital y

fuego,/ hospital sin fin, caridad perdida. O refugio triste,/ papel o nadie, afonía seca, antiguos locos/ que perdió tu historia, aquello que eres y el tiempo/ te prohibió que fueras, poeta y martirio, hospital,/ papel, hospital antiguo, hospital de sombras, hospital de inocentes". Glosa este título y la concepción que cifra , y con él se cierra el poema, poema en el que, como señalaba, aparece "poeta y martirio" (y los huérfanos, y la afonía seca, el silencio que acecha, la salvación triste), y glosa esta concepción de la poesía que tiene de algo sacrificial, de poeta que se sacrifica, el poeta y el martirio. Esto se da, sí, de una manera espontánea. Uno escribe esta obra amplia, variada, intensa, el año 87, y le dan una oportunidad de publicar un libro de determinado número de páginas, y escoge una representación de diversas venas o maneras de hacer poemas, porque hay que dar preferencia y escoger una parte de la obra. Quedaron para más adelante, por ejemplo, para *El anarquista de las bengalas*, las representaciones, en "El teólogo disidente"; en *Hospital de Inocentes* hay una o dos, pero casi no están presentes. En cambio, sí están estos poemas de la vocación, esta afirmación en la poesía, y serán del mismo tipo de poemas los que constituirán Tierras, y, como te decía, en *Absurdos principios verdaderos* podrías ver que un eje, un leit-motiv del libro son también de este tenor. Pero he de decirte, en respuesta a tu pregunta, si tu pregunta es técnica, que es de una manera espontánea y posterior como sientes que ese título es una buena representación simbólica de una actitud ante el mundo y de una manera de concebir la poesía, como glosa este poema este título de mi primer libro. Y, aunque, como he señalado, *Hospital de Inocentes* puede ser el nombre antiguo –y también más justo y más hermoso- que recibían los manicomios, está más puesto por su enunciado en sí –o por la múltiple categoría que pueda a partir de él crearse-, como una concepción de las palabras y las cosas, una llave, un talismán y un símbolo.

"Absurdos principios verdaderos" también es un poema y luego llegará a ser el título de una antología. ¿Es como el caso de autores que ya perciben una arquitectura en la que se podrían encajar los poemas o, según lo que interpreto yo, y como he visto también esa explicación de la creación como algo fluyente, algo natural, es algo que llega después, es decir, el encajarse no es en una enciclopedia mundi y de ver que cada cosa, y cada poema, tenga su sitio en esa arquitectura completa y fija, o esto de repetirse de los títulos, de reenviarse unos a otros en distintos libros, de perseguirse, es algo que a la hora de organizar el material llega a darse como natural?

La arquitectura es posterior, pero este uso de los títulos subraya la conciencia de unidad que tienes de esa obra, la coherencia de la obra, en el sentido de que el libro responde a unas circunstancias, a unas condiciones que te dan, porque mi primer libro, por ejemplo, tenía que tener una extensión limitada (era una colección de poesía modesta y los libros tenían 60 páginas) y entonces tuve que escoger. Tú tienes ocasiones que te brindan las circunstancias, ocasiones editoriales, y dispones de cierto espacio, etcétera. Yo no puedo, no me fue posible organizar toda la producción del año 87. Quizá en ese caso hubiera pensado en otra organización. Los libros quedan ahí, pero tú quieres subrayar la unidad de una obra que es muy compacta, aunque tenga diversas líneas de fuerza o diversas maneras de realizar los poemas, porque están escritos además todos de manera simultánea, en un corto período de tiempo, en un año, claramente, y salen de manera distanciada, pero el uso de los títulos quiere, ya que aparecen los libros con tanta distancia de tiempo, subrayar eso, que están escritos a la vez, que es una obra, y la fuerte unidad que tienen y constituyen. "Hospital de Inocentes" es un poema que se repite en *Tierras*, y está incluido allí para señalar que *Tierras* es una extensión de *Hospital de Inocentes*; "Absurdos principios verdaderos" es un poema de *El anarquista de las bengalas*, que es del 87, como *Tierras* y *Hospital de Inocentes*, y luego da título a un libro entero, también de ese año, y en *El anarquista de las bengalas* está "Para una teología del insomnio", que es un poema que estaba en *Hospital de Inocentes*, y esto que parece como un juego de espejos o de pistas tiene esta voluntad de ser un guiño hacia el lector, para quien lo quiera ver y sepa ver, y no tiene más voluntad que la de querer señalar la unidad y la coherencia que tiene esta obra. Tanto es así que uno la siente como una, y que si hubiera tenido otras posibilidades editoriales, como si le hubieran dejado hacer por ejemplo un libro de 400 páginas, quizá hubiera ordenado de otra manera. Por ejemplo y como sabes, respecto a los poemas del 2009, ya pensando en organizaciones, o dando vueltas a las cosas, al final decidí decantarme por un simple orden cronológico, y disponerlos tal y como han fluido los poemas. Pensé que así ya estaban bien. Como he tenido que ir dando a conocer los del 87 de manera fragmentaria, esto ya ni me lo planteé; di a conocer 60 poemas, luego una plaquette de 17 en Francia, y muchos años después pude con *El anarquista de las bengalas* contar con más extensión, pero ya habían salido poemas significativos en los anteriores, y esta producción no se ha completado hasta este año con *Absurdos principios verdaderos*. Y el juego de los títulos quiere indicar esto, nada más. Pero, sí, la arquitectura es posterior. Quizá podría darse otra, o podría haberlos encajado de otra manera, pero los libros han respondido a condicionamientos, como el básico de la posible extensión, y es teniendo en cuenta éstos que he decidido su organización. Así, la arquitectura es posterior, determinada por condicionamientos ajenos al mismo fluir de la obra. Como te he comentado, al

considerar los poemas recientes, y tras tentar diversas organizaciones, me decidí por presentarlos por orden de aparición, una posibilidad que contempla el poema número 173 y en el que como leit-motiv se encuentra el que ha sido su título: *La poesía es un fondo de agua marina*. Así pues, ya no hay organización o arquitectura, sino la poesía en su mismo ser, en su sucederse y su fluir, tal y como se ha dado. Como pura naturaleza. Como ser vivo que se ramifica y crece. Que retoma, vuelve e insiste en sus motivos. No hay así ya arquitectura, sino que los poemas se presentan tal y como han fluido. No pude contemplar esta posibilidad, como te decía, en los poemas de juventud, pero quizá, si hubiera sido posible, hubiera optado ya por una semejante, al menos en su raíz, y que permitiera que todas estas líneas de fuerza que están en mis poemas, y los diversos tipos de poemas en que la poesía se realiza, y que se entrecruzan unos a otros mientras se escriben, se presentaran también así, de un modo más cercano a como han sido escritos, en su sucederse y su surgir. Una arquitectura que no sea el simple sucederse, y que sea posterior, tiene algo de artificioso, de añadido, de estructura luego superpuesta. Pero, aun teniendo esto presente, quiero matizar un aspecto fundamental, y es que, a pesar de los condicionamientos que los libros han tenido presentes al organizarse, y su arquitectura posterior a la escritura, he querido, al hacer tales libros, que tuvieran una unidad moral, que fueran un libro también en un sentido moral. En este sentido, al hacer los libros he querido en efecto hacer una arquitectura, aunque fuera posterior a la escritura, y que ésta respondiera a una coherencia profunda e íntima, y fuera por tanto moral y no artificiosa. Para ello, he procurado sentir y escuchar cómo los poemas se llamaban unos a otros y se buscaban para organizarse, de maneras que resultaban naturales. Así, según estas llamadas es como los he organizado. Las organizaciones, como decía, podrían ser otras, y variarse las maneras de combinarse los poemas. Estas no serían las únicas. Habría otras maneras en que podrían llamarse los poemas. Es una obra cerrada y escrita con intensidad en poco tiempo, con obsesiones recurrentes y que la vertebran: la obra de un artista variado y múltiple pero que es uno u que en su hacer poemas, en su escribir así lo siente. De hecho, como te decía, este juego de títulos, esta remisión y trasvase de ellos de unos libros a otros, quiere señalar esta unidad de la obra, este sentimiento de coherencia con que se ha escrito y se ha vivido, esta misma experiencia del crear de la que nace. De ahí, indicaba, las obsesiones constantes, los símbolos recurrentes, el artista que en todos ellos se da. Y, por ello, por esta coherencia y unidad, podría presentarse la obra tal y como ha salido (y así se hará en los poemas recientes, en *La poesía es un fondo de agua marina*), y también en otras arquitecturas y organizaciones distintas a aquellas con que se han edificado los libros en que se han dado a conocer –y también, claro, con las que estructuran éstos. Así, hay éstas, pero habría más posibilidades, siempre que resultaran de una atenta escucha al susurro y latir de

los poemas. De igual modo hay que decir que estas estructuras son sólo una propuesta, y que, como sabemos, el lector de un libro de poemas puede abrirlo, empezarlo e irlo leyendo como y por donde quiera. A su manera. Y que su lectura sea a la vez una arquitectura de la obra. Y que esto sea posible porque ella, la obra, lo permita. En su coherencia y desarrollo de ser vivo, en su naturaleza misma, que brinda y da esta posibilidad. Ahora recuerdo un poema *El anarquista de las bengalas*, titulado "Estratis el marinero es aquel que no está muerto", que así lo señala. El poeta en él nos dice: "Y es que aunque más pequeñito y ceniciento/ yo también soy Yorgos Seferis, y por eso ábreme/ tú por donde quieras y así ve como en todo lugar/ digo lo mismo, cuatro cosas hondas o pequeñas,/ ábreme ya y velo:"

El teólogo disidente

*Y el título de una sección es precisamente "El teólogo disidente" y también en Francia una antología de poemas de 2008 salió como **Le théologien dissident** (Editions Atelier La Feugraie, Francia, 2008). "El teólogo disidente" podría ser, podría interpretarse como un oxímoron. Tal vez no mucho, pero, en todo caso, en la tradición el teólogo es quien se interroga sobre la figura de Dios, el que intenta explicar, dar un logos a Dios, dar una razón del Dios y de la relación del hombre con el Dios, cómo todo se construye, cómo Dios ha construido el mundo, y al mismo tiempo es disidente. ¿Cómo se explicaría -yo te dejo las palabras, y no doy mi interpretación-, cómo definirse un teólogo disidente, y por qué razones?*

"El teólogo disidente" es una sección pero también es un poema, y es un título que quizá responde muy bien a lo que dice el sujeto que habla en él, el poeta u otro: parece que es el teólogo disidente que habla; empieza diciendo que no existe la muerte, que no ha existido nunca, y luego viene a decir que no existe porque la muerte es la vida misma, esta vida en su miseria, que se pulsa en las miserias a través del arte, porque qué nombre hubiéramos podido darle entonces a esta tierra: es esta tierra la que es la muerte, es la muerte misma, pero, claro, un teólogo te dice que existe la muerte y que luego hay la vida eterna, y entonces este teólogo que dice que no existe la muerte, que la muerte ya es la vida misma, sostiene por tanto una posición muy particular y es un teólogo disidente, es una posición

disidente a la teología, es un teólogo disidente y rebelde. Y esto, que tiene un sentido como título de poema, por lo que dice el poema, tiene, igual que el de "Hospital de Inocentes", un sentido moral más amplio como representación de una actitud, la poesía como teología disidente, como una doctrina disidente de la vida, en sus conceptos, como estas posiciones particulares sobre Dios, y sobre tantas cosas; una manera, una disidencia en la concepción de las cosas, y la poesía también como arte clandestino, como disidencia en la posición, como opción disidente ante la vida. La poesía es una actividad marginal desde un punto de vista comercial, de reconocimiento social, en que éste es tan tardío, etcétera. Es, por tanto, una opción moral, una actitud, desde un aspecto íntimo y también social, y también por la naturaleza misma de la actividad, esta labor silenciosa y solitaria, que viene de la soledad y se consume en ella. De hecho, en los poemas recientes se afirma que "La poesía siempre es clandestina", pero así está desde antiguo, se encuentra ya al principio así concebida. En este sentido puedo también recordar que en las "Aclaraciones para confundir" que cierran *Ética confirmada* se afirma: "Yo antes pensaba que la Poesía y el Derecho no tenían precisamente mucho que ver, pero de vez en cuando ahora creo que quizá no es tan así, ni que sea porque la poesía puede subsumirse en una categoría jurídica, ya que afortunadamente forma parte de las cosas que están fuera de comercio". Una disidencia, pues, ante el éxito o tantas cosas, pero aún más que en un sentido moral, como éste, está como una teología disidente, como unas concepciones disidentes de las mayormente aceptadas o valoradas, y por esto, igual que en el poema que lleva este título este teólogo dice que no existe la muerte, encontraríamos también otras afirmaciones que huyen del común de las aceptadas o de las consideradas o de las aplaudidas. Y quizá, en esta marginalidad o disidencia se encuentre el aliento sagrado del vivir, el más secreto y verdadero, y en su roce o expresión la poesía sea por ello una teología disidente. Y porque el poeta, en esta poesía, es un teólogo disidente, lo cual, como indicas, es en cierto sentido un oxímoron. Pero que es también una verdad, y así, como verdad se vive y se expresa. Y así esta explicación o dar razón, como dices ha de consistir la misión del teólogo, constituye, es una teología, y a la vez ésta es disidente.

Por eso precisamente a mí quizá me llamaba la atención la sección, porque más que en otras secciones del libro aquí se dan los poemas más metafísicos, y que se interrogan, y esto encaja precisamente con lo que ahora me dices, y esta siguiente pregunta era sobre este carácter metafísico de los poemas de esta sección, pero ya has dado una respuesta antes de la pregunta.

Pero lo que dices es así: da título a esta sección, conformada por las representaciones de que hablábamos antes y que casi no estuvieron presentes, bajo mi pesar, en *Hospital de Inocentes*. “El teólogo disidente” les da título, a “Escena”, a “Bis”, a “Historia griega”, a “¿Fábula y signo?”, a este tipo de representaciones que luego aparecerán también en el 2009, estas que tú marcabas de la ausencia, los autobuses, los trenes, la silueta que está en la silla, etcétera, ¿no?, esta manera de expresar y de sentir, de hacer un poema y ver el mundo; estas construcciones alegóricas, estas construcciones simbólicas, que son metáforas de la existencia. En estas del 2009 que señalabas, con el carácter misterioso de la vida, la vida llena de misterio, como un misterio impenetrable que sólo se puede explicar o construir con una alegoría o con una construcción simbólica. “El teólogo disidente”, que aparece más tarde, desde un punto de vista de darla a conocer al público como rama o línea de fuerza de mi poesía, el 2008 da título en Francia a una antología general de mi poesía, en representación y en señal de que esta es una parte que me parece fundamental en mi manera de hacer poemas, y que creo que es una línea vertebral en mi poesía.

Y estos poemas tiene este carácter que dices, sí, y no es causal. Son los poemas cuya naturaleza más responde a esta vivencia o concepción de la poesía como una teología, y que penetran la vida y constituyen una representación del mundo traspasada de misterio, como lo es en verdad, desde un punto de vista último, la vida del hombre –la vida y el mundo para el hombre, y el hombre para sí mismo, y este Dios al que invoca y con el que se relaciona y del que ya hemos hablado, y que sabemos por los poemas que puede estar dentro suyo o ser de pobre condición o modesto en su alcance. Sí: en esta sección se encuentran los poemas más filosóficos y metafísicos, más misteriosos, los que más se interrogan y ahondan en la condición de misterio que tiene la vida para el hombre, a la que a través de ellos y los enigmas y ritmos de sus representaciones en su misterio auscultan. Porque son ellos los que mejor representan esta concepción –y elección, y actitud- de la poesía como teología, y como teología disidente. Porque la poesía es una teología, una explicación, como decías que es, de Dios y el hombre, del hombre y Dios, de Dios en el hombre a través del arte (y de ahí, supongo también, la teología), del vivir, el arte, el hombre, pero como esta explicación o razón se da de un misterio puede tener este carácter misterioso, disidente. Desde un punto de vista filosófico y moral, de naturaleza, además de

la disidencia entendida como marginalidad u orilla apartada del común tráfico del comercio y ruido de la general y mayor y aceptada vida.

Poemas decapitados

*Voy a otra pregunta, más o menos sobre la arquitectura, y que es más bien una curiosidad. En algunas secciones -aquí tengo la sección precisamente de "El teólogo disidente", pero también está en otras de **El anarquista de las bengalas**- se encuentran en determinados momentos los "Poemas decapitados", es decir, que podrían integrarse o podrían entenderse más bien como poemas, como los demás. No es cuestión claramente de extensión. ¿Cuál es el significado de juntar unos poemas, como "Casi", "Del tiempo nuevo", "Principio o final", "Lo mejor del día", y ponerlo todo bajo esta definición de la fragmentación, de algo sufrido, de la decapitación, de que le falte algo, pero que es la cabeza, que es algo que dé sentido, y cuál es la decapitación, qué significa la decapitación para la comprensión de estos poemas?*

Es un enunciado o un título misterioso para estos poemas, que tienen, sí, no sólo la brevedad como característica si no que están unidos también por afinidad y pensando que pueden leerse seguidos, como un conjunto. "Poemas decapitados" es un título contradictorio en el sentido de que quizá contradice lo que quiere decir, porque tú has dicho, en efecto, que indica o es como algo sufrido, algo mutilado, algo al que le falta algo, pero que es la cabeza. Pero quizá estos poemas decapitados, estos poemas breves, son poemas en los que precisamente en su brevedad lo que tienen es la cabeza; son, digamos, un poco poemas en sí mismos, un poco como una semilla, que es lo que es un poema, un poema con una carga muy alta de significado, y breve. En este sentido, algo así como la célula lírica de Foix que luego desarrollaba, y de la que te hablaba. Si algo no le falta a la célula lírica es la cabeza porque la célula lírica, si la dejamos en ella, en la célula, y la mantenemos así, es el punto máximo de intensidad y concentración de sentido del poema. Yo creo que estos poemas decapitados, así como la célula lírica luego se desarrollaba, no necesitan desarrollo, y no les falta la cabeza. Pero parece que son muy breves, y en este sentido sí que un poema es una semilla siempre abierta a un nuevo significado y puede desarrollarse en el espíritu del lector o está lanzado al aire como una cosa que puede crecer y puede darse, y no se agota nunca.

Desde esta perspectiva, sí que, si no le falta la cabeza, el poema está incompleto, y puede completarse, puede crecer, puede desarrollarse, en este sentido como de semilla siempre tendida a un posible crecimiento. Tiene un poco como esta significación. Yo nunca he pensado en desarrollarlos, como hacía Foix con la célula lírica, pero sí los entiendo como poemas que en su brevedad son muy fulgurantes, muy ricos de significado, y pueden decir muchas cosas, y por eso a veces son poemas creo que de gran riqueza o importancia. Como manera de organizarlos quizá es un poco arbitraria, en el sentido de que hay poemas breves semejantes o comparables en *Absurdos principios verdaderos* y allí no hay esta ordenación, la hay en *El anarquista de las bengalas*. En este libro lo hice de esta manera, también quizá como un eje o de leit-motiv que se repitiera y fuera en él una constante. Es verdad que algunos que están de manera independiente podrían ser un poema decapitado y otros que son poemas decapitados podrían haberse independizado. Quedó así, y en este sentido sí que es una disposición no muy premeditada: fue una manera de construir y enlazar y presentar los poemas que se dio cuando organicé el libro. Ahora, en los poemas decapitados llama la atención esto que has señalado -lo que has dicho está muy bien- sobre el carácter de sufrimiento, de mutilación del poema. El poema siempre puede completarse, el poema es una semilla, y tiene un poco esta significación. En este sentido sí que el título, el enunciado es contradictorio, porque quizá la explicación que podría dar contradice su enunciado literal. No sé. Es un poco extraño.

Así lo pienso, ante tu pregunta, que me hace reflexionar sobre algo que puse de una manera instintiva. Es también cuestión de arquitectura, de organización, como dices, pero que afecta también a su naturaleza, porque si se presentan juntos, unidos, es porque se piensa que pueden leerse así, como una serie, y si es así es porque comparten unas características comunes. En primer lugar, y más allá de la brevedad, como indicas, de sentido, de significación. Y en relación a ella apuntas a su nombre, al nombre de este título que ahora comprendo que es extraño y misterioso, y preguntas, así, cuál es la decapitación, qué significa la decapitación para la comprensión de estos poemas. Con mucho acierto, porque esto apunta a su esencia y naturaleza misma, al misterioso y extraño sentido que con extrañeza y misterio su título enuncia. Así pienso en algunos de los matices que te decía, y en algunos otros aspectos. Y creo que el poema decapitado ha sufrido una decapitación, sí, está esto, decapitado, y ese poema breve, esos pocos versos es lo que queda y resta de esa decapitación de la poesía y del poema: son la sangre de la cabeza, el fluido y la savia de la raíz, de la sustancia misma. Porque el poema decapitado es el poema in nuce, el poema en

sí. El germen y la semilla; el pozo, la raíz. O la cabeza. Que ha sido decapitada y de la que queda su sangre en los versos del poema –del poema decapitado. Así el poema decapitado es la quitaesencia del poema. Es lo que ahora siento y te puedo decir para glosar o intentar desentrañar este carácter que, al planteármelo a raíz de tu pregunta, comprendo extraño. Como la poesía o la vida, por otra parte.

Al preguntarte y preguntarme sobre los poemas decapitados llamas la atención sobre ellos, sobre su entidad y singularidad, y porque sin duda la tienen. Supongo que pueden explicarse o interpretarse de diversos modos, pero hay quien se ha fijado también en ellos, quien los ha destacado y meditado sobre su carácter y significación al ocuparse de mi poesía –como Martha L. Canfield-, y también quien es lo que prefiere de ella. Así Javier Sancho Más, al realizar una selección de mis poemas para la revista Carátula, de la que es editor, me escribía que los poemas decapitados eran lo más grande.

La puerta

*Hay un poema de **La poesía es un fondo de agua marina** en que afirmas: “Las puertas se entreabren y nadie entra”, y eso también para afirmar otra vez la ausencia, y se podría asimismo inscribir dentro de los poemas de los que en parte ya hemos hablado, de la silla, de alguien, de estas presencias, que son y que existen y aquí se niegan y que están en esta dialéctica continua de la ausencia, de la presencia, pero aquí, es decir, en este poema parece que al final no se da la presencia de alguien con el que se pueda construir también no un diálogo de una presencia externa, y no sé porque pero esto a mí me hace pensar en Salvador Espriu. Tú mismo has afirmado a veces que Salvador Espriu podría ser, no una de las fuentes (a lo mejor sería equivocado decirlo así), pero sí una de las personas que han influido en tu formación de lector y después de poeta, y hay una fase de la producción de Espriu, la de “El Minotaure i Teseu”, y la de algunos poemas más precisamente metafísicos, más profundos, y más negros también, en la que el contacto con el lector, el contacto con un tú, con una presencia ajena, que antes el mismo Espriu quería establecer, y que se diera a vivir en el poema, se niega, porque allí también hay el umbral de una puerta que al final*

esconde y debe esconder una presencia ajena. Quería preguntarte precisamente sobre esto, no sé si te acuerdas

Darrera d'aquesta porta visc, ¿no?

Sí. Y esto de la puerta como límite, y de la presencia de que si puede haber, de que si no puede haber y del contacto que se establece con el otro, con el lector, con el diferente de sí mismo.

Bueno, son muchas preguntas. Las puertas: también salen las puertas cerradas a veces en mis poemas, creo que en *Absurdos principios verdaderos*, en algunos de los poemas nuevos y de los antiguos. Espriu ha sido una de mis lecturas de adolescencia, como el 27, como Foix; es un autor que no sé si me ha influido en mis poemas, pero que leí a fondo, con pasión, adolescente, y es por tanto de esas lecturas que te forman, que recuerdas siempre, y que quizá aunque pases años sin leer están ya dentro de ti, ya has incorporado. En este sentido, sí que, aunque no sé si puede haber influencias muy directas, puede haber alguna formación o alguna reminiscencia. Todo Espriu es un autor de gran calidad, un gran poeta, un gran escritor, pero he destacado alguna vez que lo que más me gusta o lo que más me llega o lo que siento más cerca de mí son estos poemas existenciales, como éste, por ejemplo, y que si no recuerdo mal empieza así: "Darrera aquesta porta visc/ però no sé/ si en puc dir vida.// Quan al capvespre torno/ del meu diari odi contra el pa", no sé, todo esto. Este tipo de poemas, que no son muchos, son ocho o diez poemas, muy extraordinarios, negros, llagados, existenciales, apesadumbrados, a la vez muy sobrios, que te llegan al corazón. Éste es el Espriu que yo más quiero, es el Espriu que más me llega y que para mí es el más alto. Por ejemplo, el Espriu más simbólico, el de esos poemas breves y muy líricos, preciosos, comprendo que en ellos siempre es un gran escritor, pero esos poemas de los que te hablo son extraordinarios. Lo de la puerta en sí: claro, la puerta como límite. Como te digo, aparecen a veces puertas cerradas, aquí "se entreabren las puertas y nadie entra". No sé si la relación con esta puerta de Espriu o con el lector puede ser sencillamente también estas puertas, las puertas del bar o del café en que estás escribiendo un poema. Quizá tienen un origen más sencillo o más concreto. Ya has visto que muchas veces parten

de cosas de la vida cotidiana o que se ven, que luego se alegorizan o se vuelven simbólicas, y ya el poema toma una deriva completamente existencial, o que acaba en una meditación casi filosófica sobre la existencia humana, pero la fuente que sale en el poema, o el autobús, o el camión de la lavandería, o lo que sea que aparezca, quizá lo ves al andar por la calle o desde la ventana del bar, y es el arranque o el soporte concreto que en una situación como de sensibilidad sobredimensionada, o en la que la sensibilidad se despierta al contacto de cualquier cosa, como no sucede normalmente, y no sería sencillamente soportable, en momentos así en que el mundo adquiere estas dimensiones, la puerta puede ser un elemento más concreto, la puerta concreta y de verdad del bar en el que estás, y el poema partir de él. La puerta como límite, la presencia como el lector: en este sentido, un poema es una puerta, claro, es una puerta, es una ventana, y un poema es una puerta abierta al lector, sí.

Pero también cerrada, está entreabierta.

Pero también cerrada, también cerrada. Es decir, puede ser que la puerta esté entreabierta, y el lector puede entrar más o menos en el poema, penetrar más o menos en su sentido. Esa puerta se puede abrir más o menos a él, en su lectura, en su vivencia, También habrá lectores a los que el poema diga más, diga menos, según la afinidad vivencial que tengan con él.

Yo lo había visto también como el mismo poeta que se ve y que se relaciona. No es sólo una tentativa de aislarse, o, al contrario, de buscar un contacto con alguien que no entra, y eso si lo interpretáramos de forma alegórica, si lo interpretáramos como algo claro, que -yo no sé cuando has escrito el poema- es una tentativa de relación, o de rechazo de una relación, como algo que se da en el momento circunstancial en que se escribe y en que se percibe esa presencia ajena.

El poema como una puerta, como tú lo lees, y en verdad el poema lo es. Puerta, ventana, llave. Puerta hacia otro, hacia el lector, que a través de él, del poema, llega quizá adentro de sí mismo, y así la lectura puede ser un instrumento de revelación y descubrimiento de uno mismo, y así bellamente la concebía Proust, quien decía que era “para nosotros la iniciadora cuyas llaves mágicas nos abren en nuestro interior la puerta de estancias a las que no hubiéramos sabido llegar solos” la llave. El poema como puerta hacia y para el lector, puerta que puede estar cerrada, o entreabierta, como aquí, y observas y también yo encuentro y te digo; puerta para el otro, para el diferente de sí mismo. Pero el poema es también y antes que nada puerta hacia uno mismo, llave que nos lleva a esas estancias de nuestro interior de la que habla Proust, y que está adentro nuestro. El poema permite descubrirse a los otros, y que lleguen a sus adentros, que se les iluminen aspectos o estancias de sí mismos que sin la lectura de ese poema no les hubieran sido revelados, pero también es descubrimiento y revelación para el propio poeta, camino hacia su misterio, hacia lo más hondo y secreto: camino, llave, puerta, pozo. La tierra más íntima. Así la lectura es también puerta hacia el adentro de uno mismo, del lector, al que lleva, en el que ahonda, y como en confidencia así lo dice el poema “Al oído” de *Absurdos principios verdaderos*: “Soy pequeño y viejo, pequeño y viejo/ y muy fácil puedes verso: pequeño yo/ o tan viejo aun así sería luna de fuego/ pero sé también que hay en mis espaldas/ otoños lo suficientemente ciegos/ como para que si me lees tu alma/ se haga más honda”. Pero quiero recordar aún más especialmente la bella manera en que lo expresa un poema de los poemas recientes, de 2009, cuyo primer verso es “Los soles por las noches esparcidos” y mediado el poema dice : “Y el alma es puerta que se abre, también/ puerta cerrada, llave que a nadie jamás confía,/ sólo acaso a una música que en el arte la busca./ La puerta se abre a mi paso y adentro lleva./ No sé deciros nada más acerca de ella”. Creo que es hermoso verlo así, como lo ves y dices y también yo así lo siento ante tu observación, y busco y encuentro alguna formulación que de esta manera lo exprese. Que eso está o puede estar ahí, y es una construcción o interpretación legítima. Pero tú hablabas del momento de de escribirlo, de la circunstancia concreta, y yo te decía que ésta es así, determinada, concretísima, y de esta circunstancia arranca, de ella parte.

“Se entreabren las puertas y nadie entra”. Está bien la lectura que haces, y que la hagas, el darle este carácter simbólico. Creo que es bonita, y que podría tener esta interpretación, resulta interesante y posible. Pero el punto de partida seguramente es que estoy escribiendo ese poema en un bar, y esas puertas que se entreabren son las del bar. Es algo determinado

y concreto. A ver. Sí. El poema siguiente se refiere al periódico que la gente se pasa de mano en mano en un bar. El poema tiene un punto de arranque concreto, una apoyatura muy determinada, algo que observas. Pero es sólo el punto de arranque, porque a partir de él el poema puede tomar otra deriva, convertirse en una disquisición filosófica, adquirir un carácter simbólico o constituir una alegoría. Así esa disquisición sobre el carácter misterioso de esa prensa que se pasa de mano en mano en los bares, y la que podrías dar seguramente también alguna interpretación. Fíjate. El poema acaba: "Dios también está muy solo". Es una máxima filosófica, un final de carácter simbólico; el poema puede derivar en una disquisición existencial. Pero tiene una apoyatura concreta, de la que parte y a la que traspassa. Sí. El poema anterior es el de las escaleras, que se ven también de manera misteriosa, o se dotan de misterio: me sugieren unas escaleras que sólo descienden y de las que nadie vuelve, y el poema acaba de este modo: "En cada uno de los pasos de los días/ así el infierno acecha, se agazapa". Pero son las escaleras por las que bajaba tras dejar a mi madre en su recuperación, y luego iba a un bar a escribir. Lo recuerdo. El poema nace de esas escaleras concretas: así arranca el poema, que luego toma su camino, se vuelve más universal, más amplio, más simbólico. Y sobre el que tú preguntas te puedo asegurar que está escrito en un bar, y que esas puertas que se entreabren son las del bar, sí, porque ese poema está escrito después del de las escaleras al que me he referido: dejaba a mi madre en su recuperación, bajaba las escaleras e iba a un bar a escribir. En ese bar se entreabren las puertas, y el poema siguiente también está sugerido por estar allí, porque empieza: "En el café de los abrazos perdidos". Y el siguiente parte de la observación del periódico que en los bares pasa de mano en mano, y ya sabes qué deriva toma y cómo acaba: "Dios también está muy solo".

Nunca lo hubiera imaginado.

Las escaleras, las puertas del bar, el periódico que en él se lee. Elementos o motivos de los que nace el poema, que son su punto de arranque, pero que luego trascienden y superan, el poema mismo va más allá de ellos, porque a partir de ellos crea o se adentra en otra dimensión. Puedes verlo como ejemplo en otro poema. Otro día me fijé en un extintor que había en esa misma escalera, y de él partió un poema, pero puedes ver la dimensión que adquiere: "Un extintor que está en la pared muy a la vista/ pero que a la vez sabe que en el

momento preciso/ nadie reparará en él y no ayudará nunca/ a apagar ningún fuego. Así está en el corazón/ la bondad de algunos de sus caminos./ Así mi amor ha estado hacia ti tendido./ Así te he esperado, vivo, he vivido. Así puede ser la vida, estar en ella/ como el extintor a la vista e invisible, reloj parado/ de un tiempo que nadie ya comprende, presencia cálida pero sólo para la pérdida nacida". El poema es un misterio. Y se despierta con la presencia y al rozarse con cualquier cosa: un camión de lavandería que pasa y vemos desde el bar en que tomamos un café, una fuente de agua que desde allí también vemos, el verde que empieza a brotar en algún árbol. Algún poema cuenta esta experiencia de conciencia: cómo al ver un autobús desde el bar ("Los autobuses van hacia el olvido"), o una fuente, o una vieja, o un hombre que pasa, o lo que sea, nace un poema. Empieza. Es su primer impulso. Tienes la sensibilidad sobredimensionada, como salida de sí misma, especialmente receptiva y perceptiva, al contacto de y en esa percepción afilada y exagerada, superior a la normal y que de continuo no resultaría soportable, cualquier cosa suscita un poema. Sí. Lo cuenta algún poema, diciendo los elementos concretos que han hecho nacer algunos, y también está el poema que da título a una organización, "Estos días de marzo", el que explica que todo momento es poético. Se dice también en los poemas que "todo me asalta y me interpela", y que las cosas me llaman y convocan. El mundo adquiere un carácter sacral, y es fuente de poesía en sus elementos, al roce de esta sensibilidad afilada, que lo fecunda y lo penetra. Así que los poemas tienen muchas veces apoyaturas concretas, que sobrepasan y exceden. Así lo haces tú con este punto de partida en tu lectura. Es bonito que continúes así el poema, como su elemento del que nace es continuado y sobrepasado al escribirlo, y me parece, tras la sorpresa inicial y ahora lo pienso, que es una hermosa, penetrante y acertada interpretación, que lo distingue y acrecienta, lo ahonda, lo completa. Al leerlo has actuado un poco de manera semejante a como se hace cuando se escriben, y es hermoso y está muy bien.

La soledad

*Y otro elemento que es muy pulsante y diríamos casi obsesivo en tu poesía -en la del 87 y la de ahora, del 2009- es el elemento de la soledad, que sea una soledad del cotidiano, o la soledad del momento de la creación. Hay un poema de **La poesía es un fondo de agua marina**, uno de los varios en que aparece ese término, que dice "en el medio de un camino*

me he perdido", y es como si fuera un diálogo, ausente, con la soledad misma. ¿Qué importancia tiene la soledad en todos estos poemas y cuál es una solución a esa soledad, o ella misma se justifica por ser soledad?

¿Cómo es aquel poema? Quizá: ¿cómo llenarte, soledad, sino contigo misma? O era acaso algún verso del "Himno a la tristeza", de Luis Cernuda? No recuerdo, pero sí que se basta a sí misma, se da explicación a sí misma, se justifica a sí misma. Es un motivo obsesivo, un elemento recurrente, una fuerza, una obsesión, un eje temático. Aparece en los poemas de juventud, pero también y de manera muy recurrente, con mucha insistencia en los poemas nuevos, como has dicho. Es así. Puede haber una explicación básica y cercana, que es la importancia que tiene la soledad para un artista, en el sentido de que el arte es actividad solitaria, y se hace en soledad. Antes me preguntabas por los talleres literarios, y te decía que no los comprendía y también que, como aventura interior, espiritual y solitaria que es el arte, me parecía que, aunque me dedique a la enseñanza y de hecho sea mi profesión, en realidad ésta es una cosa un poco ajena a mi manera de ser o de concebir el arte, porque creo que no se puede enseñar el arte, no se puede enseñar ni transmitir y por tanto, aunque lo hago con la mejor voluntad, es una cosa en la que no creo demasiado, porque mi vivencia del arte es así. La soledad, por tanto, puede tener esta importancia, o este nexo de unión con la creación artística: se hace en soledad, se crea en soledad. También con la manera en que yo he vivido la poesía, como una actividad solitaria y clandestina, como una pasión secreta. Yo la he vivido así. Otros la viven de otra manera; otros van a leer en seguida el poema que han escrito, en vez de prácticamente esconderlo. Yo la he vivido de una manera más interior y más silenciosa. Y está también la soledad que uno siente de una manera vital, como persona, en la vida; esto que dices de este poema, que en medio de un camino me he perdido y sólo estaba la soledad, es sólo la soledad la que sale a mi camino. En *La poesía es un fondo de agua marina* hay un momento en que hasta se dice que la soledad es una patria. La soledad, las mordazas de la soledad, que es, con ellas, lo único que queda, está en mis poemas de juventud: la soledad como lo único que hay, las manos de la soledad que te aprietan, o "Las manos que aprieta la soledad se vuelven fieras", como dice este poema, a veces también las de la noche. La soledad aparece mucho, sí.

Pero, por la manera en que he leído tus poemas, se podría insinuar que la soledad, que era una herida tan presente y tan fuerte y tan incisiva en los primeros poemas, ahora se ha convertido en algo de lo cual el poeta tiene conciencia y lo asume y de alguna manera lo ha transformado, y apaciguándola también, ¿no?

Creo que es verdad, que tienes mucha razón en tu apreciación. En la obra de juventud, en los poemas de juventud la soledad es una llaga, es una herida, y así se habla de las mordazas de la soledad, y estas cosas, y la soledad aparece mucho en los poemas posteriores, de veinte años después, de madurez, pero de una manera, sí, más apaciguada, más asumida, más serena. Se llega a decir esto: que la soledad es una patria. Uno se ha perdido en el camino y sólo le aparece la soledad, como pasa en el poema que refieres, pero ya no le parece mal, le parece natural. La soledad como una fuerza que llena la vida, que está en la vida de una manera crucial, que es necesaria para la creación, que acompaña la vivencia del arte que este poeta tiene, y por tanto la soledad como una cosa, sí, que se ha transformado, o se ha incorporado a la vida, y también quizá se ha apaciguado, como dices, se ha domado, o se ha sabido llevar o asumir o incorporar a la vida de una manera no tan hiriente, y ya no es tanto una herida como paradójicamente una compañía o una fuerza necesaria. y que allí está y que es precisa para la creación artística.

Aparece así en la poesía de juventud, como dices, y el principio de "Oda" retrata el dolor y la sombra que hay en esta soledad de entonces. Es un poema del 88, de *Ética confirmada*, estos poemas que glosan y rodean la poesía de entonces, se acercan a ella y procuran su comprensión. Dice el principio de este poema: "Si yo no te he buscado nunca, soledad,/ si yo te detesto; si contra ti luché/ desde pequeño y arduos fueron los empeños/ que se dirigieron tenaces a ahuyentarte/ y nada hay que más dolor me cause/ que mirar mi corazón/ y sólo ver tus agujeros". La soledad como mordaza, como dolor. Como fiera. Es la soledad de la vida, la soledad personal, la soledad de los días, por la que me preguntas, y está y es también la soledad que hay en la creación y que ella precisa. Y la soledad de estos poemas de *La poesía es un fondo de agua marina* ya como patria, como te decía, aunque sin perder por ello a la vez su carácter doloroso, que mantiene. Así este poema empieza: "La soledad me nombra y me desgarrá". Pero a la vez es patria: aparecen las dos cosas seguidas en este poema que te indico; son su primer y segundo verso. Y la soledad es patria

porque en ella se da la creación, en efecto, como comentaba: es "secreta rosa", la rosa (quizá) que ya no hay que tocar más, como decía Juan Ramón del poema, y en ella "siento el perfume de una rosa/ que en secreto adentro mío se conforma", y esta creación aparece también unida al amor y como fundamento y razón de vida. Así lo dice el poema tal y como en él se expresa: "La soledad me nombra y me desgarr./ La soledad es una patria. Levanto/ las manos hacia el aire/ y siento el perfume de una rosa/ que en secreto adentro mío se conforma./ Dime si así puedo vivir, si tu corazón/ así logra, lo nombra o le da forma./ Dime si la soledad de las manos en el aire/ son para ti también secreta rosa".

La soledad, así, aparece en los poemas de juventud y en los de madurez, es una obsesión, un eje temático y una fuerza presente en las dos épocas de mi poesía, pero lo hace con un matiz distinto, y en esta diferencia del carácter o matiz de su presencia está (en este punto, pero podríamos rastrear otros) también la que se encuentra entre el Santiago Montobbio de ahora y el Santiago Montobbio de hace veinte años, entre la percepción de entonces y la actual, entre una obra y otra, por las que me preguntabas y que has sabido apreciar.

El olvido

Otra fuerza de la creación es el olvido, y es otra presencia que se da de manera constante sobre todo en la última producción, pero ya de una manera más pacificadora, más apaciguada, y parece a veces que el olvido es algo que pueda dañar el acto mismo de escribir y que le da como urgencia al poeta de escribir y de que algo quede en la memoria. Entonces quizás la poesía es o se ve como algo que eterniza, que da una gloria eternizadora, pero al mismo tiempo el olvido, según mi parecer, es algo que acompaña, que tranquiliza al mismo poeta, y es algo que es, será muchas veces (no siempre, y a eso llegaremos después) como una experiencia personal, es decir el olvido personal de la propia creación poética, de la propia persona.

Creo que es así. Entre estos últimos poemas hay aquel que empieza: "Escribo sobre el aire del olvido". Se escribe sobre este carácter efímero, sobre esta manera en que se consumen los poemas. También este sucederse de los poemas uno a otro con esta gran fluidez, con esta fluencia, como un agua que mana, como si se fueran consumiendo y a la vez olvidando porque se van superponiendo, como si fuera un palimpsesto, estos grandes poemas que se van escribiendo así, "escribo sobre el aire del olvido". Creo que no hay este aspecto, como tú comentas, del afán de perdurabilidad, del afán de gloria o de permanencia, que puede traer el arte. No pienso en ello, no creo que esté en los poemas, y que el olvido sea una amenaza o algo que no deseo porque quiero lo otro, quiero el afán de perdurar, o de eternizar, la concepción de Homero, ¿no?, que sólo se puede alcanzar la gloria y la inmortalidad o por las letras o por las armas.

Es como Foscolo.

Una concepción de los clásicos completamente ajena a mí, y la explicación de la presencia del olvido es más de carácter íntimo y personal, como señalabas, como una cosa que está unida a la creación: la consumación, consumes la vida en las palabras, la consumes al crearlas, y la vuelves a consumir, y la vuelves también a vivir, y a la vez que escribes olvidas, "escribo sobre el aire del olvido", como una cosa que acompaña a la poesía, al escribir, también a la vida, también al olvido, también al tiempo. Hay un momento en que me parece que en uno de estos poemas también dice somos tiempo, somos olvido, o lo enuncia de una manera semejante. El tiempo en que se consumen los poemas, en que consisten los poemas, el tiempo como nuestra naturaleza, y el tiempo que es también el olvido, sin este afán, que entroncaría con los clásicos, de perdurabilidad, o eternalizador del arte. El olvido como una cuestión íntima que también, sí, como la soledad, se ha asumido y acompaña a la conciencia del escribir, a la conciencia de la poesía. El olvido como una fuerza, como un elemento, como una presencia, quizá, que acompaña a la poesía, que está en las palabras, que está entremezclado con ellas, y que está en su naturaleza. Yo también pienso que es así, que es como lo has visto, vivido de una manera íntima.

Y de esta manera. "Escribo sobre el aire del olvido": ese poema es muy preciso. Se escribe sobre el olvido, y con olvido, y, como te decía, a la vez que se escribe se olvida. Mientras escribo olvido: olvido lo que escribo, y me olvido a mí mismo, allí, en la escritura, cuando escribo. Escribo y olvido. Es la respuesta a tu pregunta. Así empieza ya el poema que lleva el título del libro *Ética confirmada*: "Cruzo y olvido, sangro y olvido, silbo/ y olvido: no vivo y creo que hasta/ mi no vivir olvido.// Engullir:/ acaso soy un especialista en/ engullir, en destrozando/ la vida". Y el que te citaba, cuyo primer verso es este "escribo sobre el aire del olvido", indica también más adelante lo que te decía: que se escribe sobre el olvido, pero que también soy el olvido cuando escribo, que me escribo en él, en el olvido. Así el poema dice: "Escribo sobre el aire del olvido./ ()La noche está en mis espaldas, en mi corazón,/ en mis bolsillos. Estoy inundado de la noche/ y en ella las ciudades nada más son un suspiro./ Me guían por calles empedradas/ de silencio malherido. En ellas/ me pierdo, no me encuentro. Pero sigo su trazado,/ su destino. Y mientras camino/ de algún modo misterioso y que del todo no/ comprendo/ deletreo mi nombre, cifro mi rostro,/ me encuentro y asoma como alba/ el alma, soy fiera, soy hiedra, soy selva,/ soy tierra y soy el aire y el olvido/ en que me escribo".

Soy el olvido en que me escribo: me escribo en el olvido, "escribo sobre el aire del olvido", y soy, sí, el olvido cuando escribo. Escribo en el olvido. Y el olvido aparece así como una fuente de la creación, como su fuente y su raíz, la tierra y el aire de que se nutre y en que está. El olvido, como tal constante en esta poesía, aparece de modo recurrente, y podríamos encontrarlo así, con matices diversos, en muchos poemas. Ahora recuerdo otro poema, por ejemplo, en que escribir es también olvidar, olvidarse uno mismo, y hay por ello, para escribir, que hundirse –o descender a él, como dice- en el olvido de sí mismo. Y en este poema el olvido aparece junto a otra fuente o razón de la creación, que es el amor. Dice así el principio de este poema: "Desciendo hacia el olvido de mí mismo/ y el amor allí fecundo. No soy nada,/ soy ya sólo voz, nombre que se busca y que se dice/ en un arte que es claro y es oscuro/ en su sombra última/ que como escondido recodo que cierra un final camino/ se avecina. Y se adivina./ Soy arte y soy amor y soy olvido/ y con ellos recorro todas las esquinas de mí mismo".

El poema es erosión y pérdida

Y decías tú mismo que las palabras se consuman, y hay un maravilloso poema que dice "el poema es erosión y pérdida". Entonces, todo lo que se escribe, como tú mismo decías, se va perdiendo en el momento, en el mismo momento en que esto se escribe, ¿no?

Ese poema, que empieza "El poema es erosión y pérdida", parece por tanto, en fin, poco prometedor para las virtudes o potencias o posibilidades del poema, pero ese poema en otro momento dice: "El poema es lodo. El poema es todo", y es el título que ha escogido para hacer su bonito blog María García Esperón, título que puso ella por su cuenta." El poema es lodo. El poema es todo": parece que el poema es erosión y pérdida y más cosas, muchas más cosas, porque es ese poema, sí, que dice "el poema es", "el poema es", de manera reiterada, pero empieza de esta manera: "El poema es erosión y pérdida". Podríamos glosarlo de muchas maneras, en el sentido que nos podría dar que pensar muchas cosas, pero se reafirma la poesía como una carencia, como un fracaso, o más como un deterioro: lo que al escribir perdemos, lo que al escribir erosionamos, "el poema es erosión y pérdida". Todo lo que allí decimos de manera incompleta, que en él no llega a ser. En este sentido podemos pensar que el escribir o el arte es un fracaso, porque no llegamos a realizar la obra soñada, o lo que soñamos, pero creo que el arte es también una victoria. El arte vence, no al tiempo, como decíamos antes, pero consume la necesidad de expresión, y en este sentido es una realización de los deseos, de lo que sentimos; es una expresión de lo que sentimos, y en este sentido no es un fracaso, es un triunfo, es una victoria, y por esto, aun con esta conciencia de la precariedad de la poesía que aparece en mis poemas, y con la que empieza este poema ("el poema es erosión y pérdida"), con esta poesía en la que a veces se pone en duda su utilidad o su función, o que se cuestiona, etcétera, para mí escribir no es un fracaso, en el sentido de que tengo la conciencia, o el sentimiento, de que he dicho lo que quería decir, de una manera misteriosa, pero no tenía un objetivo o un trazado o un cometido o un propósito, y aun de esta manera misteriosa siento que lo que escribo es lo que quería escribir, o lo que quería decir, con sus imperfecciones. Por eso es que el poema esté lleno, y sea erosión y pérdida, porque podría ser otras cosas, o no realice todas sus posibilidades -las explicaciones podrían ser muchas-, pero a la vez con su erosión, con su pérdida, con su pobreza, con su modestia, con sus limitaciones, la poesía sientes que se cumple, que se realiza. Que tú te cumples en la poesía.

Te respondía con este aspecto, con la sensación de cumplimiento que se da en el arte, de logro en su expresión, pero tú no me preguntabas exactamente por esto. Y a la vez, como tú señalas y empieza, "el poema es erosión y pérdida". Y me parece que esta aseveración está, sí, en consonancia con lo que es escribir, por la consumación que es escribir, la erosión y la pérdida, que lo es: se escribe sobre el olvido, el olvido en que se escribe, el olvido que se es mientras se escribe, del que ahora hablábamos: el olvido, la erosión, la pérdida. Consumamos la existencia en la escritura, mientras escribimos nos consumimos, nos ciframos y a la vez nos perdemos: dejamos de ser y somos ya el poema, y también en el poema nos perdemos. Es cifra y pérdida. Erosión y pérdida, como empieza este poema, que escribo sobre el aire del olvido. Olvido, erosión y pérdida, quizá de otras posibilidades que encerraba la existencia y tenía dentro y no quedan cifradas en el poema. En el poema cristaliza la vida, al quedar en él expresada, pero esta expresión es también erosión y pérdida de esa vida. La poesía es emblema y cifra de la vida pero también su erosión, su pérdida. De la vida y de la persona que escribe. Del poeta en su poema. Porque el poeta escribe sobre el aire del olvido.

Es un discurso poético sobre la poesía misma, y estas repeticiones ya dan como una búsqueda interior de definir lo que es la poesía, aun sabiendo que una solución y que un misterio no pueden tener, que no haya una solución ya dada. Permanece un enigma y se queda así, como ya decíamos la última vez, que todo, o sea, que todos los enigmas se dan por sí mismos, no tienen y no deben tener una solución o una salida.

Es que no la tienen. Está en la naturaleza de la poesía, y en efecto esta definición tan múltiple y contradictoria, el poema es lodo, el poema es todo, etcétera, de ese poema, es una manera, tan plural, tan contradictoria, con tantas aristas, con tantos aspectos, de dar definición a algo indefinible, y es que esta acumulación de elementos quizá es la única manera de intentar dar el carácter de su imposibilidad de definición y de su carácter, sí, inexplicable e indefinible. Ha sido mi manera de acercarme a su definición, aun en la conciencia de su imposibilidad o su carácter inagotable, y que es el que permite que siempre pueda incorporarse algún nuevo matiz o posibilidad, algún rasgo. Recuerdo ahora una observación de Ramón Gaya con la que encaja el poema y lo que sobre él te estoy diciendo:

“La poesía no acabará de definirse nunca, pero eso no quiere decir que debemos dejar de definirla, sino por el contrario, cada día debemos poder dar de ella una nueva definición o añadir algo nuevo a nuestras definiciones anteriores”. La poesía en su naturaleza es enigma, es misteriosa, es indefinible. Hay una observación, un comentario de José Ángel Valente, que dice: “Multiplicador de sentidos, el poema es superior a todos sus sentidos posibles. Y aunque todos ellos nos hubieran sido dados, el poema habría de retener aún de su naturaleza lo que en rigor lo constituye, la fascinación del enigma”. Está muy bien dicho por Valente, y es del todo verdad: aunque todos estos sentidos nos fueran dados, aún se resistiría algo a ser penetrado y expresado y revelado, que es la fascinación del enigma, porque es su naturaleza. Cuanto más valioso, más rico de sentido es un poema, más posibles lecturas tiene, pero este carácter -que en tan pocas líneas, con tanta intensidad, se dé una verdad poética tan plural, tan contradictoria, con tantos posibles sentidos-, esto se da en el poema. La poesía es fascinación y enigma. También erosión y pérdida, de ese enigma, cada vez que se lee, cada vez que se escribe. En fin, es difícil hablar de la poesía fuera de ella misma, fuera del poema. Quizá, como decías, el poema es en efecto la única manera, o la poesía que intenta explicarse a sí misma, que se tiene presente a sí misma, cuando menos, y que intenta darse razones, la poesía o los poemas, que casi que parece a veces se como auscultan algunos de estos poemas, y en este auscultarse y explicarse, adentrarse en ellos, se acercan más a lo que es la poesía que lo que podríamos hacer ahora de un modo discursivo. Porque se acercan a la poesía desde ella misma, desde su mismo misterio, desde dentro.

El grillo

*Volviendo al olvido, es algo que forma parte de tu experiencia de lo más íntimo, real, pero hay un poema, siempre en **La poesía es un fondo de agua marina**, en que afirmas ser un grillo, soy un grillo, y en la noche me oculto, y, bueno, perduto, y afirmas ser tenaz e insistir en la noche, ¿no?, en la noche con tu poesía, con tu creación y todo. Lo que llama la atención de ese poema, según mi parecer, es que al final de esa trabazón íntima hay como una vuelta y hay un respiro hacia los demás, porque te diriges a un vosotros, te diriges a unas*

Persistid, sí.

Sí. Persistid.

No os hundáis en el olvido.

No os hundáis en el olvido. Parece entonces que aquí se lanza como un, no sé, se lanza una esperanza, se lanza, no un mónico, sino una ayuda para los demás. Me gustaría por ello leer el poema: "Soy un grillo. En la noche me oculto,/ perduro. Soy un grillo. No dejéis/ de atenderme ni me borréis,/ aun dormidos, de la ligera conciencia./ Es la noche y soy tenaz e insisto./ Estoy dando un aviso: también/ vosotros persistid. No os hundáis en el olvido".

Es bonito lo que dices, y da que pensar, me da que pensar, y, antes que nada, sentir esto, que es bonito. El grillo. Me hablabas el otro día de los animales, de las mariposas ciegas, de las arañas, de las hormigas (un invisible ejército de hormigas, te decía yo). Ahora, aquí, el grillo. Es un poema breve, de animal, pero tú le das esta lectura del grillo que persiste, como el poeta, que hace los poemas, que persiste en su poesía al hacer poemas, y es verdad que tiene como este enlace, esta invitación a los demás, que se dirige a un vosotros ("también vosotros persistid. No os hundáis en el olvido"), y puede tener este sentido, esperanzador que tú dices, de creencia. Ahora te comentaba que yo siento que al escribir estoy haciendo, sino que escribo lo que quiero escribir, como te decía, sí que estoy haciendo lo que siento que debo hacer (y en este sentido lo decía), que soy fiel a mi deber, al destino que me ha sido dado y debo cumplir en este mundo, traduciendo de una manera fiel el dictado de mi sentir y de mi conciencia, y en este sentido, no una victoria, pero sí que el arte es lo que debe ser. Es inevitable, es como ha de ser. Has de tener esta sensación: que se cumple de una manera fatal, y esto, dices, es esperanzador. Bueno, tiene una utilidad, que es empeñar y cumplir la vida en este cometido, vaciarla en palabras, realizarla: no os hundáis en el olvido, en el olvido como afonía, de la que me hablabas el otro día, en el

olvido que no tenga voz; cultivad el olvido escribiendo sobre él, escribo sobre el aire del olvido, eso sí tiene sentido, no te hundirás en el olvido si escribes sobre él, aunque el olvido esté presente. No os hundáis en el olvido. Es muy bonita tu lectura, viéndola como una invitación también a los demás, a crear, a vivir el arte, a vivir con el arte, a vivir en la creación, a escribir, y a vivir con plenitud, ¿no?, persistid, persistid en la poesía, persistid en la pintura, en lo que hagáis, no os hundáis con el olvido. Me parece una lectura muy bonita.

El grillo: aquí están los demás, por los que antes me preguntabas. Su presencia aparece así en este poema: hay un enlace con ellos, como dices. No es que el poema les represente o les dé voz, como otras veces pasaba –y así ellos estaban en su voz, pero de algún modo, en tanto que sumidos en ella, eran anónimos-, sino que se dirige a ellos, les lanza una invitación, sí, a existir, a vivir, a crear, a escribir, y de este modo: “También vosotros persistid. No os hundáis con el olvido”.

El suicidio. La salvación

A propósito de la negrura, y de las llagas de la vida, de la creación poética misma, muchas veces en tus poemas aparece el motivo del suicidio, es decir, es como un leit-motiv de tu creación poética, y entonces parece que la única manera para sobrevivir y para salvarse es la de fijar las palabras y la creación misma en el poema.

Sí, aparece como motivo recurrente en los poemas de juventud la presencia del suicidio. Hace mucho años un crítico francés, que estimo, hizo un ensayo sobre mi poesía, y decía que yo había dedicado algunos de mis más bellos poemas al tema del suicidio, o algo así, y me llamó mucho la atención porque, claro, el suicidio no es un tema: es un sufrimiento, es una agonía, es algo que se padece, es algo de lo que quieres huir o que fijas y a la vez huyes de él o lo realizas o lo consumes al escribirlo en el poema, al darle voz a esa tentación en el poema. Se habla de la tentación del balcón abierto, se habla del último poema, por ejemplo, en el poema que lleva este título y del poeta que escribe su último poema con su

cuerpo sobre la calle -y quizá sería bueno citar la expresión exacta, y poder leer este poema en este aspecto tan significativo, "El último poema", y que es así: "Testimonio único de lo que se obstina en negar/ la vida, caído adiós, enferma naranja,/ roída sombra, poeta o suicida/ desde bien adentro sabes/ que para escapar a tu locura/ tendrás que hacer de trenes ciegos/ un invisible pliego/ donde el cuerpo escriba/ sus últimos versos". Se habla de esta única salida que se ve en una vida cegada, en la que no es posible el arte, y hay esta llamada, esta tentación, este abismo que se siente, del suicidio, que se realiza en parte al escribirlo en el poema y del que se escapa al hacerlo poema, de acuerdo con la vieja y muy verdadera función catárquica del arte. Decía Goethe que, al hacer suicidar a Werther, no se suicidó él, y así lo solucionó. Bueno, hay un poco de esto. Así puede pasar. Pero, en todo caso, claro, no es un tema, no es un asunto literario: es una cosa muy honda, muy vivida, muy de raíz, muy íntima, que aparece en los poemas pero que seguramente es una llamada, o una tentación. En este sentido, la vida poética es vida interior y vida espiritual, que quizá no se trasluciría ante la gente que te conoce o en el trato diario, y seguramente esta llamada o tentación no se hubiera sospechado de una persona que aparentemente lleva una vida de lo más normal. Pero este sufrimiento, o estas condiciones de vida que no te agradan, lleva a esto, y en efecto es como un leit-motiv que aparece de diversas maneras, pero sí de modo recurrente en los poemas, a veces ligado al no poder escribir, a veces ligado al no poder desarrollar un destino artístico, o una vocación artística. Ligada a la vocación, sí: aparece de esta manera.

Y tú mismo en algunas entrevistas previas has afirmado que la poesía para ti -cito el término- es como la soterología, es decir el arte de la salvación, la ciencia de la salvación.

Sí, así es. Te decía antes que a veces en los poemas se recuerdan enunciados antiguos, y éste es un pensamiento antiguo, de cuando escribía con veinte años, que quizá ni escribí en su momento, pero que ha permanecido en mí, y no encontré mejor manera de formularla y lo he dicho muchos años después, con esta formulación, que es de entonces, que pertenece a entonces. Es una manera de decirlo, pero que responde a una vivencia muy concreta y un pensamiento sobre ella que la expresa. También he añadido que esto tiene un sentido estrictamente cierto y verdadero, es decir, que yo pienso que si no hubiera escrito los poemas que he escrito no estaría vivo, que realmente me han permitido seguir vivo, y que

en, este sentido, pues me han salvado. Me he salvado gracias a ellos. Sería de esperar también que, en este sentido, ya que te han salvado tanto a ti, pudieran ayudar a los demás. Pero sí, aparece, y es así, y uno de los poemas recientes, de *La poesía es un fondo de agua marina*, recuerda este pensamiento y se construye sobre él, como lo hacía el que he recordado sobre el arte como acto de justicia. Y hay aquel poema del 89, "Fragmento", un poco posterior, por tanto, a la intensa producción del 87, pero no mucho, y que dice: "Bien está que la poesía no interese a nadie.// Que me interesara yo jamás/ pedí a la mía.// Bastante hizo/ salvándome la vida".

Y curiosamente uno de los primeros poemas, y, si no me equivoco, el primer poema de El anarquista de las bengalas, se llama "Última carta", y parece precisamente una carta que escribe, bueno, a los amores, a la gente que está alrededor, despidiéndote, y es la primera, y podemos preguntarnos qué ha pasado después.

Bueno, me parece que primero está "Desde mi ventana oscura", que es aquel de la ciudad que nadie ve, y que son los poemas, pero "Última carta" sí es uno de los primeros poemas. Es la carta del suicida, o la última carta que deja, o "El último poema" del que te hablaba y está en *Absurdos principios verdaderos*, que es el cuerpo sobre la calle, es el último poema que escribe el poeta. "Última carta" va ligado a esta vida callada que tiene el poeta, que no se ha comprendido, quizá en parte por su culpa, o que es atribuible a él porque tampoco la ha dado a conocer, en el sentido de que la ha vivido como una pasión muy secreta, oculta, muy íntima, y no la ha compartido, quizá porque tampoco tiene esta necesidad, pero, bueno, es la carta de alguien que no siente la comprensión de los demás, herido por una soledad última e inextirpable. No recuerdo bien el poema pero creo que, como dices, se dirige a los amores, a los conocidos, padres, amigos, pero también hay cierta implicación o relación con la vida de familia, una vida de familia a la que este destino artístico le resulta ajeno y no es aceptado. Hay, con este nombre, "Vida de familia", un poema semejante en sus motivos, muy hermano de éste, que está con este nombre más concreto, más explícito, en *Absurdos principios verdaderos*, pero que también es semejante. Es el que se da, el que se suicida, y está en él también esta vida oculta, secreta, que se vive como una cosa no aceptada ni comprendida, y ante esta agresión, aislamiento y soledad queda esta salida,

pero que se expresa y se verbaliza en estos poemas, sí, y quizá de esta manera se consuma y a la vez se escapa de ella.

El lugar de los poemas

¿Y el hecho de que sea uno de los primeros poemas tiene un sentido o se ha dado de manera casual?

Creo que a veces los principios o los finales son muy significativos. Uno cierra o abre secciones o libros con poemas que le parecen de especial significación. En este sentido sí es casual, en el sentido de que yo escribí los poemas y luego organicé el libro, pero al organizarlo, claro, hay una intención o hay una voluntad. El primero, "Desde mi ventana oscura", pues es significativo; también está de los primeros "Última carta", quizá para darle, sí, esta relevancia o esta importancia. *Hospital de Inocentes* se cierra con "Vida sentimental", en el que afirma que "no suicidarme es algo que siempre me dio mucho trabajo". Es un poema terrible, muy negro, y cierra el libro, y eso pues no puede tener una significación mayor. "Vida de familia", en cambio, cierra una sección, pero el cerrar o abrir o poner al principio un poema, sí, le da esta relevancia. Quiere que el lector lo lea para despedir una sección de un libro o para abrirlo, y que le impacte especialmente. Es colocarlo, sí, en un lugar preeminente, escogido.

Así "Última carta", que el lector encuentra ya al principio del libro *El anarquista de las bengalas*, y así "Vida de familia" cierra la primera sección y "El último poema" la segunda de *Absurdos principios verdaderos*, lo cual revela obviamente su significación, y quiere, con esta colocación escogida, que el lector se fije en él, y a la vez crea como un ritmo, un ritmo que vuelve, y que hace en él que el suicidio esté muy presente, y sea, como dices, un leitmotiv. Su colocación dentro de los libros así lo indica, y se lo presenta así al lector –y pienso ahora en este cierre de dos secciones seguidas con un poema que lo tiene como eje, dedicado a él, y que te comento. El suicidio, un poema en que aparece el suicidio puede

incluso cerrar un libro, y que el libro se despidiera así con su presencia, lo cual le da una especial relevancia y fuerza: "Vida sentimental" cierra *Hospital de Inocentes*, te decía, pero *Tierras* concluye con el poema de ese título, que despide el libro y a la vez le da título, en lo que podemos ver un signo de su significación y trascendencia. Es un poema de una sola frase y que merece algún comentario. Dice así: "Pues si huérfano estuvo del aire y fue/ quien le cercó la noche y no la sangre/ y por ser roja cruz el miedo y crepúsculo/ espeso ya su arte/ ya no guardaba fuerzas/ para levantar sobre el papel/ aspiraciones de ventana/ las tierras del suicida/ no han de ser jamás las tierras muertas". La iglesia católica impedía que los suicidas se enterraran en sagrado. La tierra en que se entierran no puede ser así una tierra bendecida. Pero quizá en contraste o contraposición a esto, en el último verso de este poema se dice que sus tierras no serán jamás las tierras muertas: aparecen como tierras con vida, llenas de vida, o productoras de vida, o que vivifican. Estas tierras han dado arte, y por tanto vida. Son las tierras del dolor, y el dolor es principio y fuente del arte (lo decían aquellos versos que cierran el poema que da título al libro *Ética confirmada*), llaga y hondura de la vida, y creador de ésta. En el dolor, y con él, se siente esta tentación o llamada del suicidio, pero en ella y su dolor se produce arte, el grito desgarrado del cuadro, la partitura o el poema, que le dan forma y permiten acaso ni que sea momentáneamente superarlo. El arte es vida, fuente de vida, y el dolor produce arte. Por esto las tierras del suicida no serán jamás las tierras muertas. Son tierras que han dado arte y vida. Tierras de dolor, pero vivas. Es un sentir y una posición que las dignifica, que las honra y las distingue, y está por ello en contraposición y resulta muy alejada de la que tradicionalmente se ha tenido a veces, como por ejemplo es la que oficialmente sostiene la iglesia católica, y quizá pueda decirse que el poeta que sostiene esto además de poeta es un teólogo disidente.

Como vemos, la manera en que se disponen y el lugar en que se colocan los poemas resulta significativo, y responde a una voluntad. Un libro de poemas es siempre un libro abierto, y como te decía, e indica un poema que te señalaba, el lector puede abrirlo por donde quiera y leerlo como desee, dando saltos y yendo adelante y atrás entre sus páginas, según los impulsos de su ánimo, el azar o el instinto, o su deseo, que le llevará a buscar o rastrear lo que busque o desee. Cada lector, así, puede realizar una lectura del libro de poemas, y que esta lectura sea una manera personal de organizarlo mientras lo lee, de darle una estructura. Hago esta observación, porque esta pregunta sobre la colocación de los poemas está en relación con la que me hacías sobre la arquitectura de los libros. Creo que un libro de poemas puede leerse como sea, claro, del modo que el lector decida y quiera, pero también

de este modo, según esta propuesta que se ofrece, que resulta de cómo sientes que se llaman los poemas y quedan según estas llamadas organizados, y que es también una propuesta de lectura. El libro se presenta así, y se le ofrece al lector la posibilidad de leerlo de este modo, tal y como se le presenta. Esta arquitectura con que se conforma el libro el poeta la hace (o se hace) para uno mismo, por sí misma: resulta de los mismos poemas, de las afinidades y llamadas que se establecen entre ellos, y responde por tanto a una coherencia interna el modo en que se organizan. Pero, a la vez de hacerse por sí misma, y de responder a un impulso interior que se encuentra en los poemas, se presenta así al lector, es una propuesta de lectura para él.

Nietzsche confesó su intención de no querer leer ninguna obra que su autor hubiera compuesto con la intención de formar un libro: hubiera podido ser fiel a esta intención y seguir leyendo poesía. Porque los libros de poesía son libros abiertos, como digo, y eso nace de que en general se escriben los poemas sin pensar en el libro que formarán luego, o al menos yo así los escribo. Escribo poesía, hago poemas. Y luego organizo los libros: su arquitectura, como te decía, es posterior, y constituye una propuesta de lectura para el lector, pero nada más, ya que el lector puede leerlo de otro modo, de la manera que decida. La poesía lo permite. Y lo permite porque esto está en consonancia con la manera en que ha sido escrita: por piezas –los poemas– que son autosuficientes, y que pueden combinarse de uno u otro modo. Se escribe con libertad, desde una radical libertad, y la poesía también puede leerse con ella. Libremente. Así el lector puede hacer el libro suyo al leerlo, y mientras lo lee. Está en las características del género, y en la manera en cómo se escribe. No creo que sea usual escribir poemas pensando en formar un libro, escribir un libro de poemas ya como tal. El libro de poesía resulta de un acarreo de materiales, de poemas, que se combinan a posteriori, pero que han nacido de manera espontánea y fluida, al hilo de los días, y quizá del modo que Eugenio D'Ors dijo que escribía Montaigne: al compás de la vida. Así escribía Montaigne, sí, y así nació el ensayo, toda esta tradición francesa y particular manera de escribir que tiene en él su origen, y que se caracteriza por la libertad, la improvisación, el impulso, el pulso del momento, la expresión natural del fluir de la vida. Como la poesía. Como es también el escribir poemas, o me parece que ha de serlo. Montaigne mismo señalaba el parentesco de su pensamiento con la conversación, a la que consideraba “el más fructífero y natural ejercicio del espíritu”, y en él y de ahí tenemos los signos de naturalidad y espontaneidad, de libertad, de improvisación, de ritmo y auscultación y pulsación de la vida que esta manera de escribir supone, y que por todo ello

podría emparentarse también con la poesía. Porque la poesía se escribe, ha de escribirse igual que escribía Montaigne, al compás de la vida. Y de ahí que sus libros no se hayan escrito para ser tales, y resulten de un acarreo de materiales –de poemas y vida-, y que sean una propuesta de lectura, pero que haya otras organizaciones posibles y que el lector pueda emprender esta lectura de otro modo y hacerla suya.

Escribes para ti

A propósito del lector, ¿tú cuando expresas tus poemas, cuando escribes, o cuando piensas en ellos, también te fijas en la posibilidad, la eventualidad de que alguien externo lea tus poemas, o es una creación más bien para ti?

Al escribir los poemas no pienso en el lector: esto es rigurosamente cierto para mis poemas de juventud, poemas que no pensaba que fueran a ser leídos, poemas que escribía y no daba a leer a nadie, y de ahí la sensación extraña y también vivida en parte como una agresión, como una herida, que fue para mí la publicación -el pensar que eso (aun sin hacerme ilusiones de que editar poesía pudiera tener una gran difusión) iba a poder ser leído por alguien, que alguien iba a poderse asomar a esta vida tan íntima, tan secreta, que quedaba plasmada en los poemas, lo vives con extrañeza, como una experiencia extraña, que no te agrada, y que tuvo esta reacción en *Ética confirmada*, en estos poemas éticos confirmados del año siguiente, y puede en parte haber contribuido al silencio, a empezar ese silencio, y que entonces, al empezarlo, no se sabía ni se pensaba que fuera a ser tan prolongado. Pero no, no pienso en el lector. Es una cosa escrita para mí. Sería fingir según qué desconocimiento o ignorancia, y engañarse el pensar que, después de tantos años, uno ya sabe, ya ha entrado en el juego de que esas cosas se publican –aunque la publicación en poesía, por otra parte, tiene tantas limitaciones-, y la gente las lee, porque hay gente que te escribe un mail, o que escribe un artículo sobre un libro, etcétera, y esto es así, obviamente es así, pero aun así la creación, pensando en los que escribí hace dos años, sigue siendo una experiencia íntima. No pienso, no, en cómo van a ser leídos, en el lector. Es una cosa que escribo para mí, y en la que me vacío al escribirla, al escribir los poemas. Vacío mi sentir sin pensar en el destinatario. No lo tengo presente. Sólo estoy yo y el poema, o yo en el poema.

El momento de la creación es sólo de uno mismo, íntimo, de soledad. Aunque uno ya se haya incorporado a la publicación, y sepa ya que de algún modo alguien algún día leerá quizá lo que escriba, en el momento de escribir esto no lo tiene presente. No piensas en esto, en el lector, o en que será leído. Sólo escribes. Escribes para ti. Sigues escribiendo así, la escritura sigue siendo una experiencia íntima y solitaria, igual que cuando escribías en la primera juventud. Escribes igual. La poesía sigue intacta en su manera de darse, perdura exacta en su naturaleza y su carácter.

¿Una posible interpretación guiada de los poemas?

Y, siguiendo en esta misma trayectoria, hay diferentes maneras de leer tus poemas, y ya dado, ya asumido el hecho de que escribes para ti, pero, ¿de alguna manera, es decir, en el fondo, intentas proponer una posible interpretación guiada de tus poemas?

En el fondo, dices: este matiz me hace contestar quizá de otra manera, porque así, de buenas a primeras, diría que yo no tengo intención ni quiero proponer ninguna interpretación guiada de mis poemas. Mis poemas, por mí, en mi sentir, pueden ser interpretados con libertad, vividos como se quiera, y entendidos como el lector los quiera entender, según sus condiciones de sensibilidad, del momento en que esté, del ánimo, de la situación de su vida, porque quizá poemas que en un momento no le dirán nada leídos años después serán definitivos para él, etcétera, como nos pasa -yo también soy lector- con las obras de arte, con las obras literarias. Yo no tengo ninguna intención de que mis poemas tengan una lectura y una interpretación fijadas. Por tanto, por ejemplo, cuando alguien hace una interpretación crítica que puede sorprenderme o llamarme la atención, en el sentido de que yo no había pensado en ella, pero pienso que es acertada, que puede traerse a colación, que realmente a partir de ese poema alguien puede pensar eso, pues me parece estupendo que alguien haga eso y que se haga así. Ahora, este matiz de el fondo ("en el fondo", como dices), me hace afinar más, y responder quizá de otra manera, y pensar que, claro, cuando tú lo escribes -el poema- quieres decir algo, algo que a veces quizá no sabes muy bien qué es, por eso lo expresas con símbolos, por eso escribes un poema y no un artículo, o un tratado o una declaración de intenciones, escribes un poema, es decir, un objeto de arte,

que es impenetrable y misterioso de por sí, o puede tener muchos sentidos posibles, y lo escribes ya así, tiene esta naturaleza, y cuando lo escribes también es así para ti, esta naturaleza también es así para ti. Ahora, en el fondo, claro, quizá en el fondo tú sí quieres decir algo. Tú me preguntas sobre "Última carta", y sí, allí está la familia que no acoge bien una vocación artística, allí está la soledad, allí está la despedida, allí está la tentación del suicidio, allí está la vida y el arte por el que vale la pena empeñar la vida, y si la vida no puede empeñarse y dedicarse a esto pues no hay otra salida que abandonarla. Todo eso está en el poema, y así también te lo decía. Entonces, escribes y expresas esto. Ahora, las lecturas, en mi sentir, están abiertas. Creo que un poema es una semilla, y puede tener muchos sentidos posibles. Que está en su naturaleza el ser enigmático, plural –en la del poema y la del objeto de arte, el lenguaje literario, artístico-, y en este sentido no haría, no, una guía de lectura, aunque sí que pienso que a la vez que afirmo esto he de decir que tienen un sentido primordial o fundamental para ti al escribirlos, y que, aunque de una manera quizá recóndita o misteriosa, sí quieres, dices algo, sí. Las dos cosas son ciertas. En un poema dices y quieres decir algo. Y quizá dices más de lo que te parece en ese momento, o de lo que crees o quieres decir. Al menos yo así lo espero. Yo tengo, sí, esta esperanza, como la tenía también Altolaguirre, quien al final de la "Confesión estética" que siempre he encontrado preciosa expresó este deseo y esta realidad: "La poesía salva no solamente al que la expresa, sino a todos cuantos la leen y recrean. Tiene más espíritu el buen lector que el buen escritor, porque el primero abarca mayores horizontes. Aún no he llegado a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho". Y por esto las lecturas pueden completar y enriquecer su sentido. Puede haber algún lector al que le sea revelado un particular sentido que estaba ahí, en el poema, pero del que tú no te habías percatado, que no habías percibido y había permanecido oculto para ti. Pero el poema, obviamente, dice algo, y lo dice para ti: escribes para decir. Al escribir, dices. Por otra parte, un libro de poemas se ha de presentar de alguna forma, y la arquitectura con que se dispone implica, como te decía, una propuesta de lectura, responde a una intención y a una voluntad, aunque en mi sentir ésta puede ser variada por el lector, como también te decía, y no me parece que el hecho de que un libro se presente con una organización determinada –lo cual es inevitable y, como te comentaba, en la producción reciente ésta ha sido eliminada- implique que se quiera proponer una interpretación guiada. No quiero ni intento, por ello, proponer una interpretación guiada de mis poemas. Los veo como una semilla, y son puertas abiertas, por emplear la imagen sobre la que antes reflexionábamos. Respeto y me agrada la libertad del lector, cuento con ella, y me parecería estupendo que el lector de mis poemas afirmara los mismo que Joan Fuster respecto a la pintura: "Miro una pintura, i la veig com vull" ("Miro una pintura, y la veo como quiero").

Arte y vida

*Y precisamente tú mismo ahora has hablado de arte y vida, y hay un poema de **La poesía es un fondo de agua marina**, yo entiendo y siento de manera extrema la vida y la penetro en los poemas. A partir de aquí quiero hacer una pregunta, que quizá es un poco obvia, y quizá un poco superficial, y ya me has dado bastantes respuestas a lo largo de esta conversación, pero quería preguntarte cuál es la relación entre arte y vida, en la percepción, en la creación de la poesía, y si se puede decir que hay una cierta manera de sublimarla, la vida en el arte, o no.*

Sí, el arte está imbricado en la vida, es una manifestación de la vida, es indisoluble de la vida. Ese poema que señalas de *La poesía es un fondo de agua marina* (y lo quise poner en la edición de París, que de hecho es una selección de 90 poemas de muchos poemas que escribí) hace referencia a una experiencia de conciencia concreta de ese mes de marzo y esos días de abril, en que cualquier cosa, como te decía antes, me sugería un poema: bajaba unas escaleras y me sugerían unas escaleras que sólo pueden bajarse y de las que nadie volvía, y que llevaban al poema a terminar diciendo que “En cada uno de los pasos de los días/ así el infierno acecha, se agazapa”, o veía un extintor en ellas y me nacía otro poema, y que a partir de él tomaba otra deriva, adquiría un carácter existencial y se adentraba en tierras profundas; veía una fuente, veía un autobús, veía un mendigo en el bar en que tomaba un café y le dedicaba un poema, veía personas y cosas y en ellas sentía la vida, el misterio de la vida, y a su roce se despertaba la poesía (nombrada en algún poema “el aliento sagrado del vivir”, precisamente), y esas cosas y personas, esos elementos en los que la poesía se despertaba y de las que el poema partía adquirían luego en él otra dimensión. Y este poema hace referencia a esta experiencia de conciencia, en que la sensibilidad está como especialmente afilada, como sobredimensionada, y el mundo adquiere como un carácter sacro y todas las cosas te suscitan un poema, y entonces viene a partir de ellas la poesía. Hay otros poemas en los que, como en el que te refieres, esta experiencia está presente y también la expresan –“Todo me asalta y me interpela”, empieza uno, según ya te recordaba-, como también lo hace el poema siguiente al que has citado, que ya dice que como continúa el mismo poema anterior y así lo explica. Es una poesía que

se explica a sí misma, que explica esta experiencia fulgurante de conciencia, esta llamada de las cosas, en que el mundo adquiere como un carácter sagrado y tú lo nombras a través de este arte, que también es sagrado, porque el arte es una actividad misteriosa, mágica y sagrada. Refleja esta experiencia, y esta experiencia es una experiencia concreta, de conciencia, de sensibilidad, que se da en la vida, y se da de esta manera que recuerdas. Dice el poema: siento el mundo y lo penetro en los poemas, o lo siento con una intensidad extrema, y lo mejor sería citarlos con más exactitud. Al que te refieres dice: "Comprendo y siento de manera extrema la vida y en los poemas la penetro,/ a través de ellos y en estos momentos/ que pueblan estos días, momentos únicos y en los que esta vida/ me habla, me asalta, me conmina a decirla./ Comprendo o siento la vida con intensidad extrema/ y todo es un poema. Penetro el mundo,/ su latir más profundo. Hay luz en lo oscuro. Todo es un poema y un momento único/ en su resplandor, en su brío. En su/ herida viva y que por mi nombre me llama. Por mi nombre/ más secreto y verdadero. Porque al decir la vida y el mundo/ también a mí me digo, o soy en ellos(...) Los poemas son la cifra más alta de la vida". Y el poema siguiente, del que te hablaba, es: "Tengo una luz y un brillo. Tengo un espejo/ en que se refleja la vida a través de destellos/ cuando escribo. Lo he dicho en el poema anterior,/ que ahora continúo, al repetirlo, y son acaso/ un solo poema sobre un mismo deslumbramiento/ o comprensión profunda. El registro de un latido oscuro./ El latido del mundo o de la vida, los destellos/ en que se cumple y se realizan, como una fruta/ imprevista e inalcanzable, pura. Pero en el poema/ a ella yo me acerco, sigo los pasos a la vida,/ soy como dije espejo en que se refleja su destello./ La vida es plena en estos momentos. El arte/ se llena de la vida, la concentra, la destila, la vacía./ El arte es sendero y es espejo. El arte es tener/ por un momento entre las manos el destino./ En él estoy de verdad vivo. Allí en verdad radico". Es así, y es y está también este aspecto –que ya te comentaba- de que todos los momentos son poéticos, y que aparece en los poemas, como en el que lleva y da el título de "Estos días de marzo", y dice: "Para un verdadero poeta, todo momento debería/ ser poético, dice Borges en un libro de *Diálogos*./ Me parece añade que no sabe si esto es posible o si sería/ sencillamente soportable. En estos días de marzo/ así están siendo todos mis momentos. (...) La vida/ puede tener esta intensidad, este misterio./ Estos días de marzo son el acta/ que de ellos levantan. Los poemas están,/ no engañan". Pero es una manifestación, sí, que se da en la vida, al hilo, al contagio, al roce con la sensibilidad de un camión de lavandería que va por la calle y un poema arranca con él, de un autobús, de un señor que pasa por allí, etcétera, no de lecturas o de meditaciones o de reflexiones pacientes, sino que es una cosa que se manifiesta en la vida, que se da en la vida como un don o un regalo de la vida. Pienso en aquello que dijo Whistler, que a veces me gusta y le gustaba a Borges recordar, cuando en un café de París la gente discutía lo que

pesa en el arte, si el ambiente, si la cultura, si etcétera, y Whistler dijo: el arte sucede. Pues sí, el arte ocurre, se da, se da en cualquier momento, de repente, de pronto, ligado a la vida, en medio de la vida, como un extremo o una arista en que se manifiesta la vida, sí.

La poesía se escribe como escribía Montaigne, al compás de la vida, y de ello resulta que sus estructuras sean abiertas, haya muchas posibles y puedan variarse, y el lector pueda hacerla suya y leerla de su personal modo. Ejemplo claro y quizá extremo de que se escribe así es que pueda desaparecer esta estructura, y el posible artificio que haya en toda estructura, y ésta consista nada más en este compás, en el compás con que se ha escrito, quizá por ser fiel a él y no enmascararlo, adulterarlo o traicionarlo, y así sucede en *La poesía es un fondo de agua marina*, en que los poemas se suceden, simplemente, por orden de aparición, como indica el poema en el que como leit-motiv del mismo se encuentra este título, es decir, tal y como han surgido, del modo y en el orden exacto en que se han escrito. Así no hay estructura, en el sentido en que no hay artificio alguno, si no sólo sucesión de poemas, fluir de la poesía, que se presenta tal y como ha surgido, en su brotar mismo, fuente y poesía, fondo de agua marina. Así que este poema que citas, y el siguiente que lo continúa, son dos poemas muy significativos, porque indagan, retratan y ahondan en esa experiencia de conciencia que fue la creación de esos poemas y el particular modo en que se dio, y responden al primer aspecto de tu pregunta, al de la relación entre arte y vida en la percepción, en la creación de poesía. He intentado explicar la especial percepción y condiciones de sensibilidad de la que nació esta poesía, que daba lugar a su creación, y que estaba ligada a/nacía de la vida. Mejor lo dicen estos dos poemas que como pueda ahora decirlo, y por esto son tan significativos. Estos poemas, a los que te refieres y en los que con atención te fijas, ahondan y reflejan la experiencia de conciencia de esos días, la creación que en ellos se dio, y la especial percepción de la que nacieron y los hizo posibles, y que suscitaba la vida. Por otra parte me preguntas si hay una cierta manera de sublimar la vida en el arte. Creo que es así. El arte nace de la vida, expresa la vida, y en su expresión la vida queda, si no sublimada, trascendida, ya sólo por quedar en el producto de arte fijada. El arte es para todos, y ha de ser compartible. Es expresión de uno mismo, de su intimidad más honda, vida espiritual e interior, pero a la vez ha de ser compartible. El arte trasciende la experiencia concreta de la que nace o que lo origina, las circunstancias de que parte, y la individualidad que en él se expresa. He hablado de los elementos biográficos de los que a veces parten y se nutren los poemas, y de cómo éstos, al hacerse arte en el poema, quedan trascendidos, y son ya para todos. El arte nace de la vida, penetra la vida, se llena de ella, y

al expresarla la traspasa, la trasciende. Así los elementos biográficos que hay en y de los que surgen los poemas, la anécdota, la historia que se narra, los recuerdos que lo pueblan, las vivencias, quedan en él trascendidos. La vida se hace arte, y en el arte, hecha arte queda trascendida. Te he hablado antes de este tipo de poemas, como los narrativos extensos, en los que hay narración e historia, y están llenos de vida y de recuerdos, y pienso como ves de nuevo en ellos. Como en los poemas de amor, de los que también antes hablaba, y para decirte igualmente que trascendían la historia concreta de que partían, la historia de amor y sus circunstancias, o la persona que los motivaba o a la que iban dirigidos, para ser ya sobre todo la expresión de un sentimiento, de un sentimiento de amor, y que podía representar al mismo amor y como amor ser compartido. El poema de amor traspasa y trasciende su anécdota, su concreta historia, e igual que ellos los demás poemas se nutren de la vida y al expresarla ésta, la vida, queda cristalizada en los poemas, y en esta cristalización o expresión trascendida. Pero no sublimada, como me decías y creo que tiene un matiz distinto: mi poesía no quiere mejorar la vida, ni sublimarla, sino expresarla como es o el poeta la siente, o hacerla poesía del modo en que ésta surge, extraer la poesía que hay en ella o en ella se suscita, escucharla e intentar traducirla fielmente. Y en esta traducción en arte, en poesía, la vida queda en ella representada o trascendida, no sublimada, ya que esta expresión o hacerse arte se da de manera natural, sin una intención de sublimación o mejora o embellecimiento. La vida queda cifrada y trascendida en el arte, como un fruto, y como resultado natural de la actividad de creación, de la naturaleza misma que tiene el hacer arte. El arte se nutre de la vida, de la que extrae su savia, y queda en él quintaesenciada. También lo expresaban perfectamente los dos poemas a los que nos hemos referido.

Escribir es vivir. No se escribe para ser escritor, ni para hacer libros (que se hacen luego y así solos, o no se hacen de ningún modo, y pueden así disponerse sencillamente del modo en que se han escrito), sino para realizar la vida y hacerla poesía. Y el vivir se hace escribir, la vida se vuelve poesía a través de una especial percepción, y de ello hemos hablado. Esta transmutación, este misterio, responde al modo de ser y de percibir de la persona que crea, a su modo de vivir y de sentir la vida, nace de él y a él se ajusta. Así es, y es la dicha del arte, el gozo del arte, la alegría que hay en el crear de la que he hablado, y es esta felicidad del arte de la que recordaba nos hablaba Pavese.

El anarquista de las bengalas

*Quería preguntarte y que tú mismo me hablaras de los primeros poemas, y en primer lugar de **El anarquista de las bengalas**, y que lo hicieras con tus palabras y dándote así a ti la posibilidad de expresarte tú mismo.*

El anarquista de las bengalas está conformado por poemas del 87, el mismo año de los que prácticamente constituyen *Hospital de Inocentes* o *Tierras*. Hay quien lo ha llamado libro de libros. Bueno, todos sabemos que a veces los libros de poemas son muy breves, y éste es un libro que me permite la posibilidad de dar a conocer bastante obra, y entonces yo afronto su organización y su estructura de esta manera, como una oportunidad de dar a conocer más obra, esa obra que llevaba años en los cajones, porque al hacer *Hospital de Inocentes* tuve 60 páginas, y elegí algunas muestras -los poemas de la vocación abrían el libro, los poemas narrativos lo cerraban-, algunas cosas que me parecieron muy significativos, pero otras, a las que yo tenía en mucha estima, como las representaciones, de las que antes hablábamos, no pudieron estar allí representadas. Me tomé *El anarquista de las bengalas* como una posibilidad de mostrar más líneas de fuerza y registros de mi obra. Así hay una primera sección, "Desde mi ventana oscura", que puede recordar más los de *Hospital de Inocentes* (tú hablabas de "Última carta") o los de *Tierras*; estos poemas son o deben ser la expresión de un alma, y algunos de ellos deberían haber conseguido ser espíritu trascendido, nada más conciencia. En los poemas de la segunda sección, "El teólogo disidente", está la poesía de las representaciones, en la que también hay verdad y belleza, y creo que aporta matices nuevos a mi poesía, que la completan, y que explican también sus otra líneas, y que vista en su conjunto son líneas que se interpenetran, se entretajan; que la hacen más plural, más diversa, y a la vez tener una unidad importante y una coherencia de base muy cerrada, pero con un abanico mayor y mayores posibilidades, tipos de poemas y de maneras de realizarlos. Este tipo de poesía, la de las representaciones, está presente igualmente en la sección cuarta, "El anarquista de las bengalas", aunque sus poemas no tiene exactamente el mismo cariz: en los de la segunda hay una depurada representación sorprendente, y en los de la cuarta encontramos que estas representaciones, o fantasías simbólicas, están teñidas de mayor intimidad y tristeza. Hice una sección, la tercera, "Limbo", de poemas en prosa, lo cual resulta significativo. Siempre he escrito poesía pero al

mismo tiempo siempre en los poemas han ido apareciendo desde la adolescencia poemas en prosa o textos en prosa, y fue una ocasión de llamar la atención sobre esto, sobre el hecho de que este escritor es un escritor que siempre ha escrito poema en prosa. Hay una sección, por tanto, con este género, y en los poemas que la constituyen de algún modo se mezclan componentes de otros tonos y dan con resultados sólo propios de ellos. Están los poemas decapitados, de los que el otro día hablábamos, como una posible llamada de atención también hacia este tipo de poema breve, fulgurante, y que es como una manera no sólo de presentarlos sino también de hacer poemas, y que en su enunciado misterioso encierra como en un símbolo una posible concepción de la poesía. Tú me preguntabas si es muy deliberado o no, y no lo sé, pero sí que se ve como una voluntad de aunarlos y de presentarlos como una posibilidad de poemas. Igual que hay una sección dedicada a los poemas en prosa, están presentes también éstos, a los que se les da un título, un enunciado, enigmático, que puede glosarse e interpretarse de diversas maneras, poemas decapitados, y se presentan allí algunos de los poemas breves, que es uno de los tipos de poemas que hago. Es decir, hay esos poemas breves, poemas decapitados, también como una constante que se repite a lo largo del libro, y esta sección de poemas en prosa. La cuarta sección contiene poemas de un cariz en cierto modo semejante al de los de la primera; entre ellos hay también más simbólicos, traspasados de tristeza pero más simbólicos, como también a veces de carácter extraño, y que enlazan un poco con los que luego habrá en *Absurdos principios verdaderos*, con los que quedaron para ese último libro de ese año 87. Y la última sección, "Con bastante octubre", recoge lo escrito en otoño de ese año: los poemas del libro son de enero, o de primavera, y los de esta sección se escriben ya al volver del verano, y entre otras cosas de ahí el título, "Con bastante octubre". Son los poemas entre los cuales estaban también los "Dramatis personae", esos poemas narrativos y los no tan extensos que los cortaban, que eran los que pude poner en *Hospital de Inocentes* y se complementan con los que aparecen en esta sección, escritos a la vez, en este otoño del 87, con bastante octubre. De hecho, hay un poema narrativo que hubiera encajado entre los demás de este tipo de *Hospital de Inocentes* y que no puse, que es aquel de "Al compás de un reloj de cocina...", en que aparece mi padre. Podría haber sido uno más de los narrativos de *Hospital de Inocentes*, y que en su momento omití. Esta última sección, "Con bastante octubre", aporta una respiración nueva: sus poemas narrativos y de modulación moral pueden enlazarse con los de la sección "Dramatis Personae" de *Hospital de Inocentes*, como digo, y con la que está emparentada, en general, por la andadura meditativa que ha en tantos de sus poemas. Pero que se completa en ellos con un intenso lirismo, que aunque estaba presente asimismo en mis otros libros resulta más dominante ahora. Por tanto, *El anarquista de las bengalas* completa, redondea y muestra muchos

poemas que estaban en el cajón, y para mí fue por tanto una oportunidad de presentarlos, y los organicé como al tenerlos en la mano me fue sugiriendo la lectura de los poemas. A veces sientes que los poemas se llaman unos a otros, a veces por afinidad cronológica o de género, o por otras motivaciones, y siguiendo por tanto criterios diversos. Pero fue un libro que me dio la oportunidad de dar a conocer más obra, sí, y que el lector pudiera gracias a él tener un conocimiento más completo de ella.

Absurdos principios verdaderos. La verdad de la poesía

*¿Y hay diferencia con **Absurdos principios verdaderos**?*

Por ser una publicación exenta, *Tierras* consta en mi bibliografía como un libro, pero es una plaquette de 17 poemas y que podría ser una extensión de la primera sección de *Hospital de Inocentes*, o hubiera podido ser una sección que fuera antes de "Limbo", los textos en prosa. En las bibliografía suceden estas cosas. E igual que ocurre esto, *El anarquista de las bengalas*, como he indicado, me permite dar a conocer mucha obra, y *Absurdos principios verdaderos* la completa.

¿En qué sentido?

Son poemas que habían permanecido inéditos, que no se habían incorporado a los otros libros, y que por tanto me quedaban en el cajón; poemas que a veces no se habían incorporado por motivos diversos, por demasiado íntimos, por ejemplo (pienso en el poema que hay dedicado a mi madre, o en este, "Vida de familia", del que te hablaba. Puse "Última carta", pero no puse dos en ese libro de ese cariz. Son poemas muy llagados, muy dramáticos, por el tema. Así que pueden ser diversos los motivos que hicieran que esos poemas permanecieran inéditos y no se hubieran incorporado a ninguno de los libros anteriores. A veces hay algunos con un carácter impenetrable, misterioso, y también

algunos de difícil comprensión, de los que incluso al leerlos pensabas que te resultaba difícil comprender el sentido que tenían, por oscuros, por herméticos. También, a veces, hay poemas que parecen casi notas o apuntes, pero dicho esto como un valor, porque en ese carácter que parece como apuntado o inacabado hay también un valor señalado en su expresión. En este sentido, es mi libro más extraño y más misterioso, con poemas más herméticos, y por tanto también el más poético, porque estos poemas que los constituyen tienen una gran carga de ambigüedad y de significado, y son, en este sentido, mis poemas más poéticos, quiero decir los que más realizan en ellos la naturaleza del lenguaje poético, que es por sí misma misteriosa y plurisignificativa, abierta siempre, como diría Antonio Gamoneda, a una nueva e imprevisible significación. Y por esto creo que aportan a mi obra un carácter como de frescura, de ligereza, de espontaneidad, de sombras, de misterio, y que en este sentido y con estos elementos *Absurdos principios verdaderos* completa mi poesía de juventud y a la vez la matiza, porque aporta a ella y la dota, sí, de nuevos matices.

¿Y cómo explicarías el título, es decir, absurdos principios y verdaderos, unos principios que son absurdos y a la vez son verdaderos?

El título tiene este sentido plural y contradictorio. Yo creo que en poesía todo es posible, y la verdad es doble, la verdad tiene dos caras: hay luz y sombra, a la vez, en un poema, y por tanto este título es un título poético, pero en poesía es una gran verdad, y resulta muy verdadero o muy pertinente. Hay quien a veces en las glosas dice, claro, unos principios que son absurdos y a la vez son verdaderos, como si fuera un oxímoron, o como si fuera una posibilidad inverosímil, extraña, o esto, un oxímoron, una contradicción, una paradoja, cuando en poesía tú lo vives como una verdad, porque la ambigüedad es su condición. Dice Antonio Gamoneda que la confusión es su estado preferido de conciencia, y ha hecho muy bien por ello en dedicarse a la poesía, porque puede cumplirlo perfectamente en ella, porque en su base está la ambigüedad, la multiplicidad de sentidos, la confusión, y que son a la vez una verdad. Pues esta ambigüedad y esta pluralidad que está en el título en poesía es verdad. Esto es posible. Hay un poema de *La poesía es un fondo de agua marina* que en su primer verso dice "Los soles por las noches esparcidos", y es un poco este sentido, ¿no?, eso en poesía es posible, y tiene este sentido. Es desde esta perspectiva un título muy poético. Además y por otra parte, es el título de un poema de *El anarquista de las bengalas*.

Dice algo así como "Absurdos principios verdaderos me resultan obligados", y éste es el primer verso después de la primera estrofa. Uno escribe la primera estrofa, y luego hay como esa glosa, y retoma el poema; lo retoma y lo continúa con este principio, "Absurdos principios verdaderos", que hace de engarce con esa primera estrofa del poema. Puede querer decir este aspecto concreto en el poema, que retoma y continúa en su segunda estrofa la primera tras este verso, pero esto es sólo una cuestión anecdótica y puntual, y por supuesto aparte de ella puede tener muchas lecturas. Puede uno dejar volar la imaginación, pensar en muchas cosas. Pero tiene de modo especial este sentido: es un título muy poético y que en poesía puede ser verdad y en otros lenguajes sólo informativos no sería ni siquiera posible.

Como te decía, hay quien se ha preguntado sobre esto. Una hispanista mexicana, por ejemplo, empezaba su reseña del libro preguntándose por esto, por este título, que le llamaba por tanto la atención y le llevaba a reflexionar sobre él. Esta aparente contradicción o paradoja, esta unión de contrarios que como se ve llama la atención no busca ni pretende ningún efecto sino que es una verdad, y una cuestión de fondo: una verdad que puede traer la poesía, y en la poesía puede ser. La poesía no sigue las reglas de la lógica, ni es una vivencia que se base en la razón: en la poesía pueden convivir los contrarios –que quizá son sólo aparentes contrarios en este caso, porque el absurdo puede ser verdadero, el absurdo puede ser una verdad. La verdad de la poesía no es la verdad de la lógica ni se basa en la razón: en la vivencia de la poesía, y en su expresión –como en estos títulos-, pueden convivir los contrarios, convivir y unirse, formar una unidad, y en esta unión de contrarios ser y constituir una verdad. Porque en la poesía no sirve o impera ni funciona el principio de no contradicción, pilar del orden lógico. Hay un poema de *La poesía es un fondo de agua marina* que reflexiona sobre ello y lo expresa a la perfección, y por esto puede ser la mejor respuesta y quiero transcribirlo: "La noche es siempre alba. En la vida,/ que es o puede ser la dicha, también está el infierno./ Esto es del todo cierto. El principio de no contradicción,/ que asegura que una cosa no puede ser a la vez/ ella misma y su contrario, y que es eje/ filosófico, se utiliza en los juicios y mi padre recordaba/ que a su tío jesuita le hicieron jurar en Roma/ siempre defenderlo/ no funciona en realidad, desde una perspectiva profunda del sentir/ y de las cosas. La noche es alba/ y vivir también infierno. También el amor/ puede ser agua y la fiera/ que en ella/ se abreva. Así/ vivimos, así palpita el tiempo/ y somos en él su aliento. Cómo/ pueda ser esto en verdad/ es un misterio. Pero/ como una herida es cierto,/ y como ella viene a mis versos". Y esta unión de elementos contrarios que forma

una unidad, una nueva verdad que la poesía trae y en la poesía existe, es posible, está presente en el título de *Absurdos principios verdaderos*, y también en el primer verso del poema que antes comentábamos al hablar de las puertas, del alma y la puerta, que es “Los soles por las noches esparcidos”. Resultan definitorios de lo que puede ser la poesía, de las verdades que ella trae y están en ella y no se encuentran en el orden reglado de la razón, y son emblema de la nueva cifra que la vida puede tener en la poesía, y es por ello que la representan y así son elegidos como el título de un libro, *Absurdos principios verdaderos* para este que completa y matiza mi poesía de juventud, y *Los soles por las noches esparcidos* será el título del segundo libro en que se sigan dando a conocer los poemas escritos en 2009, después de *La poesía es un fondo de agua marina*.

Hospital de Inocentes

*Te pediría también que nos presentaras **Hospital de Inocentes**, que siempre está dentro de esa primera fase de escritura.*

Claro, y además es el que la abre, es mi primer libro, y eso lo tuve muy presente, pensando que daba a conocer con él por primera vez lo que había escrito. En este sentido, pensé que tenía que dar a conocer lo que era más yo mismo, aunque fuera de una manera, como comentábamos, llagada, negra, y que a uno podía no agradarle dar a conocer esto, y que pensaba también que iba a sorprender a quienes le trataban y conocían. *Hospital de Inocentes* presenta por tanto lo que pensé que desde un punto de vista moral yo tenía que dar más a conocer y que es en lo que más me había jugado la vida al escribir los poemas. Hay esa primera sección de poemas de la vocación, en que está la afirmación de un destino artístico. Hay unos poemas más antiguos en la sección “Los fracasos del alba”; una sección que se llama “Silva”, que suele referirse a silva de varia lección, pero en mi caso es silva de varia elección, y quiere que haya algunos poemas diversos y que representen tipos de poemas que hago, y hay así algún poema breve, como los que luego se recogerán en “Poemas decapitados”. Es decir, una cosa que estaba en mi poesía, un tipo de poema que yo hacía y que aquí muy brevemente (porque no di preferencia a esto) sólo muestro y enseño como una manera de hacer, aunque quizá ni fue bastante la muestra como para que se

supiera que era un tipo de poema que yo hacía. Y "Dramatis Personae", la última sección, que es como un ajuste de cuentas conmigo mismo: los poemas narrativos, y que son como los ejes de la sección, los de una persona que hace estos poemas narrativos, y que son poemas de modulación moral, en tanto que la voz que habla en ellos fue traída por la vida y no por la literatura. Es una poesía moral. Y quedan, pues, en el tintero y por representar hasta muchos años después en *El anarquista de las bengalas* las representaciones, los poemas breves, poemas más largos y más simbólicos. Están estos poemas de la vocación, estos poemas narrativos, como una muestra de este poeta que se presenta, que sale al mundo, con la botella al mar que es un primer libro, y da lo que le parece más inexcusable y que a la fuerza tiene que dar desde un punto de vista moral, aunque otras cosas desde un punto de vista literario también le agraden y sea también consciente de que quizá haya quien las prefiera, pero sigue un criterio, en este sentido, moral.

El extranjero

Pasaría ahora a la última producción poética, que se ha dado a conocer antes en el extranjero que en España. ¿Fue eso una casualidad o una decisión propia?

Fue una casualidad, pero que se emparenta ya con mi trayectoria, en el sentido de que yo, antes de procurar que salieran en el extranjero estos poemas nuevos, los ofrecí a editoriales españolas y no tuve respuestas positivas, y entonces a través de un traductor, Jean Dif, se publicaron en Francia. Es un escritor francés que ya había traducido mis poemas desde hacía años y los apreciaba, y le propuse, sin tener editor, traducirlos al francés, con el propósito de probar luego suerte en Francia. Y en Francia ha habido buena acogida y han salido enseguida. Y se da esta cuestión que yo no he deseado ni he buscado, al menos en cierto sentido. Estoy encantado de que los poemas se publiquen en París y se puedan leer en francés, por supuesto, y para mí es una gran alegría, pero el destino natural de los poemas hubiera sido que salieran primero en su idioma original y en España. Y yo lo he intentado, pero ha habido una mejor respuesta y más buena acogida en el extranjero que aquí. Esto enlaza de hecho con mi trayectoria. Después de mis primeros libros tuve grandes dificultades para publicar en España, o, para decirlo de un modo más claro, no se me

publicaba, sencillamente. El reconocimiento de grandes escritores a mi primer libro no tuvo una consecuencia, una traslación en la práctica que me abriera las puertas editoriales, y como no me publicaban aquí empecé a ofrecer mi obra en el extranjero y allí de inmediato tuve una buena acogida, tanto en idioma español en América -sobre todo en México, en donde se publicó *Los versos del fantasma*, o Argentina, aunque de hecho publiqué en sitios importantes en toda América, como "La Gaceta del Fondo de Cultura Económica", de México, o "Casa de las Américas", de la Habana- y también en el extranjero. Publiqué la plaquette *Tierras* en español pero en Francia, y se me empezó a traducir en Francia, en francés, en italiano, en alemán, y mi poesía empezó a viajar y a publicarse en Europa, y a tener allí el aprecio de medios considerables y de importancia. Ante esto veces recordaba aquella observación sagaz de Ernesto Sabato, quien habla de "esa especie de posteridad contemporánea que es el extranjero". En mi caso ha sido así, y es algo que puede ser verdad y exacto, en el sentido de que lo que uno suele ver en la posteridad, el reconocimiento del autor que tiene una vida difícil en arte y sólo es reconocido posteriormente, puede que este reconocimiento o acogida o publicación la haya tenido en el extranjero y en su país no.

Y, si tú pudieras hacer una comparación entre la acogida que de todas maneras has tenido en España y que has tenido en el extranjero, ¿ves unas diferencias? Quiero decir si has percibido, por ejemplo en Francia, unos matices en esta acogida, y si se han dado a conocer unos aspectos de tu poesía que a lo mejor no se han entendido o se han pasado por alto en España, es decir, si te has dado cuenta de que hay maneras diferentes de acoger a tus poemas en los diferentes países en que se han publicado.

No lo sé, pero desde luego la acogida ha sido mucho mayor, y se ha vivido como con mayor libertad, sin ningún compromiso. Ha sido una acogida sincera. Es muy llamativo y definitivo en este punto que estos poemas nuevos salgan primero en francés que en español, teniendo en cuenta que hay el trabajo de traducción de por medio, y que un editor francés los acoja en seguida. Porque que un autor escriba una obra muy intensa, tenga una producción importante después de veinte años de silencio, es una cosa llamativa, y si ese autor fuera estimado en su país y en su lengua, parece que es algo que debería suscitar el interés y la acogida de los editores de su país y en su idioma. En principio parece que debería ser así.

Pero estos poemas han sido acogidos y publicados primero en Francia que aquí, es así. En cuanto a cómo se han visto o se han destacado, podemos pensarlo también a nivel de atención crítica. Un hispanista tan eminente como Giuseppe Bellini dedicó un importante ensayo a *El anarquista de las bengalas*, o Jean-Luc Breton hizo en París este ensayo, en francés, que se publicó en 2002 y que era un ensayo serio, de conjunto, sobre mi poesía, cuando en España ésta no se publicaba pero tampoco suscitaba atención crítica, y en Francia o Italia sí. Habrá que esperar ya a que Angelina Muñoz-Huberman presente de muy bella manera algunos de estos poemas nuevos, pero también en México: en castellano pero en México, no en España. No sé cuál es exactamente el tipo de explicación, pero desde luego es una realidad que no corresponde a mi deseo. Me gustaría que estos poemas nuevos estuvieran en las librerías de mi país y que, igual que un lector francés puede ir a la FNAC y comprar *La poésie est un fond d'eau marine* (Éditions du Cygne, Paris, 2011) en francés, lo pudiera hacer también un lector de mi país y en el idioma en que los poemas se han escrito. Me parece que es lo deseable, y desde luego para mí lo sería. Afortunadamente, pronto va a ser ya posible, pues El Bardo va a publicar *La poesía es un fondo de agua marina*.

Creo que esta acogida que ha tenido mi poesía en Francia y el extranjero es prueba de su alcance y carácter universal. Y quizá se ha sabido entender y apreciar así, como una poesía muy universal y muy compartible, y en este sentido quizá sí que se ha sabido entender mejor, o apreciar más, calibrar y valorar más este carácter. Puede ser. Muchas veces ha pasado que en el extranjero se sepa comprender mejor y se aprecie más que en su país de origen, y Francia y su cultura ha sido siempre en este sentido un país de acogida, y muchas obras o autores se han divulgado y dado a conocer a partir de su publicación y difusión en Francia, incluso en su propio idioma, como en un viaje de vuelta que ha necesitado recalar y partir de París. Así Borges decía, por ejemplo, que él en Argentina era el hombre invisible (publicaba un libro, o iba a un cocktail o a una presentación, y nadie le veía) hasta que le publicaron con todos los honores en París, y sólo a partir de ahí se le empezó a hacer caso en su país. Es lamentable, pero es así, y muchas veces en arte de esta manera se ha dado. Quizá mi poesía ha sido valorado más desde esta perspectiva, en su condición y valor de poesía universal, que la hace compartible y para todos, cuando tal vez en España se atiende mucho y están muy presentes la cuestión de los grupos y las tendencias que hay en la poesía española, a los que no pertenece. Las escuelas y maneras de hacer poesía tienen sus revistas, sus editoriales, sus críticos que las respaldan y en torno a los que se mueven, y mi poesía resulta ajena a ellas y no pertenece a ninguna tendencia, y esto puede haber influido

en que no sea aceptada o comprendida o valorada, porque no encaje en los grupos o tendencias que se promocionan. Es una poesía universal, y así ha sido comprendida y apreciada, y acogida, en Francia y el extranjero: por lo mismo –quiero decir-, quizá, por lo que ha costado ser aceptada y valorada en España.

La edición. La enseñanza

Y eso se podría explicar con una particular situación de la editorial española en este momento, con la cuestión de una atención general que va bajando hacia la poesía en toda Europa, en Italia también, pero que es una situación que se da aún más grave en España.

Puede ser. La mala salud de la poesía es crónica. Siempre ha sido difícil publicar poesía, y ya lo era cuando empecé a publicar, es así, pero seguramente las condiciones aún son peores. Hay pocas editoriales, o hay estas editoriales importantes que tienen su colección de poesía, pero publican pocos títulos al año, y entre las colecciones de poesía, por otra parte, hay muchas que son muy precarias, con una distribución que deja mucho que desear, por no decir que casi inexistente. Entonces, en muchos casos la publicación es algo ya casi testimonial. Colecciones de poesía de verdad en condiciones, que estén en librerías, hay muy pocas. Aun así, se publica poesía. Se publicaba cuando yo tenía veinte años y me costaba editar, y se publica ahora, pero a un poeta le puede dar la sensación de que siempre publican a otros autores, en el sentido (pasa en todos los mundos profesionales, pero en el mundo de la cultura también, y en éste en concreto especialmente) de que el mundo de la poesía es un mundo muy cerrado, muy dominado por el amiguismo, y en el que ofrecer tus poemas con el acicate sólo de los posibles méritos o la calidad artística que tengan parece que no basta, que no bastan para tener una respuesta positiva. No hay concursos de méritos, no hay oposiciones; el editor publica a quien le da la gana, y hace bien, pero a veces es quien le aconseja un amigo, o una persona relacionada con él, o lo que sea, y la persona que ofrece sus poemas apoyado sólo en la calidad artística que puedan tener pues parece que en general no basta. A la vez de vez en cuando hay algún espíritu libre que te

publica en revista o en libro, y al que también te has presentado o has mostrado tu poesía de la misma manera que a los demás, con el que no tenías ninguna relación y al que no conocías de nada. Así que parece un mundo muy mediatizado por las relaciones pero también hay en él de vez en cuando algunos espíritus libres que te publican por el valor de los textos, pero es difícil. Es difícil, pero se da. Se da y yo soy prueba de ello, porque he podido dar a conocer mi obra gracias a que la existencia de estos espíritus libres es una realidad. Con acierto te referías a la acogida que de todas maneras (como decías) he tenido en España, y resulta preciso. Aparte de la que obtuvo mi poesía ya al darse a conocer con mi primer libro por parte de grandes escritores, he podido ir dándola a conocer, y publicándola, en una trayectoria –desde este punto de vista de su difusión pública- irregular y llena de dificultades, pero que aun así se ha cumplido, y más si lo miramos con perspectiva. Ya desde el principio ha habido personas del mundo de la cultura que han acogido mi poesía y la han dado a conocer, y sólo por apreciarla: así, publiqué mis primeros poemas en la “Revista de Occidente” en 1988, y los había mandado por correo, y también así había enviado una selección de mis poemas al editor que publicó mi primer libro. Así que esto es posible y se da, y, en tanto que escritor, yo puedo ser prueba de ello, porque mi trayectoria se ha conformado en base y gracias a estas personas, estos espíritus libres, como los he llamado, y que son receptivos y sensibles a la calidad y el valor artístico de una obra. No dejan de ser ciertos y preocupantes los comentarios que te he hecho sobre los males y vicios endémicos del mundo editorial y de la cultura, pero no es menos verdad que existe también en él un margen de libertad, un espacio de acogida para el arte, que es difícil de encontrar pero que está y puede darse.

Siempre ha sido difícil publicar poesía, pero yo creo que también uno de los problemas de la poesía en estos días es que en los últimos años en el campo editorial , y no sólo en este campo sino en el de la cultura en general, la poesía ha sido un poco menos valorada, y también porque no se ha intentado proporcionarle una manera o, digámoslo así, un vestido para que se pueda proponer como interesante para la mayoría de las personas, y a eso llego: tú eres profesor de literatura, ahora, en dos universidades de Barcelona, y das clases precisamente de literatura, y es importante en el momento de dar clase también el comunicar ese entusiasmo hacia la literatura, hacia la poesía, para que nuevas personas se formen y para que se formen en un sentido común que es el de compartir lo que es el arte y darle un futuro. Y, entonces, ¿tú cómo te pones frente a la enseñanza y qué intentas transmitirle a tus estudiantes?

Bien, me parece muy pertinente lo que dices y estoy muy de acuerdo. Hay dos partes en tu pregunta: una en la que retomabas, terminabas el hilo del mundo de la edición en poesía, y luego ya la enseñanza de la literatura, en lo que a mí respecta. En cuanto a la edición, estoy muy de acuerdo contigo, porque creo que la poesía es para todo el mundo, que hay mucho posible lector interesado en la poesía, que es un problema que tiene un mal endémico y un pez que se muerde la cola, y que parte del mundo editorial. Si se publica no al poeta mejor que manda sus textos a la editorial sino a un amigo, o a una persona que se conoce, o que conocen los miembros de un jurado, de un premio que publica esa editorial, y lo publica porque está financiado por una institución, y por eso se publica ese libro, pero a la vez se publica pues un poeta de no mucho interés, claro, el lector que lea esos libros, seleccionados sin rigor, no por su calidad artística sino por otras motivaciones, pues es posiblemente un lector que la poesía perderá, porque no le da libros de verdadero valor y verdadero interés. Por eso hay que tener mucho cuidado cuando dicen "bueno, él no hace ningún mal escribiendo estas cosas": escribiéndolas quizás no, pero publicándolas sí, porque está privando de publicar quizá a un autor de auténtico valor, y por ello estas publicaciones son dañinas. El publicar libros mediocres y ponerlos en librerías en vez de libros de valor es dañino para el lector de poesía. Yo creo que hay un mundo para la poesía, que hay un margen de lectores para la poesía, pero se da el problema de que parte de los libros valiosos están en editoriales sin casi distribución, y que editoriales con buena distribución publican libros sin mucho valor. Quizá paradójicamente una cosa que debería abundar o ayudar a la pureza artística, a refrendar y a fijarse en la calidad artística y no en otras cosas, que es que el margen comercial en poesía es poco, quizá no ayuda, en el sentido de que como un poeta vende poco, sea de calidad o bastante mediocre, pues da bastante igual. También parte de la crítica (entiendo por crítica en este sentido la informativa, la de los periódicos, o de ese tipo) las editoriales importantes la tienen más o menos a su mano, con independencia del poeta o título que publiquen, y entonces, si la crítica ya hace propaganda, aunque el libro sea de valor mediano, y además en relación a ellos, a los libros, el editor no tiene el estímulo de pensar que un poeta bueno va a vender, porque venderá igual poco, como otro mediano, pero que va a promocionar igual, o que está respaldado por un premio (algo que increíblemente parece que hay gente a la que le sigue sirviendo), etcétera, pues parece que carecer de un valor comercial, atractivo y sustancial para el editor le lleva, en vez de a editar a poetas de calidad, a editar a quien sea, o a quien le digan, y a no tener la calidad como un elemento a tener en cuenta. Quizá esto en narrativa, en novela no pasa. Quizá ante una buena novela, o un buen novelista que también tenga dificultades, el editor puede

ser tentado por pensar que a la larga, o poco a poco, este novelista y esta novela de auténtica calidad, tendrá un margen, tendrá ciertos lectores que le darán un margen. Hace unos años, Guillermo Schavelzon vino a dar una charla sobre la figura del agente literario en la Facultad de Derecho de ESADE, y el Departamento de Actividades Culturales, que lo organizaba, me encargó, en tanto que escritor y profesor que da allí clases de literatura, que lo presentara y sostuviera un diálogo con él tras su intervención. En éste, y a raíz de lo que hablábamos, Schavelzon me contaba que el mundo editorial hoy se ha vuelto mucho más salvaje, y que no permitiría por ejemplo que existieran autores como Delibes o Borges. Me decía que los dos de sus primeros libros vendían cuatrocientos, quinientos ejemplares, pero que tuvieron editores (Borges, Emecé, en Buenos Aires, o Josep Vergés, de Destino, aquí, Delibes) que pensaron que eran autores que iban a desarrollar una obra importante, y que si se apoyaban iban a tener sus lectores, a crear unos lectores y que esto iba a traducirse en beneficios, también económicos, para la editorial. Pero que necesitaban un tiempo y el apoyo de editarles unos cuantos libros, y así lo hicieron. Y Schavelzon decía que hoy en día este editor no existe, porque esta mentalidad ha desaparecido, y que esto nos impediría conocer o que hubieran tenido una vida editorial saneada y normal autores de este calibre, de esta importancia para nuestro idioma. No lo sé, y te impresiona oírsele decir a una persona de su conocimiento y autoridad en el mundo profesional. Con todo, y sin dudarle, yo quiero lanzar un mensaje de tímida esperanza, y de hecho ya lo he lanzado al decir que es posible publicar e ir dando a conocer una obra por su valor artístico, por la calidad de sus textos. Aunque sea con dificultades, y de manera espaciada, es posible, y sé que lo es porque yo he podido darla, y darla así. He tenido varios editores, y todos han acogido mi obra y se han decidido a publicarla nada más que por la razón de creer en ella desde un punto de vista de su valor y calidad artística, y apreciar ésta: editores en España y el extranjero, que han publicado mis libros, y también directores de revistas que han abierto sus páginas a mi poesía, traductores que la han traducido e hispanistas, ensayistas y críticos que le han dedicado su atención y se han ocupado de ella. Así que, aun dentro de esta mala salud crónica que aqueja a la poesía, de las dificultades que la atenazan y de cómo se la orilla en general dentro del mundo de la cultura, y sin que esto deje de ser una realidad preocupante e hiriente, es posible publicar e ir dando a conocer una obra, divulgándola, y que ésta obtenga la acogida de diversos profesionales del mundo de la cultura y la edición que la aprecien.

En cuanto a la enseñanza, yo doy clases con el mayor interés, y procuro darlas lo mejor que sé, aunque eso no impide que lo haga desde un asombro o un descreimiento, en el sentido de que pienso que el arte es muy difícil de comunicar, que el arte no se puede aprender, porque es una vivencia íntima, espiritual. A veces que me preguntan sobre esto me gusta citar a Chillida, para que se vea que no es una manía que tengo yo. Chillida dio clases en Estados Unidos, y al referirse a esta experiencia y su pensamiento sobre la enseñanza dice de manera muy terminante que en arte todo o casi todo se puede aprender y nada se puede enseñar. Pero uno enseña. ¿Cómo enseña? La literatura es una vivencia espiritual, una vivencia íntima, y sería ya de por sí muy difícil de enseñar, y lo es más en unas horas regladas que tienes. Tengo mucho cuidado por eso en enfocar las clases, y en seleccionar los textos que leo. Procuro leer textos en clase. ¿Para qué? Para lo que me decías: para despertar el interés, para ganar lectores. Este cuidado que digo que debería tener el editor de poner libros de calidad en las librerías para que el que lo compre lea buenos poemas, que le hagan comprar otro libro, y que gane así un lector para la poesía, yo sí lo tengo en mis clases. Selecciono con mucho cuidado los textos que leo, los poemas, los cuentos, pensando que tengo diez minutos para leer un cuento, o unos poemas, y que he de elegir muy bien el cuento de Julio Ramón Ribeyro o de Ignacio Aldecoa que les leo –o los poemas de Altolaguirre o los sonetos de Borges-, y los que selecciono para que tengan para leer en casa si el que he leído les ha llamado la atención y se animan por esto a ello. Entonces, ¿cómo enfoco las clases? Procuro que haya textos, leer textos, literatura en directo, y que estos textos de creación estén escogidos con el mayor cuidado, pensando en que al alumno pueden despertarle su interés, y que se vaya con unas lecturas que le lleguen y constituyan el acicate de una afición, y un primer contacto vivo con la literatura. Quiero que para él asistir a clase sea algo vivo, y por esto procuro leer algunos textos de creación y que no todo sea exposición, pero también tengo esta preocupación en ésta, y así y en este sentido, de manera semejante las apreciaciones u observaciones que pueda decir concuerdan con ella. Entiendo que la clase ha de ser algo vivo y que lo que puedo hacer es transmitir mi entusiasmo por la literatura, el amor por las palabras y la pasión de leer, y despertar en ellos también este interés. Y si consiguiéramos hacer esto, y que de estas clases algunos alumnos se fueran con sugerencias de posibles lecturas –que allí han conocido y les han llamado la atención- para el verano o para cuando sea, y que fueran una primera aportación para su bagaje intelectual, pero también un cúmulo de impresiones y estímulos que ayudaran a su formación como personas, y que se constituyeran en una ayuda y una compañía para su vida íntima, creo que nos podríamos dar por satisfechos.

Los talleres de escritura

Como tú mismo dices, el arte es algo que se da como una experiencia íntima y no se puede imponer desde afuera, y la creación es algo que tiene que salir de una persona misma. Y, de acuerdo con esto, ¿cómo ves los talleres de escritura poética, o los talleres de escritura que se están imponiendo hoy en día para que todos puedan escribir literatura?

Bueno, me resultan difíciles de comprender, y de creer en su utilidad o incluso en la bondad de sus intenciones por parte de los organizadores. Me parece muy legítimo que haya gente que quiera escribir, como que quiera pintar, como que quiera hacer música. Hay gente a veces que quiere contar una historia, que piensa que lo que le ha pasado en su vida es muy interesante y no sabe cómo contarlo, y se apunta a un taller literario para que le ayuden a ello, y por otra parte hay gente con aficiones más literarias, que quiere depurar su técnica: gentes, digamos, que son ya casi escritores, o gente que ya ha escrito más, no sólo el que quiere contar algo que le ha pasado. Pero, vamos a ver, si yo creo que el arte no se puede aprender y no se puede transmitir, creo que el arte, que la actividad y la creación artística, es una pasión solitaria, se da en la soledad, y es vivencia espiritual, creo también, por tanto, que no tiene sentido el ir a aprenderlo como se aprendería una técnica. Sé que existen las técnicas literarias, que los textos se pueden mejorar, y que una persona con sensibilidad y capacidad de apreciación literaria puede corregir o mejorar un texto. Yo no escribo así, no me interesa esta posibilidad, pero además me parece que el que necesita ir a clase a que le corrijan, a que le dirijan, a aprender o a seguir las pautas para hacer un libro, una novela, unos poemas, es una persona que no sabe lo que es la creación artística, que desconoce lo que es como fenómeno espiritual, la naturaleza espiritual de la creación artística y piensa que yendo a clase, que siguiendo unos consejos y unas directrices podrá ir haciendo eso como quien hace un trabajo. Así se puede hacer una tesina de universidad, o una tesis doctoral, pero no creación literaria. Bueno, esto es, pues, un negocio, una montatura de la industria cultural, como hay otras, que puede en este punto tener esta parte fea, que es la de aprovecharse a veces de la candidez de cierta gente que cree que sí, que yendo allí hará una novela, o hará poesía. Yo creo que no es así. Ahora, en fin, todo el mundo está en su derecho de emplear el tiempo como mejor quiera. Otra cosa será el fruto que su dedicación produzca. Aunque hay una cuestión de base que me sorprende y me

resulta extraña. Dices en tu pregunta que estos talleres se hacen, existen para que todos puedan escribir literatura. ¿Y por qué todos van a querer escribir literatura, o, sencillamente, va a querer alguien escribir? Eso es ya un malentendido y una equivocación de base. Porque la literatura no es cuestión de voluntad sino de talento y de estar dotado para ella. No por querer vas a poder escribir, escribir arte, quiero decir. Y estos talleres parecen decir que sí es posible. Y no, no lo es. El don de la creación es esto, un don, y se ha de tener para poder crear y escribir. Y en un taller no te lo otorgarán. Además, y como te digo, no comprendo este deseo y esta voluntad. Me parece, sí, que hay un malentendido en ello. ¿Por qué ha de poder escribir alguien, por qué todos han de poder escribir? El de la creación es un raro don. El arte es singular. No hay ni ha habido nunca muchas personalidades artísticas de verdadero y alto valor, y no sé porqué ha de haber cambiado la condición humana. La literatura, en este sentido, no es para todos: me refiero, claro, al hacerla, al escribirla. Pueden hacerla y escribirla los que tienen un don natural para ello, para la creación. Y no cabe en este punto tener un deseo o unas aspiraciones democráticas, y querer de acuerdo con ellas que el escribir arte se extienda a todo el mundo, porque la literatura son sólo islas, individualidades, y la hacen y pueden hacer nada más las personas que han nacido con el don que se precisa para ello, y que no se puede adquirir. Así que no comprendo ni me parece que se pueda comprender bien esta aspiración y este deseo, y creo que hay en él una equivocación de base. Mientras te digo esto recuerdo una afirmación muy semejante al respecto y que es de un autor que quiero. La hace Sándor Márai en sus diarios, y en ella dice: "En la literatura no existe la democracia; sólo hay solistas. El escritor que decida cantar en un orfeón descubrirá que su voz no se distingue del coro".

Aparte y además de esto, lo que me parece, en todo caso, es que no puede afirmarse que ir a un taller de escritura es necesario, útil o conveniente para escribir, para escribir arte literario, porque es dar una impresión falsa de la naturaleza de la creación literaria y de lo que es escribir. Hay algún autor que ha tenido mucho éxito con una novela que le retocaron y corrigieron en una escuela de escritura, lo cual lucen en esta escuela, y a su vez este autor al publicar su segunda novela declaraba sin ningún complejo que había contado con la colaboración y ayuda de una profesional de la editorial en la elaboración de la novela, y decía que esto era muy natural, pues si para hacer cualquier trabajo se acude a un profesional que sabe hacerlo, también debía ser así en el de escribir. Y esto demuestra que no tiene ni idea de lo que es escribir. Porque escribir no es un trabajo, te lo decía antes: es un destino. No es una actividad que pueda dirigirse, reglarse, corregirse. Tener esta actitud

hacia el escribir implica inevitablemente que este escribir no es creación literaria, y que de él resulta un producto de la industria cultural, pero que no es una obra literaria, de creación.

Te decía antes que un texto se puede mejorar o corregir por parte de un profesional, pero esto también se puede matizar o refutar, porque el arte no tiene nada que ver con la corrección, sobre todo en lo que respecta a un escritor de verdad. Un profesional puede mejorar un texto, pero lo que hará para ello es volverlo más correcto, y también más chato, y quitarle personalidad al hacer esto. Un escritor percibe y siente el mundo de un modo personal, único, y expresa este sentir en su creación de un modo también único, y que puede ser singular. Y tener fallos o errores, desde un punto de vista de la ortodoxia o la corrección. Es expresión de una personalidad singular, y singular puede ser también esa expresión. Enmendarla o corregirla puede volverla más correcta y ortodoxa, pero también más mediana, y quitarle arte, que está y consiste también en estas particularidades. Incluso también en sus errores. Los errores, las particularidades, los fallos forman parte también de la creación. son sus rasgos, sus características, y no deben enmendarse. Ha observado así Albert Camus: "Balzac escribe bien no a pesar de sus errores gramaticales, sino incluso por ellos". Era en este sentido que recordaba antes la afirmación de Ramón Gaya: "Lo que es perfecto es que es falso. Sólo la mediocridad debe ser perfecta siempre". Y Paul Léautaud nos ha dejado preciosas reflexiones sobre este asunto. Así afirma: "Lo que confiere mérito a un libro no son sus cualidades ni sus defectos. Reside enteramente en esto: que sólo su autor podría haberlo escrito. Todo libro que hubiera podido ser escrito por otro que no fuera el autor puede tirarse a la papelera. Y en otro lugar se dice: "Un día que elogiaba a André Rouveyre, su capacidad de observación, su agudeza de análisis, su libertad de entendimiento, su desprecio de muchos prejuicios, su valentía moral, alguien me dijo: "Dígale primero que aprenda a escribir". "¿Aprender a escribir? –repliqué-. Pero si escribe de una manera cien veces más interesante que las personas que saben escribir y sólo escriben como lo haría cualquier otro. Es él, su estilo, y a pesar de que en algunas ocasiones pueda ser duro, imperfecto, incorrecto o difícil, me encanta. Es él, son los movimientos, los matices, los giros, los avances y arranques de su mente, las diversas caras del estudio de sí mismo o de su estudio de los demás". Hay unas palabras de Sainte-Beuve que provocan en mí una delicia intelectual cada vez que pienso en ellas: "Un miembro de la Academia escribe como debe escribir. Un hombre inteligente escribe como escribe". En dos líneas, en dos líneas, toda una crítica, toda una definición, un programa del estilo. Después de todo, ¿por qué tantos escritores escriben bien, como debe escribirse? Porque a la mayoría les falta

inteligencia. Por inteligencia, entiéndase aquí la fortaleza de la naturaleza, la pasión espiritual, la sensibilidad viva y también el placer en vez del trabajo y el gusto de agradarse a uno mismo antes de agradar a los demás". Son palabras exactas, preciosas, precisas, y que podría hacer más.

El futuro de la poesía

Hemos hablado un poco de la situación editorial, de la situación misma de la poesía, cómo hoy en día se vive la poesía. ¿Tú te has preguntado alguna vez cómo podría ser el futuro de la poesía, y acaso tengas de él unas visiones, no sé, alucinantes, o piensas que de alguna semilla va a nacer algo, es decir, que cambiará algo?

En cuanto a la industria cultural, desearía que así fuera. Me parece que peor no se puede estar, en el sentido de que -lo hablábamos antes- el margen que ha dejado la industria cultural para la poesía es mínimo, en la atención en los medios, en las distribuciones tan deficientes, y en tantas cosas. No sé cómo será el futuro, pero espero que no sea peor, porque creo que no puede serlo mucho más de cómo es ahora. Me gustaría que hubiera, claro, un cambio, y un cambio a mejor, y que aumentara la sensibilidad y la capacidad de recepción y de respeto hacia la poesía. He dicho que en la poesía hay una opción moral, e implica y es una disidencia. La poesía es también una resistencia. Ante la vida y los embates, las afrentas del tiempo, el dolor y las sombras de la existencia. Afila la conciencia y fecunda el espíritu y hunde sus raíces en el misterio. Y son estos aspectos los que resultan decisivos para tenerla en la más alta consideración como arte y actitud: su extraordinaria entidad moral, y también su valor de permanencia. Pero tiene también otros valores que, aunque son más anecdóticos y tangenciales que los que ahora he comentado (pues éstos se refieren a su naturaleza, a su sustancia), merecen ser también considerados como de interés. Y que también para las editoriales tienen importancia, porque si pensamos en la poesía desde su punto de vista, editorial, creo que ésta, aunque sea de venta más lenta, cumple también en este sentido una función y tiene un cometido, porque, entre otras cosas,

también es prestigio para un catálogo. La poesía de autores de verdadero valor suscita crítica también de críticos o ensayistas de más mérito, y no sólo la consumible por un periodista, que es mera propaganda, aunque tiene su utilidad; pero también tiene importancia para la editorial que el libro suscite según que tipo de ensayos o llegue a según que tipo de círculos o publicaciones. Así que desearía que sean sensibles a todos estos valores que tiene la poesía y que creo que tienen una utilidad, o un peso en el mundo editorial, práctico, en el sentido de que a un editor le puede importar que los libros de su catálogo se vendan, pero también que haya libros que hagan catálogo y lo prestigien, que susciten críticas y ensayos de hispanistas o pensadores destacados, y la poesía sin duda reúne estos requisitos, y puede aportar esto al mundo editorial. Sería de desear, por tanto, que fueran más receptivos a estas dotes que sí tiene la poesía y que parece que no tienen demasiado en cuenta.

¿Seguir escribiendo?

Siempre hablando del futuro, pero centrándonos en tus poemas, ya sabemos que la creación no se puede decidir, y ejemplo de ello es tu trayectoria y cómo se dieron a expresar y salieron estos poemas después de veinte años de silencio. No se puede decir que ya sabes que dentro de un tiempo determinado saldrán unos poemas, pero, ¿piensas seguir escribiendo o te quedas así?

O me quedo callado otros veinte años más, o algún año más. Bueno, de momento te puedo contar lo que ha sido escribir esta tanda de 438 poemas marzo y abril, que fue como un desahogo y un vaciado. Te decía que es como el contraste del silencio, o su reverso, y que en parte éste ha ayudado a producirlo, pues ha sido tiempo de echar raíces y acumular nutrientes. Hay esta producción de primavera, y luego en verano y otoño escribí otros quinientos, 942 poemas, prácticamente mil poemas en total, y que fueron un gran vaciado expresivo. Ha habido después más poesía –en 2010 y 2011-, pero no la he escrito con esta afluencia: un día cinco poemas, diez poemas, un mes cierto número, otro otros tantos, o algunos, pero este volcarse en tantos poemas seguidos cada día como se dio el 2009 no se ha dado, aunque hay ya también un buen conjunto de poemas. Mientras escribía estos

poemas en otoño de 2009, escribí también algún texto en prosa, y percibí ya entonces que tenían y había en ellos otro acento y otra mirada. La verdad es que no tenía ganas de volver a escribir, después de haber escrito tanto, pero a principios de año seguí escribiendo más textos de este tipo, textos que ya vi que no eran ni un poema en prosa ni un poema ni un artículo, sino ya como un tipo de literatura que yo no había hecho, que era literatura diarística o de observación, y continúe en primavera, y así en unos días en Roma surgieron algunas notas, algunas impresiones, y continúe también más adelante escribiendo esta prosa, y he seguido escribiéndola estos dos años, 2010 y 2011, y en determinados momentos la he escrito con mucha intensidad, y hay por tanto ya una extensa producción de este nuevo hacer literario. Es un libro que se ha ido haciendo al calor de los días, y como una deriva natural de mi poesía, porque en ella hay estos poemas narrativos en *La poesía es un fondo de agua marina*, en ese 2009, y este tipo de poema narrativo ya estaba en mis poemas de juventud, y quizá con ellos se realiza este deseo o esta vocación por narrar, en poesía, en poemas que son quizá cuentos en verso, en poemas narrativos, y que vuelven a aparecer veinte años después en primavera, y siguen en los de verano y otoño. Tanto es así que una amiga italiana que leía estos poemas -y lo cuento y retomo en un poema-, me decía que quizá quería escribir prosa y no lo sabía, porque es verdad que allí había ya prosa, o estaba en la frontera con la prosa. La de estos poemas narrativos era ya quizá una poesía muy diluida, y los de verano y otoño tal vez más. Y en efecto fue una premonición la que tuvo esta amiga, porque me encontré escribiendo prosa, y quizá como una deriva natural de haber escrito tanta poesía. He estado escribiendo estos textos en prosa, que es un libro que está en el telar y se ha de terminar de componer, aunque está ya muy avanzado, y tiene variedad, aliento y asuntos y motivos diversos, según los han traído los días. En principio no pensaba que después de la poesía escribiría prosa, y me he encontrado escribiendo un tipo de literatura de observación, una literatura de impresiones, como no había escrito nunca, y esto también ha sido una sorpresa para mí. Porque no pensaba escribir esto. ¿Y qué escribiré después? Pues no lo sé. “Es sólo la vida quien nos trae las palabras, sólo ella también/ quien nos las quita”, dice el primer verso de un poema del año 88. Y es así, y soy y seré fiel a la verdad que este verso encierra, y así seguiré escribiendo o me quedaré callado según la vida traiga palabras o silencio. De momento, he seguido escribiendo.

Escribir prosa

¿Y qué posibilidad te otorga el hecho de escribir prosa, en comparación con la poesía?

La prosa, claro, tiene, sí, otras posibilidades, otra dinámica. Tiene muchas cosas de la poesía, y a veces puedes poner también en ella un alfiler agudo, un punto de intensidad muy extremo; puedes poner poesía en la prosa. A este tipo de literatura de impresiones, de observaciones, diarística, quizá se le puede buscar algún nexo de unión con mi poesía, porque en ella, en algunos de sus poemas narrativos hay recuerdos, hay observaciones, hay comentarios, hay pensamientos, pero, claro, el formato de la prosa te permite cosas que no te permite la poesía y viceversa: en el poema puedes sintetizar un sentimiento en muy pocas líneas, tiene una intensidad, un fulgor, un brillo que la prosa difícilmente puede dar, porque es más diluída, ¿no? Hay uno de estos textos que se llama "Las fronteras de la prosa", y que viene a decir un poco esto, que es un libro ya en las fronteras de los géneros. Habrá que terminarlo, habrá que compilarlo, y que leerlo, para que yo mismo sepa cómo es este libro, porque está aún en cierto modo en el telar, y de hecho continúa escribiéndose. Pero sí, la prosa permite otras posibilidades, permite otro ritmo, permite otra respiración para el lector. Recuerdo aquello que decía Josep Pla

que las pausas que hacía para dar caladas a los cigarrillos eran el ritmo que imponía a su estilo. Bueno, es una boutade o una animalada muy propia de Pla, pero el tener, el saber que tienes páginas por delante, otorga una especial impronta a la creación, al escribir prosa, y lo dota de una particular respiración, acompasada al corazón o en Pla al fumar, y que viene de la misma naturaleza que hay y se encuentra en el escribir prosa. En un poema sabes que se ha de consumir con cierta brevedad, aun los extensos, porque es un poema, y los poemas narrativos también son poemas, te da el ritmo o el pulso de lo que ha de ser el poema, una cosa fulgurante, intensa, y con brillo, un poco como una sacudida, y la prosa, igual que la poesía, es un misterio, pero sabes que tienes páginas por delante, y el ritmo, o la respiración de la prosa, que parte de la conciencia que da tener estas páginas por delante, te permite ser distinto. A veces te sale un texto en prosa de una cara, o de dos páginas, y otras son bastantes páginas, pero esta posibilidad de un crecimiento o un desarrollo de más largo aliento siempre está en ella. Decía Baroja que en la novela cabía todo y que el oficio de novelista no tiene metro, y en este tipo de literatura de observación también te da esta sensación de una libertad absoluta, que también tiene la poesía, pero como género en la

prosa puedes hacer una cara, pero puedes también hacer veinte páginas, o más, exactamente las que te salgan, y esto te da una sensación de gran libertad. Y a la vez la prosa permite coger otra respiración al escribir, esto que parece que a Pla le daban los cigarrillos, y que en este sentido y por esto yo recordaba: he dejado de fumar hace muchos años, y no sé ya qué ritmo en el estilo puede dar el fumar, pero sí que la prosa tiene uno particular, y que parece que te permite, que puedes en él como pulsar las palabras, o seguir la ondulación y el ritmo de las palabras de otra manera que con la poesía.

La forma

Volviendo al comentario que hizo tu amiga de que tu poesía en cierta manera era ya prosa, se percibe y es muy claro leyendo los poemas que no hay una manera, una forma clásica, como sucede en muchos escritores, una forma clásica, una forma ya con metro, ritmo, que ya ven una estructura fija. No es así en tus poemas. Hay un autor que dice que la forma fija es la que da más libertad al momento de escribir, y parece un contrasentido, porque el hecho de estar, de tener que escribir con unas pautas fijas podría ser un límite, pero él afirma lo contrario, y esto me hace pensar en tus poemas y cómo te has enfrentado con la posibilidad de escribir en una forma fija, no sé, en un soneto o algo, y si ha sido una elección la de no escoger esta forma o si ha sido algo muy íntimo o muy natural que derivaba de esa creación, de esa manera instintiva en que creas los poemas.

Es este último aspecto que dices: es algo muy íntimo, y que deriva muy al natural de la manera de escribir los poemas. Las observaciones que haces las conozco. Es la cuestión, por ejemplo, de la rima o del verso libre. La rima es una plantilla, pero, como Borges decía, te permite a veces merecer hallazgos. Te da una pauta, y dentro de ella puede ayudarte a lograrlos, de algún modo proporcionártelos. Como vemos, parece que Borges es un defensor de la forma clásica y pautada, y que pondera sus virtudes, su utilidad, la manera de ser un camino para la creación y una ayuda para ella. Y lo entendemos bien, pues sabemos que estas formas clásicas se adaptaban bien a su talento, y que las empleó con una sutil perfección, de lo que no podemos dudar si pensamos, por ejemplo, en sus maravillosos sonetos. Pero en el prólogo a su poesía completa Borges nos dejó una preciosa reflexión

sobre este aspecto de la creación, y que era resultado de su experiencia. Dice: "Como todo joven poeta, yo creí alguna vez que el verso libre es más fácil que el verso regular; ahora sé que es más arduo y que requiere la íntima convicción de ciertas páginas de Carl Sandburg o de su padre, Whitman". En efecto, en el verso libre la disposición de los versos no es arbitraria, aunque sean libres: responde a un movimiento de conciencia, a una respiración interior. En cambio, en la rima tienes una plantilla, y tiene así más de ejercicio. Hay grandes poemas rimados, por supuesto, pero en ellos estás más guiado. En un sentido profundo, el verso libre nunca es libre, pues, como decía Eliot, ningún verso es libre para quien quiera hacer un buen trabajo, y en efecto éste sigue un dictado interior, como musical, y se despliega y desarrolla al dictado casi como de una ley matemática precisa. Tú sientes con toda exactitud y sin duda alguna cómo y por donde has de ir haciendo el verso, y también por donde sigue y debe dividirse, en combinaciones siempre nuevas y que el ritmo del adentro encuentra. Aparte del verso libre, en cuanto la estructura de los poemas, es verdad que no hay estructura definida o fija en mis poemas. Se ve ya en la poesía de los ochenta, se ve en estos poemas de veinte años después. En las dos fases de escritura poética, por emplear tu expresión, hay poemas extensos, narrativos, con un ritmo que tampoco viene de nadie, que adquieren un ritmo propio, un ritmo que nace de ellos, y poemas muy breves, como los poemas decapitados. Hay versos distintos, versos largos, versos cortos, combinaciones diversas entre ambos, poemas muy fulgurantes y muy intensos y muy breves, poemas más extensos, dísticos, poemas en prosa. Hay una gran variedad en formas y ritmos, y también en asuntos y en motivos. Y puedo decirte que en todos los casos y realmente sé la forma en que voy a escribir el poema mientras la hago. Al escribir descubro cómo es el poema que está dentro de mí y lo sé al escribirlo. Se da de esa manera, sí. Es en el momento de escribir que sabes si has de escribir un poema en prosa, o un poema breve, o extenso, y el tipo de versos y ritmos que lo conforman y que surgen del instinto. El instinto del arte y de la lengua te trae la forma en que escribir en cada momento, el tipo de poema o de texto –hemos hablado de escribir prosa- que el impulso de escribir precisa en ese momento, la forma en que se encarna.

Esto en cuanto a la forma determinada del tipo de poema concreto que en cada momento escribes, y que sabes y descubres entonces, al escribirlo. Pero el asunto de la forma tiene un alcance aún más general en arte, todavía más de fondo. El arte es cuestión de forma. Es dar forma. Un poema es tal y como se dice, existe sólo y justo en la forma en que se dice, y no se le puede disociar ni separar de ella, ni resumir o glosar o extraer su sentido, porque su

sentido es siempre justo de la forma en que se ha dicho, y arrancarlo de ella sería traicionarlo, o perderlo. Y el objeto de arte se conoce y se sabe en qué consiste, qué es, mientras se le da forma, en el momento en que se escribe. Es así. José Ángel Valente dice en un hermoso artículo: "el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. Sólo en este sentido me parece adquirir su auténtica dimensión de profundidad la afirmación de Goethe: "La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma"".

La razón y el instinto

Quiero hacerte otra pregunta, que de alguna manera enlaza con lo que hemos estado diciendo hasta ahora, y que es otra vez una pregunta quizá un poco o demasiado general, pero que es ésta: ¿cuál es la relación entre la instintividad y la racionalidad de la vida y de la creación y de la vida que se da a través de la creación?

La creación viene del instinto. La creación viene del instinto. Se crea con las entrañas, desde lo más profundo de uno mismo. Parece que creas con todo el cuerpo. Sientes esta música que te parece que no tienes ni tiempo material, físico para escribirla a mano, de desarrollarla o de transcribirla. Eso no es la razón: pararse en un banco de la Diagonal o en un árbol de la vía Augusta a escribir un poema en el papel que arrancas o apartar los apuntes de Derecho cuando eres joven porque te nacen varios poemas seguidos, y los escribes en un momento, eso no es la razón. Tú estás dedicado a otra cosa, o estás haciendo otro asunto, y es el instinto, la pasión, un aspecto pasional que tiene y domina la creación y desde el que se escribe y que es el que te hace escribir en ese momento. Se te impone escribir. . Creo que la razón, por otra parte, está siempre de alguna manera. Podemos recordar también aquella discusión que se dio en torno la escritura automática. Vicente Huidobro, que hacía paradójicamente poemas muy semejantes en sus resultados a los surrealistas, la atacaba mucho, diciendo que la escritura automática era un imposible, en el sentido que el solo acto de escribir suponía un control de la razón, suponía el tamiz de la

razón, y que por tanto (y aparte, como él decía, que no sabía porque tenía que considerarse que un hombre dormido era más interesante que un hombre despierto) uno no podía hacer brotar el subconsciente en directa a través del lenguaje escrito de ella. Y, en este sentido, siempre hay razón, porque si no también al final las palabras no se comprenderían. Pero hay una razón desarrollada por el instinto, que actúa con tanta fuerza, con tanta propulsión, y que está detrás, sí, o con él, pero a tal velocidad, que le imprime el instinto, que realmente se escribe desde él, a lomos, a su grupa, bajo su impulso y desde su fuerza. Es lo que desde mi experiencia puedo decir. Escribió Borges con más ponderación: "He hablado mucho, he hablado demasiado, sobre la poesía como brusco don del Espíritu, sobre el pensamiento como actividad de la mente; he visto en Verlaine el ejemplo de puro poeta lírico; en Emerson, de poeta intelectual. Creo ahora que en todos los poetas que merecen ser releídos ambos elementos coexisten. ¿Cómo clasificar a Shakespeare o a Dante?" Así que destaca que han de estar los dos elementos, y de esta manera serena, pero también poco comprometida, despegada casi. Y de lo que yo puedo hablar –y hablo- es de mi experiencia, de cómo se dan y conviven en mí estos dos elementos. De cómo es su existencia.

Hay razón y hay instinto; sobre todo instinto, y de él viene la creación. Es su motor, su impulso. Pero al escribir desde el instinto sientes también que este instinto avanza con toda seguridad y también con un sentido, que lo que escribes responde a un movimiento de la pasión, del instinto, pero que éste se expresa con sentido. Con razón. Personalmente puedo decir que mi escritura se da con tal velocidad, de este modo fulgurante que te indicaba, casi sin poder seguir su ritmo al escribirla, que podría pensar en la escritura automática, que ahora te mencionaba. Un poco en línea con lo que te decía, en un ensayo sobre el surrealismo Octavio Paz dice que, después de haberla practicado, la juzga una utopía, y que resulta imposible –"más que método la considero una meta", dice-, pero pese a tener esta convicción y conciencia comenta: "Por lo demás, ningún escritor negará que casi siempre sus mejores frases, sus imágenes más puras, son aquellas que surgen de pronto en medio de su trabajo como misteriosas ocurrencias. Y lo mismo sucede en nuestra vida diaria: siempre hay una extraña intrusión, una dichosa o nefasta "casualidad", que vuelve irrisorias todas las previsiones del sentido común". Es muy atinada esta observación de Paz. Porque el arte es libre, y en la libertad se da, de pronto. "La rosa es sin porqué", decía Ángelus Silesius, y así de pronto brota en la vida. En ella el arte surge y se nos da, como un don o un regalo. Como el amor mismo. Es maravilloso y libre y gratuito y al hilo del tiempo, al compás de la vida, desde una conciencia dilatada y a través de una percepción aguda,

finísima, florece y se da, como esta rosa sin porqué. Y se da ya en la forma en que nace, justo de la manera y en el instante en que se crea, en que se escribe. No creo en la escritura automática como procedimiento programado, como técnica premeditada, del modo que querían emplearla los surrealistas y del que se pueden hacer observaciones varias, como las que he comentado de Paz o Huidobro, pero sí creo que la verdadera creación, si no automática, si es espontánea y natural, desatada, libre, y que está dominada por el instinto, y la impulsa y guía. La creación viene de él, se hace de él, a su dictado.

La Universidad de los estudiantes que no aprenden

*Hay un muy bonito poema de **La poesía es un fondo de agua marina**, “La Universidad de los estudiantes que no aprenden”, en que precisamente se conjugan este aspecto de la vida y de la literatura, y tú afirmas que la verdadera universidad es la universidad de la vida, y entonces parece que le estás quitando importancia a la universidad académica, y eso para definir, para subrayar y para dar aún más importancia a lo que es la vida y lo que es, bueno, lo cotidiano, y lo que son las experiencias personales y de la vida de todas las personas, y eso también se puede reflejar en la importancia que tú das a la vida en tu creación poética.*

Es así, como dices, y como dice el poema. Es un poema emblemático, y que lo dice de una manera rotunda y clara y como yo no podría ahora expresar de mejor modo. Lo dice el poema y así es, y así lo creo y así lo siento. Es un poema sentido muy sinceramente, y este descreimiento en la universidad o el mundo académico viene de antiguo, viene de mi adolescencia. En mi adolescencia tengo un poema, cuyo título es “No fue en la universidad”, y que me aparece que acababa diciendo: “Lentamente descubrimos/ la verdad de lo tan sencillo”. Es en el fondo el mismo poema. Porque es un poema adolescente, un prepoema, o un poema de mi prehistoria poética, pero ya está allí el “descubrimos la verdad de lo tan sencillo”, por tanto no fue en la universidad, porque en la universidad no se puede descubrir verdad ninguna; entonces el arte no se aprende, y menos en la universidad. La universidad es como una excrecencia pegada al mundo del arte, que en el fondo no tiene nada que ver con él como experiencia vital, como vida. El arte sólo (lo dice el poema) está unido a la vida, sólo es, nace de la vida, puede ser fuente de la vida, y así lo dice el poema. Y, junto a esta convicción, a esta creencia, puedo recordar ahora que este descreimiento en el mundo

académico es un rasgo antiguo y muy verdadero de mi carácter, y forma parte de mi personalidad. Soy una persona que ya de niño o de adolescente no ha creído nunca por ejemplo en las medidas que suponían las notas o calificaciones, que era una cosa que a otro tipo de chicos o de individuos les importaban mucho. A mí nunca me han importado nada. Pero ni de niño, ni de chico -las medidas, las calificaciones. Todo este mundo me ha resultado siempre muy ajeno. Creo que la vida del espíritu no atiende a medidas, no atiende a programas, no atiende a estudios prefijados, a horarios, a nada. Atiende, como acaba el poema, a “los misterios oscuros de sí mismo y los vendavales/ imprevisibles de la vida”, y sólo a su dictado se puede crear y tiene sentido el arte.

¿Y tú serías profesor de la Universidad de los estudiantes que no aprenden?

De hecho lo soy, porque todas las universidades son la universidad de los estudiantes que no aprenden, en el sentido que no pueden aprender lo que deben aprender. Lo primero que deberían decirles es: si usted por ejemplo quiere escribir, o ama de verdad la literatura, váyase al jardín, este jardín estupendo que tiene usted en la Maternidad, en el caso de la UNED, o por Pedralbes, en el de ESADE, váyase a la plaza del Monasterio de Pedralbes y léase un libro o escriba algo o simplemente mire las mariposas o los árboles o dése una vuelta por estos sitios espléndidos de la ciudad en el que están situados las dos universidades en que doy clase. Es decir, ¿lo sería? Lo soy. Con poca convicción, de una manera quizá extraña, poco defendible, soy profesor de la universidad de los estudiantes que no aprenden, porque no pueden aprender el arte ni de mí ni de nadie. Entonces esta universidad existe, son todas las universidades, y yo soy profesor de universidad. Así es, porque la vida trae paradojas y salidas y caminos a los que uno quizá en principio no pensaba dedicarse pero ya se ve que, aun siendo profesor de universidad, escribo este poema. En la reseña que escribió una compañera de la presentación que se hizo en el centro de la UNED Barcelona de mi libro *Absurdos principios verdaderos*, en la que participaste y en la que leímos este poema (yo en castellano del libro *Donde tirita el nombre*, publicado en Sao Paulo en 2010 por el veterano editor Cláudio Giordano, y tú en la traducción al francés de Jean Dif de *La poésie est un fond d'eau marine*), decía que era un poema que había calado hondo entre las personas del mundo de la enseñanza. Bueno, no sé si lo comentó con otros compañeros, pero parece que a ella le impresionó, no le dejó indiferente.

Barcelona. La ciudad

En un poema de tu juventud hablas de -cito- "las axilas de mi ciudad tristísima". A una ciudad que hoy es vendida y comercializada como una de las ciudades más eufóricas y más alegres que hay en Europa, tú le das la adjetivación de tristísima. Ahora, sin querer ser superficiales, claro, porque cada persona interpreta una ciudad según el momento, según su transcurso, según un día, según su humor, pero quiero preguntarte ¿cómo ha influido Barcelona y cómo tú ves Barcelona? Vázquez Montalbán decía que no hay una Barcelona, que había muchas Barcelonas. ¿Cuál es la Barcelona que tú prefieres, si la hay, y cuál es la que no te gusta o te disgusta, para ser más precisos?

Aparece Barcelona en mis poemas, aparece a veces, y aparece la ciudad. En este poema que decías de mi ciudad tristísima, es una ciudad metafórica. Es una ciudad metafísica, existencial. En mi poesía aparece Barcelona y aparece la ciudad también en este sentido. El primer poema de *El anarquista de las bengalas* dice: "La ciudad que nadie ve, y es la más grande,/ es en la que trabajan y están condenados/ a ser siempre iguales/ todos mis nadies". Es una ciudad que uno hace con los poemas, como aparece también en "Urbe" ("y ha llegado a ciudad extraña, una ciudad/ fundada por él o sus sueños y donde/ yo me pierdo porque en ella las calles/ trazan su cara"), o la ciudad donde me vivo, como está en el poema de *Acotación a un monólogo triste y oxidado*, que es un poema que le ha gustado mucho a José Jiménez Lozano y por eso lo releí, he recordado ya y dice esto: "todo esto pasaba aquí, en la ciudad/ que tiene la forma de mi cara y que con palabras/ ando yo y construyo, la ciudad donde me vivo, en lo que es el mundo para mí y para el mundo normal/ un despreciable ningún sitio". Así pues, la ciudad donde me vivo, la ciudad que uno construye, en la que ando y construyo, o en la que uno escribe y también la que uno escribe, que uno siente en los poemas -"las ciudades que siento en las espaldas" dice "El anarquista de las bengalas". La ciudad como una experiencia espiritual, vivencial, metafísica. Como una fuerza. Está esta ciudad, la ciudad que uno hace con los poemas, la ciudad que uno siente, y ésta es la ciudad tristísima, como la ciudad que nadie ve. No es Barcelona, es una ciudad universal que podría ser cualquier ciudad. ¿La vinculación con Barcelona? Barcelona aparece en mis poemas, y en uno de los poemas de ahora, de *La poesía es un*

fondo de agua marina, como sabes, vengo a decir que mis poemas están situados en Barcelona como podrían estar situados en otro sitio; que mis poemas están sentidos como desde ningún lugar y que es natural que tengan los nombres de los sitios por donde paseo, por donde vivo, etcétera, pero que son ellos y también son una representación, y que creo que mi poesía puede ser compartida por cualquier persona. En este sentido no hay una reivindicación de Barcelona, como a veces se me ha preguntado. Para mí Barcelona es mi ciudad, he vivido siempre aquí, he nacido aquí, soy barcelonés de generaciones, por todas las partes de mi familia, y por tanto soy un barcelonés muy asentado, que vive la ciudad como algo muy natural, Barcelona como algo muy natural. Soy un barcelonés contumaz y convencido, pero de manera natural; no soy un barcelonés que ha llegado ahora o hace poco, o que es hijo de un padre emigrante, y al que por tanto quizá la ciudad le deslumbra sino que es la ciudad en que he nacido y en la que tengo largas raíces, y en la que me parece natural estar. Entonces esta Barcelona que está en mis poemas está desde esta manera. Me acuerdo de la observación que hizo una vez mi padre a una persona sobre mi primer libro. Fue en una situación muy concreta, y en la que resultó muy pertinente. En noviembre o diciembre de 1988, yo quería presentar *Hospital de Inocentes*, mi primer libro, al Premio Ciudad de Barcelona de Poesía Castellana, que daba el Ayuntamiento de Barcelona. Mi libro iba a estar publicado dentro del plazo de la convocatoria, pero de momento no sabía si tendría ejemplares para entregar. Pero, como estaba, estaría publicado a tiempo, pensé que tenía que intentarlo. Para explicar esta situación, y que para demostrar que la publicación era cierta podía aportar ya las galeradas, y también después –seguro- alguno que me dieran o preparan en la imprenta –como así hicieron-, pensamos en ir a ver a Jordi Maragall, senador y padre del alcalde y a quien mi padre conocía bien, pues habían sido compañeros en *El Ciervo*, en tantas reuniones de redacción de esta revista barcelonesa de la que mi padre fue uno de sus fundadores. Maragall nos recibió en su despacho del Ateneo, que presidía. Explicamos la situación en que se encontraba el libro y que refiero, y mi deseo de presentarlo al premio, aunque fuera con unos ejemplares que para ello me hicieran en la imprenta –le llevé ya las galeradas-, y en los que constaría el depósito legal, que demostraría que el libro estaba publicado dentro del plazo. Hablábamos, y mi padre dijo: “es un libro barcelonés”, un comentario que resultaba especialmente adecuado en esa situación. Aunque no sirvió de nada, por supuesto, pues obviamente no me dieron el premio, pese a que la competencia era mínima, tanto en número de libros presentados como en su calidad. Pero mi padre le dijo: “es un libro barcelonés”, y a mí me llamó la atención, porque pensé que lo que decía mi padre era verdad, que era un libro barcelonés, un libro en que salía la Plaza Artós, en que salía la Rambla Cataluña, en que salía el Paseo de Gracia, en que salía la casa Batlló, era un libro barcelonés, pero que a la vez yo no lo escribí para que lo

fuera, y es este sentido que he expresado muchos años después en ese poema que para mí mi poesía puede suceder en cualquier parte, y puede ser leída por cualquier persona. Y en este sentido está la casa Batlló, porque yo vivo a unas manzanas y salgo a pasear por ahí; si no estaría otra parte de Barcelona o de otro sitio. No está con una voluntad reivindicativa, o ni siquiera ponderativa. Y está ya en los años ochenta, cuando la Pedrera era negra, cuando no teníamos turistas, cuando esta ciudad era una desconocida a nivel universal. A nivel universal era una ciudad de ferias de muestras, de fabricantes, de industria, la fachada marítima eran fábricas, etcétera, y entonces ya está Barcelona en mis poemas y vuelve a estar veinte años después, porque yo soy el mismo, soy un barcelonés que de manera natural hace de vez en cuando aparecer a su ciudad en los poemas. Está esta ciudad interior, esta ciudad como vivencia espiritual o existencial, y está Barcelona. ¿Cómo veo Barcelona? Barcelona es una ciudad antigua, hermosa, pero asisto con gran admiración y asombro a la cola de turistas que tenemos porque no acabo de entender -lo he dicho en los poemas, lo vuelvo a decir- qué sentido tiene que personas de Francia o Italia estén visitando Barcelona como la visitan o que digan que es un destino ya comparable a Venecia o a París o cosas así, porque es una ciudad que tiene virtudes, que tiene cosas hermosas, pero limitada y que en Europa -lo he dicho también en los poemas- es modesta. Es una ciudad modesta. Uno viene de París, uno viene de Roma, y comprende que no es una ciudad de su calibre, de su categoría. Es una ciudad que tiene el gótico, pero otras ciudades europeas tienen gótico, es una ciudad que tiene un mar muy mermado, porque es un mar que, por razones seguramente de minusvalorar a Barcelona o de no dejar que Barcelona tuviera una gran fachada marítima como tienen en San Sebastián o Santander, pues ha tenido restos de la ciudad, tenía cementerio, fábricas y una barriada de pescadores que hizo un arquitecto militar, es decir, una fachada marítima que dejaba mucho que desear. Y, aunque ahora haya mar, hay una urbanización hecha de nuevo y que parece una urbanización de veraneo. No es la Concha de San Sebastián, no es el Sardinero de Santander. Así que el atractivo del mar que tienen por ejemplo muchas otras ciudades lo tiene también menguado. Tiene el gótico, como tiene el modernismo, que también tienen otras ciudades como Bruselas, y como cosa de verdad única tiene a Gaudí. Gaudí verdaderamente, prácticamente sólo está en Barcelona. Y, bueno, ¿cómo veo Barcelona, cómo veo su futuro? Yo pienso en la Barcelona de mi niñez, de mi juventud, una Barcelona de la que ya no quedan cines, librerías -las librerías y los cines del Paseo de Gracia son tiendas de modas, y esto es espantoso-, los cafés o bares más que centenarios que en Madrid por ejemplo uno ve a cada paso, o el tipo de local de los años cincuenta, etcétera, que en Madrid también continúa (y en tantos otros sitios de Europa más cuidadosos), aquí ha desaparecido, para instalar en su lugar cadenas que ponen sus locales de manera igual en diversas partes de la ciudad, y así

uno ya no sabe ni dónde está. Y creo que, en fin, esta apertura al mundo ha traído cosas buenas pero también otras que dejan mucho que desear. Nosotros no necesitábamos que nos dieran a conocer Barcelona, ya estábamos aquí, ya éramos barceloneses, conocíamos sus virtudes, ya la disfrutábamos. Me parece bien que la ciudad se dé a conocer, que la gente la disfrute, pero esto ha hecho que cosas que eran para los barceloneses ya no sean para nosotros, como por ejemplo las Ramblas: ya ningún barcelonés va a pasear por las Ramblas, cuando era una cosa habitual hacer algún sábado o algún día. Y en este sentido ha tenido mucho de invasión y de pérdida. Recuerdo que cuando dieron las olimpiadas a Barcelona estaba viendo la televisión: competía con París y con otras ciudades, y entrevistaban a la gente de París, a ver si sentían decepción o lo que sea por no tener las olimpiadas, y un parisino que estaba comiendo en un restaurante dijo, bueno, que él estaba encantado de que no tuvieran las olimpiadas. Y yo pensé que quién fuera parisino y pudiera decir esto, porque era verdad que no las necesitaban. Realmente, no es nada más que un fastidio, y ha traído una gran apertura al mundo pero también mucha pérdida, mucha banalización, vulgarización, pérdida de locales, comerciales, centenarios, de toda la vida, pérdida de ambiente, porque una ciudad no son sólo los grandes hoteles que ponen sino también las librerías, los cines, los locales, hasta las confiterías, tradicionales. Esto también da la temperatura de una ciudad. Es una ciudad. Y todo esto se ha perdido a marchas forzadas.

También yo creo que la ciudad aparece así en tu poesía, como dices, y que es una experiencia y representación moral que tiene este cariz que indicas, pero pensaba que en este poema concreto se refería de modo preciso a Barcelona, y que la ciudad era de verdad Barcelona, y por esto empleaba el posesivo, y decía "mi ciudad", "mi ciudad tristísima", y por esto te hacía esta pregunta.

Puede ser. Te he contestado teniendo quizá más en cuenta esta presencia de la ciudad en mi poesía, esta experiencia metafísica y moral que constituye y que es como aparece en los poemas como una constante, que a la luz del poema concreto. Creo, por tanto, que lo mejor sería leerlo. Es "Toda historia", y dice así: "Toda historia es simple y se me olvida./ Quizá me fui a tomar café, quizá la amaba/ y me perdí en un jardín de piernas esmaltadas/ que fueron juncos trenzados de palabras/ y después retama que mi lengua de trapo/ había

hecho trizas. Quizá fue el amor,/ quizá el café, tal vez la noche. El recinto/ sin madrugadas, con sangre y lunas rotas,/ el recinto, el barranco de dientes oxidados/ o el valle de hojas de afeitar dulcísimas/ no hería o no existía. Quizá fue el café/ o fueron sus piernas, o quizá la amaba./ Toda historia es simple y se me olvida/ en las axilas de mi ciudad tristísima./ Sabedlo ya: mis ojos no se acuerdan de qué miran”.

Tras leer el poema toda historia y tu observación comprendo que esta ciudad sí que puede ser la ciudad concreta de Barcelona y de ahí tu pregunta, que esta Barcelona que se vende como una cosa moderna, fulgurante, que atrae a todo el mundo, yo la pongo como mi ciudad tristísima. Sí que puede ser Barcelona esta ciudad, porque es la persona que va a tomar café, que está en un bar, y es, pues, la Barcelona que yo transito. Barcelona, y en este sentido te llama la atención este adjetivo, era una ciudad triste, así podía verse y sentirse, y en gran parte lo era, sencillamente. En estos años ochenta, como te decía, la Pedrera era negra, de suciedad. Es una ciudad en la que la gente quiso demoler el Palau de la Música. Es una ciudad que tiene tristeza, era una ciudad que estaba dejada, que estaba abandonada, con un mar lleno de barracas y fábricas y que ya sólo él era una tristeza. Tiene partes muy tristes Barcelona, tiene barrios que son sencillamente feos, que no tienen gracia ninguna (hay un libro que se llama “La Barcelona fea” y que podría ser mucho más grueso). Y Barcelona es también una ciudad triste, y en este sentido sí que puede ser, como tal Barcelona, en tanto que ciudad concreta, una experiencia de tristeza, o una sensación de tristeza, y a mí Barcelona me la podía dar, sí. Podía ser una ciudad limitada, una ciudad que no es una gran ciudad como las que he nombrado, como París o Roma, y que en esta modestia, que puede resultar muy agradable, porque es una ciudad muy agradable y muy a la mano y muy fácil para vivir, también pudiera tener cierta dosis de tristeza, y sí, esta ciudad del poema podía ser también Barcelona además de esta ciudad existencial que aparece en otros poemas. En este poema concreto sí que podía ser que mi ciudad, y por eso hay el posesivo, fuera tristísima, y que Barcelona tuviera tristeza.

Creo, sí, que puede ser como dices. La experiencia de la ciudad puede ser una experiencia de tristeza, la ciudad en sí y como tal puede causar y ser una tristeza: pero también es triste Barcelona, y especialmente lo era, y esto es lo que parece que te llama la atención. Sí, es así. Barcelona es mi ciudad; soy, como te decía, un barcelonés contumaz y convencido,

podría decir casi convicto. Y Barcelona es mi ciudad, y puede ser ella, Barcelona, la ciudad que aparece en este poema, y por esto se dice, sí, “mi ciudad”, y ser tristísima, “mi ciudad tristísima”.

Te hago estos comentarios en relación a tu observación, y pienso que no he contestado a algún aspecto de tu pregunta, cómo la de cuál es mi Barcelona, y la Barcelona que me gusta y la que me disgusta. Habría muchas cosas negativas que decir de esta ciudad, de sucesos de su historia o de actitudes y comportamientos de sus ciudadanos, pero no quiero, sencillamente, abundar en miserias, ni pensar en cosas que no me gustan de mi ciudad ni elaborar una retahíla con ellas. Mi ciudad: así lo has dicho, como en el poema que señalabas. Y así la siento. Barcelona, para mí, es una experiencia muy íntima, y que se confunde con mi vida. Y hablo de Barcelona como Barcelona. La Barcelona concreta de sus calles y sus esquinas, sus chaflanes, y no como ciudad abstracta o en sí. Barcelona está en mis venas y hunde sus raíces en mi infancia y lo más hondo de mi vida. Soy un barcelonés que siente que seguramente no podría vivir en otro sitio, y hacías muy bien en preguntarme por Barcelona, mi ciudad y que así la siento y vivo, y la tengo adentro. Me preguntas cuál es mi Barcelona. Es la de mi infancia y mi juventud, la de mi adolescencia, y que aparece a veces en mis poemas. De hecho, aparece especialmente en los poemas nuevos, y de manera amable, como pozo de recuerdos y fuente de vida. Y así Barcelona es la casa de las Punxes, que veo desde mi cuarto en la casa de la Diagonal, el bar de enfrente que aún existe, y el ensanche cercano –la Pedrera que encuentro siempre, y la casa Batlló, Paseo de Gracia y Rambla Cataluña. Es Sarriá, la Sarriá del colegio y de la adolescencia y la juventud, la honda, intensa amistad, el vivir compartido en ella, y el amor por las palabras que empieza. Y la Catedral y el barrio gótico, la plaza del Rey, la plaza del Pino, la plaza de San Justo y la de San Felipe Neri, el Borne de la juventud, Santa María del Mar. El Liceo de mi infancia y mi adolescencia, todas sus tardes de domingo allí en el palco de mi familia materna. Mis padres y mis hermanos. Los paseos. Tantas cosas. Tanta Barcelona. Pero que es una Barcelona que no sé si aún existe o sólo ya la tengo dentro. Una Barcelona de recuerdos y recodos, de plazas, de bares, de cafés. De amistad y compañía. De infancia, de amor. Esta es la Barcelona que es de verdad la mía y llevo adentro, y no sé ya si existe o es así para alguien más. En los poemas nuevos, como te decía, aparece especialmente Barcelona, y aparece así. Recuerdo ahora uno que dice lo que en este momento te decía, porque el poeta que hace el poema es la misma persona que responde a tus preguntas. Dice el poema: “Son una pena tantas cosas. Pero aún cambiado/ en su perspectiva el Paseo de

Gracia permanece./ Hay en él tanta infancia y tantos recuerdos de familia,/ tanta ciudad en el corazón apretada. El Paseo de Gracia/ y la Rambla Cataluña trazan ya en sus chaflanes/ y sus esquinas, en sus recodos, las esquinas/ y recodos de mi cara. En el Paseo y en la Rambla/ está ya la forma de mi alma. Otra ciudad/ hay por dentro, y en ella estas calles yo recorro,/ como en sueños, como al impulso del olvido,/ y allí dentro ellas también están, transfiguradas,/ retazos de mi alma que en el espejo de mis venas se reflejara”.

Italia y Francia

*Ya que estamos hablando de lugares, y de Barcelona, y ya hemos hablado de Italia de alguna manera, y de Francia, ya que se han dado a conocer también allí tus poemas, y hablabas de traducciones y de ensayos que se han escrito en ambos países, y, permaneciendo en estos dos países, hay un poema, que siempre aparece en **La poesía es un fondo de agua marina**, en que hablas del cariño o del amor que sientes hacia Italia y hacia Francia -la espada y la campana-, y también hablas del concepto de viaje (pero eso lo abordaremos después). Y, entonces, ¿qué significan Italia y Francia para ti, y por qué estos lugares? Esta es la pregunta que te quiero hacer en primer lugar. Pero creo que sería bueno leer el poema: “Italia y Francia, la espada y la campana,/ lugares donde respirar y donde estar,/ más exactamente: estar en casa./ Viajar es siempre falso. No se viaja./ No escapa uno de sí mismo/ ni encuentra nada que no esté ya en sus adentros/ ni habrá lugar en que le esperen misterios/ sino estaba ya para ellos predispuesto./ Viajar no es nada. No se viaja./ Dentro de uno mismo la vida ya se cumple/ y se realiza. El adentro es embrión,/ es latido, es semilla. Tierra única./ Más Italia y Francia y el Mediterráneo/ antiguo y libre (porque el mar es siempre libre)/ y el amor y los veranos y los tiempos que recuerdo/ como infancias todavía respiradas/ en el libre aire de la noche/ que no aúlla. Italia, Francia, el amor,/ tu alma y tu cara. Por encima,/ debajo, sobre, siempre en las palabras”.*

Significan un destino natural, y dos países que siento también como mi casa, de manera también natural. Mi primer apellido es italiano, es genovés, y mi segundo apellido es francés. Así que están en mi sangre: mis dos primeros apellidos son italiano y francés. Soy una persona mediterránea, un europeo del sur, un catalán que escribe en castellano de

apellido italiano y francés, y para el que, por ascendencia, resulta muy familiar la Europa de las ciudades de la que habla el filósofo Eugenio Trías, porque de ella es nuestra procedencia y la hemos vivido, porque mi familia de mi primer apellido era genovesa -eran comerciantes, navieros, como alguna otra familia de Barcelona, que hacían transporte Génova-Barcelona-, y esta Europa de las ciudades en la que uno está más cerca de Génova o de Lyon o de Marsella que de Sevilla o Bilbao o Santiago de Compostela, es así. Esta comunidad natural de cultura que es Francia e Italia para mí resulta, pues, natural. Para mucho catalán su capital cultural ha sido París más que Madrid. La vocación de Italia, el destino de Italia como país de arte es común para mucha gente, pero en mi sentir hay motivos personales: tengo primos hermanos romanos, y he pasado los veranos de la infancia con ellos, es decir, yo he oído el catalán a los campesinos de la finca o a la gente del pueblo, pero en casa, en familia, hablábamos castellano e italiano, por lo que es un idioma que he oído en mi infancia, es un idioma que he escuchado y que forma parte de mis recuerdos. Se sabe que en Cataluña siempre lo que se aprendía era francés; los catalanes sabían bien el francés, y la cultura francesa en Cataluña ha sido muy importante. Este enlace que supone para España Cataluña con Europa se da sobre todo a través de Italia y Francia, y yo lo siento de manera muy natural. De hecho, formo parte de la comunidad italiana histórica de Barcelona (que la hay, igual que hay una comunidad francesa), y siento que son países muy hermanos, muy próximos a mí, de manera natural, y también de cultura, y para mí es un placer sentirlo así, y una alegría.

Francia es una tierra de acogida, una patria natural, y también lo es Italia, y es a la vez un horizonte, una aspiración o un destino. Creo que una persona de Cataluña, o más especialmente Barcelona, que un barcelonés de ascendencia italiana y francesa siente que pertenece a esta comunidad natural, de destino y de cultura. Es un sentimiento, un vínculo de afecto (de cariño, como dices), pero también una realidad de cultura. En los sonetos de *Sol, i de dol* pueden leerse citas en catalán medieval, en provenzal y en toscano, y éstas ejemplifican una convicción de J.V. Foix, y es que su lengua, el catalán que quería emplear (y empleó), tenía como fuente estas tres lenguas hermanas, porque consideraba y sentía que las tres eran su tradición de cultura, no sólo el catalán. Aparte del peso que tienen estas fuentes en la conformación de su catalán riquísimo, y que están en su raíz, y son su origen, podemos apreciar con ello que Foix también creía que estas tierras formaban una comunidad y una misma tradición de cultura. También yo creo que es así.

He citado a Foix, y quiero citar a Espriu, o, mejor, recordar que lo cité hace muchos años – en 1999- en una intervención en la Maison de l'Europe de París, y que debía ser dedicada a cómo veíamos Europa los escritores (“L'Europe vue par des écrivains”). Dije allí exactamente: “El escritor catalán Salvador Espriu, que incluyó en su último libro el poema “Me han pedido que habla de mi vieja Europa”, dejó escrito en una de sus obras de juventud, con elegancia y sorna, que en Cataluña la gente leía en los periódicos las cosas que pasaban en el país oficial. Así puedo decir que leo yo las noticias de Italia y Francia. También son mi país, y alguien, de un modo un tanto idiota, les ha puesto estos nombres oficiales, igual que al mío España”. Quiero recordarlo también ahora, y decirlo así, responderte también ahora de este modo.

El viaje.

En el mismo poema, tú afirmas que viajar siempre es algo que, bueno

Es falso, viajar siempre es falso.

Que viajar siempre es falso, y eso se relaciona bien con la trabazón íntima de un poeta. Aquí, ¿qué es el viaje? Hay algunos artistas en general -poetas, pintores- que necesitan viajar de alguna manera, sea viajar físicamente, sea viajar a través de drogas, y, para ti, ¿qué es el viaje, y de qué manera se da tu creación poética y tu viaje poético al interior de ti mismo?

El viaje. Viajar es siempre falso, dice este poema de una manera que él mismo explica, pero parece que viajar es innecesario, porque esta experiencia interior, en que ves lo que vale en arte -como recordaba que decía Pavese-, esta experiencia interior uno la puede tener sin

salir de su ciudad y sin salir de casa. –y quizá valdría la pena llamar la atención sobre esto, sobre la vida interior, que es de la que nace el arte. He viajado poco, tampoco he tenido este empeño ni esta necesidad, pero es una realidad en sí ésta que enuncio, más que una cuestión anecdótica o ligada a mi biografía. Hay aquel poema del 89, “La industria del corazón”, que son varios versos pero una sola pregunta en ellos y que dice: “¿Un hombre decente qué legión/ de exilios no puede llegar/ a ser capaz de padecer/ sin salir jamás de casa?” Están también estas ciudades que siente en las espaldas “El anarquista de las bengalas”, estas ciudades que se sienten, estas ciudades que construyen, este sentimiento interior, que puede ser populoso sin moverse uno de su ciudad, sin moverse de su casa, como dice “La industria del corazón”, porque la industria de la poesía y del arte es la del corazón. Viajar es siempre falso, dice el poema, y lo explicita, en el sentido de que lo que uno encuentra en un viaje es lo que ya tenía dentro. Dice que lo que le llama la atención, lo que le dice algo en el viaje, lo que conecta con su espíritu lo hace porque ya estaba para él predestinado, porque su espíritu ya estaba abierto a él. Mejor lo dice el poema, pero la idea es ésta: que uno va a encontrar lo que ya tenía y estaba en sus adentros. En el viaje uno se encuentra a sí mismo. Se encuentra con su adentro. Es así, o debe serlo, siempre, pero más y especialmente para un artista. En un bello artículo, “Sobre el paisaje”, Rilke llamaba la atención sobre el punto de inflexión que supuso en la historia de la pintura del paisaje Leonardo da Vinci, pues éste, al pintar el paisaje, se pintaba a sí mismo, y así y de él parte una nueva actitud del artista hacia el paisaje y hacia y para él mismo, y que es también un poco la que ahora señalo en relación al viaje.

Así, en el viaje sucede un poco como en aquella frase de Pascal que Cernuda recordaba al pensar en la enseñanza que fue para él la poesía inglesa: no me buscarías si no me hubieras encontrado. El que viaja encuentra lo que está predispuesto a encontrar. Esto más o menos dice el poema. Así el viaje físico, real, el viajar físicamente al que te refieres, es también un ahondamiento en uno mismo, un enriquecimiento interior: se viaja también al encuentro de uno mismo, y el viaje –los lugares físicos- nos permite encontrar lo que ya teníamos dentro. Allí se viaja: adentro. Y por esto el viaje real, físico, es, si no falso, como dice el poema, o irreal (“No se viaja”), sí puede ser al menos innecesario o irrelevante, quizá algo superficial, y en especial para un poeta. El poeta viaja en la creación. Hablas de que el viaje forma parte de la trabazón íntima de un poeta, y de qué manera se da mi creación poética y mi viaje al interior de mí mismo. Se da en la creación, con la creación, y ésta se da, sucede del modo que ya he explicado. Así viaja de verdad el poeta, hacia su adentro. Se viaja en las palabras,

al sentir las y escribirlas, al percibir cómo se hacen y se forman, y se viaja en la vivencia espiritual que es la creación, que supone la creación, de la que nace la creación y que he comentado que quizá pueda darse de maneras muy particulares, y también darse y no producir fruto, no concretarse en un resultado externo. Así se viaja: en la creación, al crear, al sentir esta vivencia, al escribir.

Uno viaje y creación, y te hablo de que se viaja al crear y con las palabras ahora, para responderte, y justo después, en este momento recuerdo que es un término que emplea también a este respecto Pessoa. En sus cartas hay apreciaciones y pensamientos preciosos sobre esa creación extraordinaria y única que son sus heterónimos. Según mi recuerdo en una de ellas, al hablar de qué es y en qué consiste esta creación de distintas personalidades, cómo se dan y suceden en él, y explicar cómo cambia de personalidad, emplea esta palabra, VIAJO, y la escribe así, en mayúsculas. Así lo recuerdo, pero quiero buscar las palabras exactas de Pessoa, que serán –seguro- mejores y más precisas que mi recuerdo. Sí. Dice Pessoa en carta a Adolfo Casais Monteiro: “Lo que soy esencialmente –por detrás de las máscaras involuntarias del poeta, del pensador y de lo que haya además- es dramaturgo. El fenómeno de mi despersonalización instintiva al que aludí en mi carta anterior, para la explicación de la existencia de los heterónimos, conduce naturalmente a esa definición. Siendo así, no evoluciono, VIAJO. (Por un lapso en la tecla de las mayúsculas me salió sin que lo haya querido esta palabra en letra grande. Es correcto y así dejo que se quede). Voy cambiando de personalidad, voy (aquí puede haber evolución enriqueciéndome en la capacidad de crear personalidades nuevas, nuevos tipos de fingir con que comprendo el mundo o, mejor, de fingir que se puede comprender. Por ello di esa marcha en mí como comparable no a una evolución, sino a un viaje”. Así que a esta reflexión espontánea que llevaba a cabo para responder a tu pregunta, y en la que unía creación y viaje, podría encontrarse este precedente ilustre. Y es que al crear se viaja. Para el artista, el viaje es la creación. Y podríamos decir algo más de su del carácter de este particular viaje.

Hemos dicho antes que la creación podía ser lo que mueve el mundo –que es una creación-, y esta creación es un viaje hacia el interior de uno mismo, hacia sus adentros, tierra de verdad del arte, pozo hondo. Allí nace, vive, está el arte, y allí es donde de verdad viaja y ha de viajar el poeta. El viaje es el poema, travesía espiritual. Porque esto puede darse, y de

manera populosa, cierta, sin salir de casa, como afirma en su pregunta "La industria del corazón". Porque el viaje es interior, es hacia adentro: así es el viaje del arte, el que él precisa y en él se da, y por esto puede sentirse recelo ante la necesidad del viaje físico, y puede minusvalorarse, o predicarse de él su carácter superficial o accesorio, su poca consistencia para el arte. Lo dice un poema escrito en 1988, titulado "Vuelta" e incluido en el libro *Ética confirmada*. Quiero por esto terminar mi respuesta a tu pregunta con él. El poema dice: "Nadie hay más iluso que el viajante, que aquel que por sur o norte jura/ tener que encontrar patria y que con gran denuedo así/ a su atormentado corazón complica en pos/ de los irrisorios alambres de la huida:/ nadie, no, nadie puede haber más iluso/ que el viajante ni que su imposible/ paloma perseguida. Porque todo viaje es por el alma./ Todo viaje de verdad precisa infiernos, colecciona dagas/ y va derecho al alma o jamás sale de ella o todo él/ es ya verdad, infierno y alma".